

A large, abstract, textured shape on the left side of the page, resembling a stylized letter 'R' or a similar form. It is composed of dense, tangled fibers in various colors including green, brown, blue, and orange, giving it a mossy or woven appearance.

44º Colóquio do Comitê
Brasileiro de História da Arte

21 A 26 DE OUT/24

A large, dark brown, L-shaped frame that encloses the title text.

**TRAMAS
TEÓRICO-
ARTÍSTICAS**

Teias, texturas e
narrativas na
História da Arte

CADERNO DE RESUMOS



Imagem de capa:

NARA GUICHON

Bentônica, 2024

Pigmento de casca de cebola sobre redes de pesca tramadas em tricô

Dimensões variáveis

Acervo da artista

Fotografia: Renata Gordo



Caderno de resumos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Even3 Publicações, PE, Brasil)

C122 Caderno de resumos: 44º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Tramas teórico-artísticas: teias, texturas e narrativas da História da Arte [Recurso digital] / Comitê Brasileiro de História da Arte. – Porto Alegre: CBHA, 2024.

Organização: Vera Pugliese, Eduardo Veras, Ivair Reinaldim e Daniela Pinheiro Machado Kern
ISBN 978-65-272-0666-8

1. História da Arte. 2 Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA).

CDD 709

Allini Paulini – CRB-4/2185

EXPEDIENTE

DIRETORIA DO CBHA (GESTÃO 2023 -2025)

VERA PUGLIESE (UNB), PRESIDENTE

EDUARDO VERAS (UFRGS), VICE-PRESIDENTE

IVAIR REINALDIM (UFRJ), SECRETÁRIO

DANIELA PINHEIRO MACHADO 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 44º COLÓQUIO DO CBHA (2024)

DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN (UFRGS)

JORGE COLI (UNICAMP)

LUIZ ALBERTO FREIRE (UFBA)

MARALIZ DE CASTRO VIEIRA CHRISTO (UFJF)

MARIA BERBARA (UERJ)

MARIZE MALTA (UFRJ)

PATRÍCIA TELLES (UNL)

PAULO ANTONIO DE MENEZES PEREIRA DA SILVEIRA (UFRGS)

COMISSÃO DE ORGANIZAÇÃO 44º COLÓQUIO DO CBHA (2024)

VERA PUGLIESE (UNB)

EDUARDO VERAS (UFRGS)

IVAIR REINALDIM (UFRJ)

DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN (UFRGS)

ALEXANDRE SANTOS (UFRGS)

ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO (UFRGS)

BIANCA KNAAK (UFRGS)

ELAINE DIAS (UNIFESP)

LUÍS EDEGAR DE OLIVEIRA COSTA (UFRGS)

MÔNICA ZIELINSKY (UFRGS)

NARA CRISTINA SANTOS (UFMS)

NEIVA BOHNS (UFPEL)

NIURA LEGRAMANTE RIBEIRO (UFRGS)
PAULA VIVIANE RAMOS (UFRGS)
PAULO ANTONIO DE MENEZES PEREIRA DA SILVEIRA (UFRGS)
RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES (UFPEL)

EQUIPE DE PRODUÇÃO

PAULA BEATRIZ DA SILVA SERPA
ALINE ALESSANDRA ZIMMER DA PAZ PEREIRA

REDES SOCIAIS

MALENA MENDES

DESIGN DA CAPA

GABRIELA BERGHANH SANTANA

ORGANIZAÇÃO:



APOIO:



APRESENTAÇÃO

Em consonância com “Urdaduras metodológicas”, mote do colóquio de 2023, o Comitê Brasileiro de História da Arte propôs para 2024, como tema de seu evento anual, o seguinte título: “Tramas teórico-artísticas: teias, texturas e narrativas na História da Arte”, desdobrando a categoria metafórica relacionada à ideia de tecelagem ou textilidade para abordar a pesquisa e a própria escrita histórica da e sobre a arte.

Se em um momento inicial, a urdidura consiste na disposição dos fios paralelos ao longo do comprimento do tear, a *trama*, por sua vez, designa os fios que se entrelaçam aos primeiros, mas em sentido transversal ao da urdidura. Desse modo, é nesse processo gradual e ordenado que se organiza e se desenvolve a construção do corpo têxtil. A noção de trama representa, então, aquilo que se dá na sequência do delineamento metodológico preliminar de uma investigação, explicitando seus desdobramentos teóricos, analíticos e discursivos.

A partir desse conceito, convidamos propositoras e propositores a colocar em debate a reflexão sobre como desenvolvemos nossas pesquisas, na etapa entre a urdidura e a tecitura; ou seja, como concebemos os processos pelos quais fundamentamos o discurso historiográfico – por meio de teorias, fontes, literaturas, etc. – no campo da história da arte e seus diferentes encontros disciplinares.

Atendendo a essa convocatória, sete sessões temáticas foram propostas e acolhidas pelo Comitê Científico: Na sequência, mais de 170 pesquisadoras e pesquisadores de diferentes regiões do país inscreveram-se e obtiveram aprovação junto às coordenações das sessões temáticas. A seguir, apresentamos, em versões expandidas, os resumos selecionados para o 44º Colóquio.

SUMÁRIO

ST 01: Viagens, prêmios, redes e a circulação da arte e dos artistas no Brasil p. 18

IMAGENS E RELATOS: VIAJANTES E A CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS. O CASO DO MUSEU PAULISTA

Ana Paula Nascimento

A ANDALUZIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E ALOISIO MAGALHÃES

Angela Brandão, docente

A PAISAGEM, OS VIAJANTES E OS SEUS REGISTROS

Carlos Gonçalves Terra

O DRAGÃO E A SERPENTE: ARTISTAS “INGÊNUOS” NA BIENAL DE VENEZA DE 1966

Emerson Dionisio G. de Oliveira

HENRI-NICOLAS VINET E A ÉCOLE DE BARBIZON

Elaine Dias

INTERMEDIÁRIOS E MODOS DE EXIBIÇÃO DE ARTE ESTRANGEIRA NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA

Fabriccio Miguel Novelli Duro

NOTAS SOBRE O SISTEMA DA ARTE CARIOCA NOS ANOS DE 1880: O CIRCUITO PRIVADO DE EXPOSIÇÕES

Franciane Canêz Cardoso

AMERICANN WOODCUT TODAY

Gabriela Caspary

REVER BROCOS: ENTRE DESLOCAMENTOS, VIAGENS E OBRAS (1871-82)

Heloisa Selma Fernandes Capel

A ÉCOLE DES BEAUX-ARTS EM SOLO CARIOCA: GIRE E SEUS POSSÍVEIS INTERLOCUTORES

Laís Silva Amorim

KLIMA GLOBAL – ARTE AMAZONAS (1993): REDE ECOLÓGICA NA STAATLICHE KUNSTHALLE BERLIN

Leandro Alves Garcia

O ÁLBUM DE VISTAS DO BRASIL: REPRESENTAÇÃO DOS VIAJANTES E RENOVAÇÃO DA PAISAGEM

Leticia Squeff

JOÃO ZEFERINO DA COSTA E CESARE MARIANI: CORRESPONDÊNCIAS NA PINTURA DECORATIVA

Márcia Valéria Teixeira Rosa

ARTE E TECNOLOGIA, A REDE COMO ESTRATÉGIA

Maria Amelia Bulhões

INTERNACIONALISMO E REGIONALISMO NAS BIENAS DE SÃO PAULO, CÓRDOBA E COLTEJER (1960)

Maria de Fátima Morethy Couto

MOSTRA RESUMO JB/RJ, 1963-72: INTEGRAÇÃO DA GRAVURA – REDE DE PREMIAÇÃO DAS ARTES

Maria Luisa Luz Tavora

DESENHOS EM TRÂNSITO: UM LEVANTAMENTO DE PUBLICAÇÕES ENTRE 1950-2000
Marina Pereira de Menezes de Andrade

ANALISANDO FRICÇÕES E ESTRATÉGIAS CURATORIAS NAS BIENAS: O CASO DOMINÓ CANÍBAL
Michele Medina

VISCONTI PELO MUNDO: CIRCULAÇÃO DE OBRAS E DO ARTISTA
Mirian N. Seraphim

RODOLFO PINTO DO COUTO E “UM QUARTO DE SÉCULO DE VIDA ARTÍSTICA NO BRASIL”
Natália Cristina de Aquino Gomes

LÉLIA COELHO FROTA E A OBRA MITOPOÉTICA DE NOVE ARTISTAS BRASILEIROS: AO ABRIR CAMINHOS
Raisa Filgueira Soares Gomes

“DESCONFIANDO QUE VOCÊ GOSTARÁ”: MURILO MENDES E A CIRCULAÇÃO DE OBRAS DE ARTE
Renata Oliveira Caetano

REPRESENTAÇÃO DA IUGOSLÁVIA NA X BIENAL DE SÃO PAULO E SUA CIRCULAÇÃO NO MAM RIO (1969-70)
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

AUGUSTO MÜLLER, PINTOR DE ORIGEM ALEMÃ E PROFESSOR DA ACADEMIA DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO
Sonia Gomes Pereira

EXÍLIO E POSSIBILIDADE: IRMGARD BURCHARD, DORIS HOMANN E MIRA SCHENDEL NO BRASIL
Tatiane Gomes da Silva

HENRI-NICOLAS VINET E A PAISAGEM CULTURAL DO BRASIL OITOCENTISTA
Vera Beatriz Siqueira, João Cícero Bezerra

ST 02: Tramas historiográficas e seus lugares de enunciação p. 75

TOPOGRAFIAS DA OBRA DE GEORGES DIDI HUBERMAN. SOBREDETERMINAÇÕES E ORDENAMENTOS
Adriel Dalmolin Zortéa

AO REDOR DE REINBOLT
Amanda Tavares

TRAMAS ARTÍSTICO-ANTROPOLÓGICAS EM ANÁLISES DE FOTOGRAFIAS DE CLAUDIA ANDUJAR
Ana Carolina Albuquerque de Moraes

TRAMAS HISTORIOGRÁFICAS: EXPOSIÇÃO E CURADORIA COMO LUGARES DE ENUNCIAÇÃO
Ana Maria Albani de Carvalho

MEDIDAS MENSURÁVEIS? REPRESENTATIVIDADE E REPRESENTABILIDADE NO SISTEMA CONTEMPORÂNEO DA ARTE
Bruna Wulff Fetter

TRAMAS DA ARTE SACRA: VISUALIDADES E MATERIALIDADES DA CAPELA SÃO JOÃO BATISTA/PENHA

Danielle Rocha Benício, Ana Cristina Silva da Mota

COSTURAR ESPELHOS: INVESTIGAÇÃO SOBRE A ESCRITA EM HISTÓRIA DA ARTE

Ana Lucia Beck

INSERÇÕES VERMELHAS NA REVISTA DA GUAÍRA E NA JOAQUIM (CURITIBA – PR)

Andréia Carolina Duarte Duprat

O LEGADO DE CHRISTINA BALBÃO NA REESCRITA DA HISTÓRIA DA ABSTRAÇÃO PICTÓRICA NO RIO GRANDE DO SUL

Blanca Brites, Mélo di Ferrari

O PONTO (IN)VISÍVEL: TÊXTEIS E SEU ESPAÇO NAS ARTES DE PORTO ALEGRE

Carolina Bouvie Grippa

MASP REPOSICIONADO. DA CRISE INSTITUCIONAL AO PROGRAMA “HISTÓRIAS”

Cristina Barros

A NINFA A TECER AS TRAMAS DA PESQUISA

Daniela Queiroz Campos

I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE E I BIENAL DO MERCOSUL: CONVERGÊNCIAS E REVISÕES HISTORIOGRÁFICAS

Diego da Silva Groisman

MARIA GRAHAM: DO APAGAMENTO ÀS DIMENSÕES CRÍTICAS DE SUA PRODUÇÃO

Diego Rafael Hasse

PROJETOS, PROJETOS, PROJETOS... BENJAMIN PÉRET E O PROJETO DE UMA HISTÓRIA DA ARTE POPULAR NO BRASIL (1955-1956)

Éder da Silveira

DESLOCAR NO ESPAÇO, SOBREPOR NO TEMPO: EM TORNO DE *RUAQUINTAL*, DE HÉLIO FERVENZA

Eduardo Ferreira Veras

WILSON CAVALCANTI: O BARROCO PAMPIANO OU A TENTATIVA DE ROTULAR O INOMINÁVEL

Felipe Bernardes Caldas

PICASSOS DE TANGA: ALOCRONISMO E ESTETIZAÇÃO NAS TRAMAS DA ARTE INDÍGENA NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE MODERNA NO BRASIL

Fernanda Pitta

HISTÓRIA DA ARTE E O REPENSAR EXPOSITIVO: ANACRONIA EM CURADORIA DESDE O MUSEU

Francisco Dalcol

UMA TEORIA DO COLECIONISMO DE GOYA NO MASP: AS INSPIRAÇÕES ALEMÃS DE P. M. BARDI

Francisco Fontanesi Gomes

WALTER ZANINI: JORNALISTA E CRÍTICO DE ARTE

Helouise Costa

HISTÓRIAS GERAIS DA ARTE NO BRASIL: DESAPARECIMENTOS E PERMANÊNCIAS

Ivair Reinaldim

DESTRANÇANDO A TRAMA DO APAGAMENTO: GÊNERO E MÉTODO EM GILDA DE MELLO E SOUZA

Joseana Paganine

"JACK" E A CRÍTICA DE ARTE NO I SALÃO DE OUTONO DE PORTO ALEGRE, 1925

Lizângela Guerra

COMO CARREGAR UM ATLAS ÀS COSTAS EM ABY WARBYG: TRAMAS HISTORIOGRÁFICAS E SEUS LUGARES DE ENUNCIÇÃO

Luana Maribele Wedekin

A CONSTRUÇÃO DA AUTORREPRESENTAÇÃO DE D. OBÁ II NO CONTEXTO DO ABOLICIONISMO NO BRASIL

Lúcia Klück Stumpf

HISTORIOGRAFIA DA ARTE E TECNOLOGIA BRASILEIRA: A SINERGIA NO ÂMBITO UNIVERSITÁRIO

Manoela Freitas Vares

OS GUIAS DOS MUSEUS COMO FONTES PARA O ESTUDO DE MUDANÇA NO GOSTO DAS ARTES

Marcos Dias de Araújo

SAQUES, PILHAGENS E DESCARACTERIZAÇÕES: ADELA BRETON E O TRÂNSITO ILEGAL DE ARTEFATOS MESOAMERICANOS

Maria de Fátima Medeiros de Souza

HISTÓRIA DA ARTE A CONTRAFIOS: EMARANHANDO OUTRAS TEXTURAS A PARTIR DOS TROPOS

Marize Malta

PÁTHOS, TROPOS, POIESIS: HISTÓRIA(S) DA ARTE E A CENA DA ESCRITURA

Marco Antônio Vieira

A FORMAÇÃO E A ATUAÇÃO DE ANGELO GUIDO NOS ANOS 1920

Paula Ramos

UM SUPREMO ESFORÇO E O MAL-ESTAR: INVENTÁRIO DE TEXTOS E COMENTÁRIO SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA ARTE NO BRASIL

Paulo César Ribeiro Gomes

VIDA E OBRA: ESCRITA DE BIOGRAFIAS DE ARTISTAS, A PARTIR DE RENATO DE LIMA

Rodrigo Castilho Dias

ARTISTAS MULHERES NO BTD-CAPES: POSSIBILIDADES E DIFICULDADES PARA UMA METANÁLISE

Rosane Teixeira de Vargas

O ESTUDO DA CERÂMICA PUEBLO E O SIMBOLISMO DO RAIO: ABY WARBURG E FRANK H. CUSHING

Serzenando Alves Vieira Neto

ARTE DO PERÍODO COLONIAL – CATEGORIAS EM QUESTÃO

Sílvia Borges

TRAMAS HISTORIOGRÁFICAS NA ARTE ROMANA – O CASO DOS BÁRBAROS NA ERA DE AUGUSTO

Thiago do Amaral Biazotto

O ARQUIVO COMO LUGAR DE CRIAÇÃO: QUANDO O DOCUMENTO VIRA ARTE

Vanessa Alves de Lima

ENTRE LEGIBILIDADES E LEGITIMAÇÕES: GÊNEROS PICTÓRICOS NA MODELAGEM DA IMAGEM DE MASSA

Vera Pugliese

ST 03: Censura nas artes visuais: sob que máscara retornará o recalcado? p. 176

O PRESENTE QUE RETORNA: CENSURA E MEMÓRIA EM CYBÈLE VARELA

Alexandre Nepomuceno Targino

O EFEITO *QUEER* MUSEU NA CENSURA A *UNTITLED SMALL I* DE DAVID CECCON

Alexandre Santos

INTERDITOS À SEXUALIDADE NAS ARTES VISUAIS NO BRASIL: RAÍZES E FATOS RECENTES

Ana Renata dos Anjos Meireles

ARTE POLÍTICA? REFLEXÕES A PARTIR DE J. RANCIÈRE E DA OBRA DE BRUNA KURY

Bruno Alcione Novadvorski Scheeren, Lílian de Aragão Bastos do Valle

ARTE, POLÍTICA E CENSURA: CRUZAMENTOS ENTRE *TUCUMÁN ARDE* (1968) E O *CORPO É A OBRA* (1970)

Guilherme Susin Sirtoli

A METÁFORA E O RECALQUE NA OBRA DE GUILLERMO NUÑEZ: O RETORNO MONUMENTAL DOS CENSURADOS

Jacks Ricardo Selistre

O CASO VOLPINI: CAMINHOS DE ESTUDO DA CENSURA ÀS ARTES VISUAIS NA DITADURA MILITAR

Juliana Proenço de Oliveira

OU, DESMONUMENTO

Laura Borsa Cattani, Munir Klamt Souza

ENTRE O ACOLHIMENTO E O VETO: DESCONCERTOS NA RECEPÇÃO DO ANIMAL COMO OBJETO DE ARTE

Marco Túlio Lustosa de Alencar

SENSÍVEL E IMAGEM: AMEAÇAS E POTÊNCIAS

Marina Andrade Câmara, Ali do Espírito Santo Oliveira

A ARTE COMO ESTRATÉGIA DE CENSURA SOBRE CENSURAS HISTÓRICAS OMITIDAS

Mônica Zielinsky

PANDEMÔNIO ARTÍSTICO: O RETORNO DA CENSURA RELIGIOSA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Neiva Maria Fonseca Bohns

CORPOS SENSÍVEIS EM CONTEXTOS BRUTAIS: A INTERDIÇÃO DE “O JOVEM TÖRLESS” DE R. MUSIL

Paula Luersen

CENSURA A ORION LALLI E CENSURAS AO HIV/AIDS NAS ARTES VISUAIS

Ricardo Henrique Ayres Alves

DIVERSIDADE CULTURAL E DECOLONIALIDADE

Sheila Cabo Geraldo

AGNUS DEI E NOVA CRÍTICA: PROCESSOS DE CENSURA DURANTE A DITADURA MILITAR

Sofia Mazzini Ferraz Rocha

EU DEIXEI LOUÇA NA PIA E COMIDA NA GELADEIRA: EXÍLIO E OBSCENIDADE POLÍTICA

Sue Gonçalves

ESPELHANDO O MAL: ARTE SOB ATAQUE E A GUERRA PELA MEMÓRIA DA SHOAH

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado

ST 04: Teoria, método e práticas feministas nas pesquisas em história da arte p.225

À FRENTE DE UM GRANDE HOMEM EXISTIU UMA GRANDE MULHER: O CASO DE CARMEN PORTINHO E AFFONSO EDUARDO REIDY

Amanda Mazzoni Marcato

EXERCÍCIOS DE SUBJETIVAÇÃO NA OBRA DE ANNA MARIA MAIOLINO

Anelise Valls Alvarez

O CONCEITO DE REMATRIAÇÃO E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA HISTÓRIAS DA ARTE DECOLONIAIS

Bianca Andrade Tinoco

A CIRCULAÇÃO DOS TEXTOS CRÍTICOS DE LUCY LIPPARD NO BRASIL (DÉCADAS DE 1970 E 1980)

Bruna Fernanda Vieira Silva

BIENAL12 – FEMINISMO(S): VISUALIDADES, AÇÕES E AFETOS – UMA CURADORIA ATIVISTA

Carina Dias de Borba

DO NORTE, VENTANIA: POR UMA HISTÓRIA DA ARTE COM MULHERES ARTISTAS DA AMAZÔNIA

Cinthya Marques do Nascimento

ENTRE A ARTE E O DOCUMENTO: BERENICE ABBOTT E INGE MORATH PELAS RUAS DE NOVA IORQUE

Clara Eloisa da Fontoura Ungaretti

CENA DE MERCADO (1864) DE FRANCISCA MANOELA VALADÃO: OLHARES EM PRETO E BRANCO

Cláudia de Oliveira

HISTORIOGRAFIA FEMINISTA DA ARTE: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE SUAS ORIGENS

Daniela Pinheiro Machado Kern

A TEMPORALIDADE DA ARTE NA ERA DIGITAL PÓS-PANDÊMICA

Fabiane Cristina Magalhães Machado

LETÍCIA PARENTE, MARTHA ROSLER E CHANTAL AKERMAN: CONFINAMENTO, TÉDIO, EXPLOSÃO

Fernanda Pequeno

FORCE: A COSTURA COMO PRÁTICA FEMINISTA DA ARTE CONTRA A CULTURA DO ESTUPRO

Gabriela Traple Wieczorek

RUPTURAS E PERMANÊNCIAS NA PINTURA HISTÓRICA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE

Giovanna Trevelin

AS VANTAGENS DE SER UMA ARTISTA TRANS: LYZ PARAYZO, MASP E OUTROS EMBATES

Isaac Araujo Guimarães

AS CONTRADIÇÕES ENTRE ARTE E FEMINISMO EM UM CONTEXTO NEOLIBERAL

Jaqueline Santos Sampaio

A ESTÉTICA DO SONHO NA FORMAÇÃO DA IMAGEM DA MULHER EM “SONHO DE VALSA” (1987)

Kahena Zanardo Sartore

TRAMAS DO DIA E DA NOITE EM LOUISE BOURGEOIS

Lucas Procopio de Oliveira Tolotti

“ARTISTAS DECORATIVAS” – O PAPEL DAS MULHERES NO CURSO DE ARTE DECORATIVA DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

Marcele Linhares Viana

AS OBRAS DE RECEPÇÃO DAS QUINZE PINTORAS ACEITAS NA ACADEMIA REAL DE PARIS (1648-1793)

Maria Tereza Guimarães Côrtes

ARTE OLFATIVA E ATIVISMO SOCIAL NA PRODUÇÃO DE JOSELY CARVALHO

Nilza Colombo

PRÁTICAS ATIVISTAS EM COLAGENS FOTOGRÁFICAS DE SILVANA MENDES E DE GIANA DE DIER

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

MULHER AMAZÔNIDA: REPRESENTATIVIDADE E REPRESENTAÇÃO NA SOCIEDADE MANAUARA DO SÉCULO XX

Orlane Pereira Freires, Paulo César Marques Holanda

AS OBRAS DE ELISABETH NOBILING NA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Priscila Sacchettin

PONTO A PONTO: O TRABALHO ARTESANAL DITO FEMININO E SUAS FORMAS DE INSERÇÃO NA ARTE

Raquel Sampaio Alberti

DRIANA VAREJÃO E BEATRIZ MILHAZES EM EXIBIÇÃO NO NATIONAL MUSEUM OF WOMEN IN THE ARTS

Rita Lages Rodrigues

THE STORY OF ART WITHOUT MEN: CRÍTICA FEMINISTA E EXCLUSÃO MASCULINA POR KATY HESSEL

Silvana Boone

PARCERIAS ARTÍSTICAS: UM OLHAR POSSÍVEL SOBRE A PRODUÇÃO DE LUCY CITTI FERREIRA

Sophia Faustino

TECENDO MATRILINEARIDADES: UMA ANÁLISE DAS OBRAS DE ROSANA PAULINO E DORIS SALCEDO

Stéfani Trindade Agostini, Altamir Moreira

ANNA BELLA GEIGER E IOLE DE FREITAS: PRÁTICAS E MÉTODOS FEMINISTAS

Tatiana da Costa Martins

A PERSPECTIVA TERATOLÓGICA EM PATRICIA PICCININI

Yasmin Pol da Rosa

ST 05: Narrativas de arte: histórias e representações em disputa

p. 299

QUEM NÃO É VISTA, NÃO É LEMBRADA: UM OLHAR PARA AS OBRAS DE MADALENA SANTOS REINBOLT

Aline Reis Chiarelli

SOLIDARIEDADE E CONTESTAÇÃO EM DUAS OBRAS EXPERIMENTAIS DE ARTISTAS MULHERES

Almerinda da Silva Lopes

PODE O FUTURO INTERVIR NO PRESENTE? ARABFUTURISMO E MEMÓRIA NA OBRA DE LARISSA SANSOUR

Amanda Patron

DANGBÉ, ARTE VODUM NA COLEÇÃO PERSEVERANÇA

Anderson Diego Almeida

UM PASSADO ABERTO AO FUTURO: A CESURA DA MEMÓRIA EM NIKAU HINDIN E CITRA SASMITA

Anna Cavalcanti, Pedro Cupertino

PRODUÇÕES SIMBÓLICAS, DEMARCAÇÕES DA HISTÓRIA DA ARTE E INCORPORAÇÕES EXPOSITIVAS HOJE

Bianca Knaak

A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM DE INTERIORES: DA CENOGRAFIA IMPERIAL AO SHOPPING CENTER

Charlene Cabral

A AUTORIA DAS IMAGENS TRAMADAS NA TAPEÇARIA DAS ÍNDIAS E A NARRATIVA HISTORIOGRÁFICA

Cláudia Pettenuzzo Damiani

A NOVA ORDEM CARICATA – GEOPOLÍTICA ILUSTRADA NA REVISTA CARETA NOS ANOS 1940

Daniel Rodrigues de Souza

DEVORAÇÕES NA SAPUCAÍ: A ONÇA-RITUAL DE BORA E HADDAD

Daniela Name

A ARTE NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL DO URUGUAI – ESTUDO DE CASO

Doris Couto

NOTAS SOBRE ARQUIVO DE ARTISTA E A ATUAÇÃO DE CLAUDIO GOULART NO CENÁRIO ARTÍSTICO HOLANDÊS (1980/1990)

Fernanda Soares da Rosa

EXPRESSÕES DO COTIDIANO AFRICANO: UMA ANÁLISE DA ARTE E IDENTIDADE EM SAAR E MASAMARA

Flávio da Silva Nogueira

GLOBALISMO E EPISTEMOLOGIAS TRANSCULTURAIS: AS IMAGENS NA PRIMEIRA ÉPOCA MODERNA

Jens Baumgarten

DA PROSA DOS OBJETOS COTIDIANOS À POÉTICA DOS OBJETOS ARTÍSTICOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

José Almir Valente Costa Filho

TEMPOS TRAMADOS ACERCA DO MITO DA TORRE DE BABEL

Katia Maria Paim Pozzer

O PAPEL DA NARRATIVA NOS MEDALHÕES PRESENTES NAS *POSTRIMERIAS* DA IGREJA DE CARABUCO

Letícia Roberto dos Santos

“CONVERSAS PARA ADIAR O FIM DO MUNDO”: FISSURAS NOS LUGARES DE FALA

Luciana Benetti Marques Valio

A PINTURA “PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA DE PIRATINI”: NARRATIVAS E RESSIGNIFICAÇÕES

Luciana da Costa de Oliveira

FABULAÇÕES SEXUAIS EM DESENHOS DE CARLOS BASTOS

Luiz Alberto Ribeiro Freire

ANNA MARIA NIEMEYER, A CORRESPONDÊNCIA ENTRE DESIGN E ARQUITETURA

Marcelo Mari

LAPSOS NA CIDADE: INTERVENÇÕES URBANAS COMO ESTRATÉGIAS DE RESSIGNIFICAÇÃO

Marco Pasqualini de Andrade, Isaque Xavier Valentim da Silva

HISTÓRIAS DA FOTOGRAFIA E SUA CULTURA: NARRATIVAS EUROCÊNTRICAS EM TRÂNSITO

Maria Inez Turazzi

O VOO DO QUIXOTE. DIÁLOGO ENTRE AS ARTES NA GRAVURA DE UBIRAJARA RIBEIRO

Maria Izabel Branco Ribeiro

ESCULTURA FUNERÁRIA MODERNA: AS REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO DAS MULHERES MEDIANTE ÉXTASE DA DOR

Maria Elizia Borges

A ANTROPOFAGIA IMPURA: IMAGENS DE VIOLÊNCIA NA ERA PÓS-FOTOGRAFICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Marina Lorenzoni Chiapinotto

ESTRATÉGIAS DE PROMOÇÃO DE DISSENSO SOCIAL NAS PRODUÇÕES DO COLETIVO ICONOCLASISTAS

Marthina Borghetti Rosa da Silveira

L'AMATEUR DE RENÉ LIGERON

Martinho Alves da Costa Junior

A PRODUÇÃO PLÁSTICA MODERNA NOS PERIÓDICOS ILUSTRADOS EM NOSSA SENHORA DO DESTERRO

Mateus Dukevicz de Oliveira

O PAPEL DA ENGENHARIA NA MODERNIZAÇÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA NO SÉCULO XIX

Nelson Pôrto Ribeiro

“ALICE NO BRASIL DAS MARAVILHAS”: JOÃSINHO TRINTA DA GALERIA PARA A SAPUCAÍ

Pedro Ernesto Freitas Lima

FALA DA TERRA (2022): ENTRE O ARQUIVO E A MEMÓRIA

Pedro Gomes Pereira

FUGA PARA O ESPAÇO: FICÇÃO-ESPECULATIVA EM SIDNEY AMARAL E NO FILME MARTE UM

Pietro de Mello Ferreira

SAGRADA FOLIA, A DESSACRALIZAÇÃO DA ARTE.

Ramon Gadenz da Silva

A FUNÇÃO TEOLÓGICO-POLÍTICA DA PINTURA COLONIAL – A REPRESENTAÇÃO DA SANTA CEIA

Raquel Quinet Pifano

ENTRE PAISAGENS E PERSONAGENS: A NARRATIVA IMAGÉTICA DE JOELINGTON RIOS SOBRE O RIO DE JANEIRO

Roberta Claudino Fernandes da Silva

IMAGENS EM DISPUTA: HISTÓRIA NATURAL? E A NARRATIVA POLÍTICA DA ARTE EM ROSANA PAULINO

Rogéria Moreira de Ipanema

QUADROS DE RAÇA: CLAUDIA COCA E O IMAGINÁRIO COLONIAL LATINO-AMERICANO

Tadeu Ribeiro Rodrigues

A PRÁTICA ARTÍSTICA DE MARIA THEREZA ALVES E SUA REDE PARA DESCOLONIZAR O BRASIL

Taís Cardoso

A CONSTELAÇÃO DO ENTRE-MUNDOS: MOQUÉM_SURARÍ E SEUS AGENCIAMENTOS DECOLONIAIS

Willams Lucian Belo Ramo

ST 06: A arte contemporânea mediante o cânone

p. 407

O ENCONTRO DO FUTURO COM A ANCESTRALIDADE: EXPERIMENTOS ARTÍSTICOS BASEADOS NA SEMENTE

Cássia Teixeira Perocco

ENIGMAS DE PASQUETTI

Icleia Borsa Cattani

O PARAGONE DA ARTE E A INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Isadora Cunha Caldas

DIANTE DAS SOBREVIVÊNCIAS: AS NATUREZAS-MORTAS CONTEMPORÂNEAS

Milena Regina Duarte Corrêa

PARA ALÉM DO CAMPO AMPLIADO E SITE SPECIFIC: CONTRIBUIÇÕES A PARTIR DAS PRÁTICAS NO BRASIL

Omar de Oliveira Porto Junior

DAR À ESCULTURA O LIMPO DE UMA MÁQUINA DE ARTE: ERFORMATIVIDADE EM MARY VIEIRA

Ana Elisa de Oliveira Medrado Drawin

KADER ATTIA: FOTOGRAFIA, REPARAÇÃO, TEORIA

Cezar Bartholomeu

OBJETO TRANSICIONAL EM OBJETO RELACIONAL EM DONALD WINNICOTT E LYGIA CLARK

Cláudia Maria França da Silva,

QUADRADO NEGRO, UNIDADES E LIMITES DO CONSTRUTIVISMO NO BRASIL

Fernanda Lopes Torres

ANALOGIAS E DIFERENÇAS ENTRE O PRÉ-ARTESANATO SEGUNDO LINA BO BARDI E A ARTE POVERA

Francesco Perrotta-Bosch

ATENSÃO: ALEGORIA, POLÍTICA E ARTE NA OBRA DE CARLOS ZILIO, 1973-1978

Felipe Scovino

ALBERTO BURRI NA BIENAL DE SÃO PAULO: CONSIDERAÇÕES SOBRE PINTURA E OBJETO

Helder Manuel da Silva de Oliveira

BEIJO FRUSTRADO: WALDEMAR CORDEIRO E O ESCRUTÍNIO DA LINGUAGEM VISUAL

Heloisa Espada

SOBRE TEORIAS DO OBJETO: VARIAÇÕES E AFINIDADES

Luís Edegar de Oliveira Costa

OBJETOS E INOBJETOS: ARTE PARA VILÉM FLUSSER

Manuela Fantinato

A OBRA EXPANDIDA DE ANTONIO BERNI: UM OLHAR MATÉRICO

Maria Carolina Rodrigues Boaventura

OS DEUSES USAM RELÓGIOS: DECORAÇÃO E “MATERIALISMO” NA OBRA TARDIA DE GUSTAVE MOREAU

Mariana Garcia Vasconcellos

APONTAMENTOS SOBRE INSTRUMENTALIZAÇÃO E INSTAURAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Paulo Silveira

O OBJETO EVANESCENTE DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Sérgio Martins



Sessão temática 01

Viagens, prêmios, redes e a circulação das artes e dos artistas no Brasil

Coordenação:

Ana M. T. Cavalcanti (UFRJ/CBHA)

Elaine Dias (UNIFESP/CBHA)

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)

IMAGENS E RELATOS: VIAJANTES E A CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS. O CASO DO MUSEU PAULISTA

Ana Paula Nascimento, docente
Universidade de São Paulo / CBHA

Resumo expandido:

Partindo-se da premissa da mudança de entendimento do mundo a partir da Ilustração (século XVIII) e do forte empenho em catalogar seres animados e inanimados, formas de trabalho e culturas nas Américas, aliado ao aparecimento dos romantismos como reação aos excessos racionalistas no final daquele mesmo século e de um novo entendimento da natureza, a proposta converge para parcela dos relatos e das imagens produzidas por artistas-cientistas-viajantes estrangeiros que percorreram regiões da capitania/província/estado de São Paulo ao longo do século XIX e, como parcela das descrições de tais paisagens, edificações, costumes e atividades laborais foram representadas e divulgadas para uma determinada construção histórica concebida na primeira metade do século XX, em especial por Afonso d'Escragnole Taunay, quando diretor do Museu Paulista (1917-1945).

A difusão de tal imaginário pela instituição foi muitas vezes eclipsada, em virtude da ênfase dada pelo próprio Taunay e por muitos dos investigadores que se debruçaram sobre o histórico institucional ao hoje contestado bandeirantismo e, em menor escala, à história do café, temas então caros a uma elite paulista que se empenhava por reforçar sua hegemonia nacionalmente.

Além de amearhar imagens e textos, Taunay foi responsável por encomendar mais de uma centena de trabalhos – entre aquarelas, pinturas e azulejos – para comporem exposições, tanto no Museu do Ipiranga quanto no Museu Republicano "Convenção de Itu", pela tradução de relatos de viajantes, pela publicação de artigos em periódicos paulistas e cariocas sobre o tema, pela direção da coleção "Biblioteca Histórica Paulista", além de disponibilizar conteúdo para publicações didáticas. A intenção de publicar um livro de iconografia paulista na década de 1940, época em que o programa expositivo

dos dois museus que compõem o Museu Paulista é finalizada, parece indicar como este grande conjunto de fontes foi fundamental nos escritos de Taunay e, também, na disseminação de uma história dos costumes explicitada nas paredes da instituição. Por fim, além de discutir tais estratégias, indaga-se como rever tais trabalhos na contemporaneidade?

Palavras-chave: Iconografia; Relatos; Viajantes; Museu Paulista; Afonso Taunay.



Figura 1

AUTORIA DESCONHECIDA

Vista da sala B7, "Consagrada ao passado de outras cidades paulistas" [Museu do Ipiranga], c.1944

Fotografia de negativo de vidro com inserção digital, 18 x 23 cm [negativo de vidro]

Museu Paulista da Universidade de São Paulo

Reprodução fotográfica: Helio Nobre/José Rosael



Figura 2

JOSÉ CANELLA FILHO (1897 – 1942)

Jacareí, 1827 [a partir de aquarela “Jacaraí”, de Jean-Baptiste Debret (c.1827)], 1941

Óleo sobre tela, 50 x 96 cm

Museu Paulista da Universidade de São Paulo

Reprodução fotográfica: Helio Nobre/José Rosael

A ANDALUZIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E ALOISIO MAGALHÃES

Angela Brandão, docente

EFLCH / UNIFESP / CBHA / CNPq

RESUMO EXPANDIDO:

Como um desdobramento do Projeto Sprint FAPESP *Diplomacia e as Artes* (processo FAPESP número 2018/15194-9), esta comunicação se dedica a uma das experiências diplomáticas mais significativas para a história da arte e da cultura no Brasil. Nossa contribuição parte das vivências do diplomata e poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, durante e após sua missão na Espanha e especialmente em Sevilha. A biografia e a obra de João Cabral foram atravessadas, em diferentes aspectos, pelo deslocamento ao país de Cervantes. Não apenas suas pesquisas junto ao Arquivo das Índias ou o contato com as vanguardas artísticas de Barcelona, especialmente com Mirò, mas sobretudo os poemas mergulhados na atmosfera andaluza. Interessa-nos, igualmente, um episódio menos conhecido e até certo ponto negligenciado. Um dos personagens centrais para a história do design e do patrimônio histórico e artístico no Brasil, Aloisio Magalhães, primo de João Cabral, teria passado uma curta estadia em Sevilha. Desse encontro surgiriam ideias relacionadas às origens do *Gráfico Amador*, selo editorial de 1954, e do livro *Aniki Bóbó*, de 1958, ecoando em sua visão posterior acerca do patrimônio histórico e artístico nacional. Os estudos que Magalhães cumpriu nos Estados Unidos são comumente apontados como disparadores dos rumos para sua trajetória como artista, designer e gestor cultural. Porém, a curta experiência sevilhana ainda não parece ter sido suficientemente explorada.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Aloisio Magalhães; Viagem; Espanha; Andaluzia.

A PAISAGEM, OS VIAJANTES E OS SEUS REGISTROS

Carlos Gonçalves Terra, docente

Escola de Belas Artes / UFRJ / CBHA

Resumo expandido:

A literatura europeia de viagens relacionada à América Latina e ao Brasil, a partir do século XVII, é uma fonte de significativa importância para o estudo e conhecimento dos diferentes lugares mapeados pelos viajantes. Diversos estiveram no Brasil contribuindo de alguma maneira para o conhecimento científico do Novo Mundo. Não é possível analisar e citar todos aqueles que se embrenharam pelos mais estranhos e difíceis recantos ainda inexplorados do país. Pode-se separar esses viajantes em dois grupos: os que estudaram a paisagem e os que a representaram. Alguns associam as duas características, como Humboldt, outros estão associados a artistas que faziam a documentação iconográfica de suas pesquisas, como o Barão Georg Heinrich von Langsdorff. A dificuldade encontrada pelos viajantes de vir e percorrer o nosso País, durante o período colonial, decorreu da preocupação dos portugueses em preservar, para uso próprio, as suas reservas econômicas. Assim sendo, pode-se constatar que, até o início do século XIX, as expedições realizadas foram esporádicas, já que o território brasileiro era “fechado” aos estrangeiros. No entanto, através do mundo, de uma maneira geral, iniciava-se a expansão do conhecimento científico. Apesar de alguns antecedentes é somente no século XIX que muitos viajantes vão deixar suas impressões registradas em obras descritivas sobre o Brasil e as Américas. Entre eles destacam-se: Auguste de Saint-Hillaire, Johann Baptist Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, Herman Burmeister, Friedrich Alexander von Humboldt e, Johann Moritz Rugendas. O texto analisará principalmente as obras de Rugendas, observadas nas paisagens dos papeis de paredes, confeccionados pela Manufatura Zuber & Cie, Rixheim, França, que foram utilizados em espaços arquitetônicos brasileiros e estrangeiros. Também vão ser investigadas as obras de Spix e Martius e de Maria Graham, já que eles deixaram suas impressões tanto escritas como nas imagens que acompanham

seus textos. Os relatos dos viajantes são reveladores, na medida em que podem oferecer informações que enriquecem a investigação e a análise dos dados. As narrativas relacionadas às áreas verdes no contexto das cidades brasileiras do século XIX e que foram registradas por eles, contêm, muitas vezes, detalhes minuciosos que reforçam o que os historiadores da arte, os cronistas e os literatos dizem.

Palavras-chave: Viajante, Paisagem, Viagens, Brasil, História da Arte.

O DRAGÃO E A SERPENTE: ARTISTAS “INGÊNUOS” NA BIENAL DE VENEZA DE 1966

Emerson Dionisio G. de Oliveira, docente

Universidade de Brasília / CBHA

Resumo expandido:

A Bienal de Veneza de 1966 foi marcada por um certo retorno às formas racionais e programas geométricos, depois do sucesso e da premiação da arte pop estadunidense dois anos antes. Artistas como Júlio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Lucio Fontana, Anthony Caro e Alberto Viani estiveram no centro dos debates. O prêmio David Bright de Gravura para Arthur Luiz Piza parecia consagrar essa tendência. Piza estava ao lado de Sergio Camargo e Wesley Duke Lee como representante brasileiro da produção dita contemporânea. Completando a delegação do Brasil, foram selecionados três artistas reconhecidos como pintores “primitivos”: Agostinho Batista de Freitas, Francisco Domingos da Silva e José Antônio da Silva; considerados “curiosidades” pelo crítico Marc Berkowitz. Desde 1952, 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 dita ingênua. 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 recém regime ditatorial; orientado pela suspeição de simulacro “primitivista” e a emergência de novas genealogias artísticas dedicadas a destacar aspectos étnicos, raciais, regionais e religiosos. Não representar um sentido de contemporaneidade era um defeito explicitado na seleção para a bienal italiana de 1966, segundo seus críticos. Não se advogava abertamente contra os artistas e nem mesmo contra os membros do júri, que eram homens influentes no circuito das artes e nas decisões sobre políticas culturais brasileiras, mas mirava-se na certeza de que os primitivos pertenciam a uma categoria distinta da

produção, fora do espaço “moderno-contemporâneo” almejado pelo Brasil e suas elites intelectuais e artísticas.

Palavras-chave: Arte popular. Bienal de Veneza. Recepção crítica.

HENRI-NICOLAS VINET E A ÉCOLE DE BARBIZON

Elaine Dias

EFLCH / UNIFESP / CBHA

Resumo expandido:

Henri-Nicolas Vinet foi um dos primeiros artistas a realizar estudos em *plein air* no Brasil. Discípulo de Jean-Baptiste Camille Corot, Vinet chega ao Rio de Janeiro em 1856 e, durante vinte anos, expõe suas obras nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes, muitas delas resultado de suas incursões pelas matas do Rio e arredores. A forma com que compõe suas pinturas é próxima não apenas de Corot, mas também dos pintores da chamada École de Barbizon que, nas décadas de 1840 a 1860, inovaram na maneira de compor a paisagem e na relação do artista diante do natural. O conhecimento da natureza *in loco*, as incursões pela floresta de Fontainebleau, a distribuição dos planos, os ângulos e pontos de vista, a relação entre figuras e paisagem, o uso das cores e a questão do inacabado foram elementos fundamentais na modernização da pintura de paisagem francesa operada por Théodore Rousseau, Narcisse Diaz de la Peña, Jules Dupré, Jean-François Millet, Constant Troyon, entre outros artistas. Vinet participa dos salões franceses, sobretudo na década de 1840, mas após algumas recusas do júri na década de 1850, e sem chamar a atenção da crítica francesa, vendo-se, provavelmente, diante de um futuro incerto na França, Vinet viaja ao Brasil, permanecendo na capital da corte até sua morte, em 1876. Ele se coloca de maneira contundente no sistema artístico brasileiro, oferecendo aulas de pintura, participando das mostras da academia e particulares, chamando a atenção da crítica e conquistando o interesse dos primeiros colecionadores do Rio de Janeiro. Antes mesmo da chegada de George Grimm, em 1878, e da modernização definitiva da pintura de paisagem brasileira, Vinet já abria as portas, desde a década anterior, para diversas inovações na relação do artista com o natural. Pretende-se, nesta comunicação, contar um pouco da produção deste artista no Rio de Janeiro, identificando as similaridades com os pintores de Barbizon, e analisando sua posição e relevância na história da

modernização da pintura de paisagem no Brasil. Esta comunicação deriva de uma pesquisa realizada na École du Louvre intitulada *Da École de Barbizon ao Rio de Janeiro: Henri-Nicolas Vinet e a pintura de paisagem no Brasil*, financiada por uma bolsa de pesquisa no exterior – BPE – FAPESP (Processo no. 2023/08949-1).

Palavras-chave: Henri-Nicolas Vinet; École de Barbizon; pintura de paisagem; Jean-Baptiste Camille Corot; século XIX

INTERMEDIÁRIOS E MODOS DE EXIBIÇÃO DE ARTE ESTRANGEIRA NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA

Fabriccio Miguel Novelli Duro, doutorando
Universidade Estadual de Campinas

Resumo expandido:

Nas últimas décadas, diversos esforços foram empreendidos na tentativa de compreender as relações travadas entre a produção artística realizada no Brasil e no exterior durante o século XIX. A investigação de mecanismos que possibilitaram a circulação de indivíduos, obras de arte, impressos e teorias artísticas, assim como a utilização de métodos comparativos que buscam evidenciar os modelos compartilhados entre as produções nacionais e estrangeiras, tem sido fundamentais para o estudo das obras de arte oitocentistas conservadas em território nacional. O acúmulo desses estudos tem demonstrado, de forma reiterada, que uma das principais vias para a exibição e a recepção pública dessas obras no Rio de Janeiro durante o século XIX foram as exposições gerais organizadas pela Academia Imperial de Belas Artes entre 1840 e 1884. Foram nessas mostras artísticas oficiais que importantes obras de arte, nacionais ou estrangeiras, foram exibidas pela primeira vez, promovendo a sua recepção pública e culminando, por vezes, em sua aquisição e conservação em coleções brasileiras. Apesar da importância de tais exposições para o desenvolvimento do sistema artístico no período, as exposições gerais não foram as únicas formas de exibir obras de arte inéditas ao público fluminense. Simultaneamente ao desenvolvimento de um certame oficial, diversas iniciativas – em menor escala e certamente menos articuladas – foram empreendidas por agentes intermediários para a exibição de obras de arte estrangeiras no Rio de Janeiro. Fosse mostras organizadas com o intuito de cobrar ingressos ou para vender pinturas, fossem realizadas em espaços comerciais, dentro do palácio da Academia Imperial ou mesmo em um “museu”, tais exposições foram responsáveis por introduzir, no Brasil, objetos artísticos produzidos no exterior por artistas estrangeiros. Pretende-se discutir, a partir da recepção pública de alguns desses casos, as distintas estratégias de

exibição e comercialização de obras de arte estrangeiras no Rio de Janeiro mobilizadas por agentes intermediários, instalados no país ou apenas de passagem. Trata-se de um mecanismo de circulação de objetos artísticos no século XIX motivado pelo nascente mercado de arte no Rio de Janeiro e ainda pouco discutido pela historiografia.

Palavras-chave: Exposições; Mercado de Arte; Arte no Brasil; Século XIX.

NOTAS SOBRE O SISTEMA DA ARTE CARIOCA NOS ANOS DE 1880: O CIRCUITO PRIVADO DE EXPOSIÇÕES

Franciane Canêz Cardoso, doutoranda (PPGAV / UFRGS)

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-Rio-Grandense

Resumo expandido:

O presente artigo constitui parte da pesquisa de doutorado que está sendo realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS visando investigar a trajetória e o funcionamento de cinco salas expositivas ativas na década de 1880: Salão De Wilde, Glace Elegante, Casa Vieitas, Galeria Moncada e Ateliê Insley Pacheco. O Objetivo do artigo é confrontar informações sobre cada uma das salas, com vistas a traçar um perfil geral desses lugares. Dados como suas localizações, estrutura física, sua relação com a crítica e com os artistas, bem como relações comerciais e de precificação dos trabalhos são apresentados e discutidos.

O método utilizado para investigar esses locais sustentou-se em recorrer aos textos publicados em periódicos da época disponíveis para consulta na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro que citavam as salas expositivas cotejadas pela pesquisa. Após um ano selecionando, analisando e arquivando esse vasto material partiu-se para a produção do texto analítico que estruturou-se em duas partes distintas: a primeira uma descrição cronológica das atividades expositivas que aconteceram em cada uma das casas ao longo da década; a segunda, que será abordada neste artigo, é a análise comparativa dos espaços, pensados então como uma rede, um circuito expositivo independente e responsável por imprimir mudanças significativas no sistema vigente, até então de característica acadêmica, que passa gradualmente a dividir espaço com uma estrutura sistêmica de características modernas. Modificando então, vários fatores nesse regime de circulação da arte, inclusive o mercado que, além de ampliar-se consideravelmente, vê crescer seu público consumidor.

São analisadas questões como a localização desses espaços, a natureza comercial de cada um, a época e as condições em que começaram suas atividades expositivas. Por fim, apresenta-se uma análise do perfil de atuação de cada um dos espaços, incluindo gêneros mais recorrentes e artistas que passaram em cada uma das casas.

Palavras-chave: Sistemas da arte; Século XIX; Circuito privado de exposições; Rio de Janeiro.

AMERICANN WOODCUT TODAY

Gabriela Caspary, doutoranda

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA)

Registro expandido:

Esta comunicação pretende analisar a recepção crítica no Brasil da exposição *The American Woodcut Today*, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). A mostra circulou entre 1954 e 1958 pelo Caribe e América Latina (Ilhas Virgens, Brasil, Uruguai e Peru), integrando o Programa Internacional de Circulação de Exposições do MoMA. Este Programa foi implantado em 1952. Inicialmente era financiado pela *Rockefeller Brothers Fund*. No decorrer dos anos seguintes, um Conselho Internacional foi mobilizado para garantir financiamento a longo prazo para esses empreendimentos. A iniciativa pode ser entendida como um desdobramento da Política de Boa Vizinhança, iniciada no período da II Guerra Mundial e desdobrada no contexto da Guerra Fria.

The American Woodcut Today reunia 40 gravuras modernas de 30 artistas norte-americanos ou europeus que se tornaram cidadãos norte-americanos a partir da II Guerra Mundial. Os trabalhos foram selecionados por William S. Lieberman, curador de gravura do MoMA. No Brasil, o IBEU e a Embaixada norte-americana ajudaram a financiar a circulação da mostra, que passou por Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador e Recife. O MoMA aproveitava-se da facilidade de circulação das gravuras para as mostras internacionais que organizava. Além disso, a mostra faz um recorte de certas tendências estéticas, que eram a ponta de lança de um projeto de difusão da linguagem moderna.

A partir de documentação levantada nos arquivos do MoMA entre fevereiro e março de 2024, esta comunicação pretende analisar a mostra, identificando o projeto estético-político na seleção das obras, mapeando as redes de agentes e atores culturais envolvidos em sua realização, bem como analisando a recepção crítica da mostra no Brasil.

Palavras-chave: MoMA; Circulação Internacional; Gravura Moderna.

REVER BROCOS: ENTRE DESLOCAMENTOS, VIAGENS E OBRAS (1871-82)

Heloisa Selma Fernandes Capel, docente

Universidade Federal de Goiás / CBHA

Resumo expandido:

Com trajetória e pensamento artístico advindos de deslocamentos entre o Rio de Janeiro e a Europa no entresséculo, o pintor compostelano e professor da Escola Nacional de Belas Artes/RJ Modesto Brocos y Gomes (1852-1936) tem sido apropriado no Brasil por apenas uma de suas obras, a tela Redenção de Cam, tela premiada no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1895. Entretanto, o pensamento de Modesto Brocos vai além e se expressa por meio de outras pinturas e de sua própria produção escrita. Com a expectativa de ampliar o conhecimento sobre o artista e evidenciar algumas das obras resultantes de processos e viagens que compõem sua trajetória, a comunicação apresenta reflexões sobre o processo migratório que envolve sua biografia, as motivações para deixar a Espanha e sua condição como imigrante galego no Rio de Janeiro. Em seu processo de formação, avalia suas viagens à Argentina (1871), Paris (1877), Madrid (1879) e, ainda, sua ida a Roma (1882), como resultado do prêmio com bolsa concedida pela Deputación de La Coruña. Por último, investiga sua desistência do cargo de professor da Escola Nacional de Belas Artes e sua volta à Espanha e viagem à Roma em 1897. Desse modo, evidencia as perspectivas artístico-culturais em trânsito que resultam de tais deslocamentos e os temas que mobilizam Brocos em suas motivações como artista estrangeiro cuja agência foi efetivada por meio de algumas obras que resultaram de tais processos: *Retrato de Rosalia de Castro* (1880), *Rebeca dando de beber a Eliezer* (1883), *A Defesa de Lugo* (1887) e o *Tríptico de Santiago* (1899). Desse modo, levanta hipóteses sobre o pensamento eugênico de Brocos, suas articulações com os regionalismos e suas experimentações artísticas sob novas conjunturas. Explora, portanto, a performance intervalar do artista, considerando, em perspectiva mais nuançada, que seu pensamento transita entre as relações e comitências que a sustentam, a circulação das ideias nas culturas as quais se insere, além dos

estilos que se movimentaram entre o universo artístico ibero-americano e a Europa do final do século XIX e início do século XX.

Palavras-chave: Modesto Brocos; deslocamentos; migração galega.



Figura 1

Modesto Brocos

La Defensa de Lugo. 1887.

Óleo sobre Tela, 331x252cm

Centro Galego de Havana



Figura 2

Modesto Brocos

Tríptico de Santiago (Las tradiciones del apóstol Santiago en Galicia). 1899

Óleo sobre tela. 365 x 550 cm.

Sacristía de la catedral de Santiago de Compostela.

©Fundación Catedral de Santiago. Foto: Margen

A ÉCOLE DES BEAUX-ARTS EM SOLO CARIOCA: GIRE E SEUS POSSÍVEIS INTERLOCUTORES

Laís Silva Amorim, pós-graduanda

Universidade Federal de São Paulo (EFLCH-UNIFESP)

Université Lumière Lyon II

Resumo expandido:

Ao estudarmos a presença do arquiteto francês Joseph Gire (1872-1933), antigo estudante da *École des Beaux-Arts (EBA)* de Paris, no Rio de Janeiro, notamos a atuação comprovada de outros arquitetos ex-alunos da determinada escola, entre 1900 e 1930, são eles: Émile Louis Viret (1881-1968), Gabriel Pierre Jules Marmorat (1882-1951), Francisque Cuchet (1885-?), Auguste Huguier (1876-1957) e Albert Désiré Guilbert (1866-1949).

Tanto Gire quanto seus colegas, apesar de arquitetos atuantes no período, permanecem com seus nomes obscurecidos na historiografia da arquitetura brasileira. Suas obras, que também podem ser consideradas relativamente pouco citadas nos debates acerca da valorização da arquitetura nacional – possivelmente por apresentarem uma arquitetura considerada até pouco de baixa relevância, de tendência Art Déco e/ou Eclética – se mostraram, no passado, presentes em certames de monta, como foi o caso da Exposição Internacional do Centenário da Independência, realizada em 1922. Francisque Cuchet, Émile Viret, Gabriel Marmorat e Gire participaram do grande evento, seja a partir de obras correlatas, seja como membro de determinados juris de recompensas (como é o caso de Gire).

Apesar da constatação da valorização desses arquitetos franceses na Exposição do Centenário, permanece ainda a dúvida, nos escritos sobre a arte e arquitetura no Brasil de inícios do século XX, sobre os contatos travados entre eles – que tinham em comum a formação pela *EBA* de Paris – e o deslançar de seus projetos arquitetônicos no Rio de Janeiro.

Ciente de que a maioria dos artistas e arquitetos, durante as primeiras décadas do século XX, atuavam no Rio de Janeiro para além da sua profissão, com

funções associadas a difusão da cultura francesa, participação de associações de benfeitorias e/ou associações ou representações comerciais francesas no Brasil, propomos explicar e correlacionar a trajetória dos profissionais anteriormente citados, no Brasil. Esta proposta de comunicação que lança luzes em um tema ainda pouco contemplado pela historiografia da arte e da arquitetura brasileira, possibilita maiores problematizações sobre os estudos de circulação e produção dos arquitetos do início do século XX. Refiro-me aos impactos político-sociais da “colônia francesa” no Brasil no período da realização da Exposição Internacional do Centenário da Independência.

Palavras-chave: Joseph Gire; *École des Beaux-Arts*; Exposição do Centenário da Independência; Arquitetura; Colônia Francesa.

**KLIMA GLOBAL – ARTE AMAZONAS (1993): REDE ECOLÓGICA
NA STAATLICHE KUNSTHALLE BERLIN**

Leandro Alves Garcia, doutorando
Universidade de Brasília

Resumo expandido:

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 é apresentada a exposição coletiva itinerante “Arte Amazonas” (1992-93/ Figura 1), que advém do resultado do *workshop* de título homônimo, que ocorreu em fevereiro de 1992. A vivência em terras amazônicas contou com a presença de 31 artistas de diversas partes do Globo, entre estes, grandes nomes da arte contemporânea, como Marina Abramovic e Tunga. Na versão alemã foi acrescido do título “Klima Global” e foram convidados a integrar a mostra os artistas Francisco Klinger de Carvalho e Frans Krajcberg.

O circuito expositivo foi iniciado no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, concomitantemente com a II Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (ECO-92 – evento que ocorreu entre 3 e 14 de junho de 1992); seguindo em sua itinerância para o Museu de Arte, Brasília e *Staatliche Kunsthalle Berlin*.

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 verificadas diferenças entre os catálogos expositivos em sua versão brasileira contendo 224 páginas e alemã com 304. Foram analisadas neste artigo, as 80 páginas extras que contemplam peculiaridades da passagem da mostra pela *Staatliche Kunsthalle Berlin*. A versão brasileira do catálogo é bilíngue (português/alemão) e foi editada pela editora do Instituto Goethe. 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: Arte Amazonas; ECO 92; História das Exposições; Klima Global; *Staatliche Kunsthalle Berlin*.



Figura 1

RAFFAEL RHEINSBERG (1943 – 2016)

Abacaxi, ouro, cocaína, 1992

Instalação (98 cabeças de perfuração de garimpeiros da Amazônia, dimensões variadas)

Acervo desconhecido

Fonte: *Staatliche Kunsthalle Berlin*, Alemanha

O ÁLBUM DE VISTAS DO BRASIL: REPRESENTAÇÃO DOS VIAJANTES E RENOVAÇÃO DA PAISAGEM

Leticia Squeff, professora

Departamento de história da arte – EFLCH /UNIFESP / CBHA

Resumo expandido:

O livro *Le Brésil* foi produzido para ser vendido durante a participação do Brasil na Exposição Universal de Paris de 1889, junto com outras publicações organizadas com o mesmo fim. Assinado por Émile Levasseur, o livro era uma ampliação do verbete de mesmo nome escrito para a *Grande Encyclopédie Française*. O *Álbum de vistas do Brasil (Vues du Brésil)* foi organizado pelo Barão de Rio Branco como complemento visual ao livro *Le Brésil*. Ele é considerado o segundo álbum fotográfico produzido no Brasil, depois do *Brasil Pitoresco* (1861), e um resumo visual do Império Brasileiro. Tendo este álbum como objeto, nesta comunicação pretendo discutir como as imagens fotográficas se relacionam com a tradição imagética anterior, por um lado. E também como elas propõem novas formas visuais de representação do espaço, num contexto de rápidas transformações políticas. Afinal, o *Álbum* é publicado no mesmo ano da proclamação da República. Ele se configura assim, em mídia que condensa a tradição das vistas pitorescas do império e, em outras imagens, a busca de novos marcos para as paisagens do Brasil. O *Álbum* traz, majoritariamente, vistas urbanas das mais importantes cidades de cada província do império: Rio de Janeiro, Salvador, Belém, Recife, Olinda, Ouro Preto, Sabará, Porto Alegre e São Paulo. O Brasil é mostrado como um país de cidades modernas, em que a razão técnica se impõe sobre a natureza selvagem. Não por acaso, são poucas as imagens da natureza intocada. Das 94 gravuras da publicação, apenas cinco mostram imagens de florestas, praias e montanhas. Nesta comunicação, em primeiro lugar, pretendo comparar algumas destas vistas com as vistas de paisagem produzidas por artistas estrangeiros e viajantes que passaram pelo império no século XIX, de modo a investigar: em que medida as fotografias do álbum se relacionam com uma tradição visual típica das vistas pitorescas. Neste campo, as representações da

natureza têm um lugar de destaque. A seguir, pretendo mostrar o quanto estas fotografias trazem novas representações do Brasil, nas quais a cidade é representada como totalidade, lugar simbólico da racionalidade governamental, materializada nos edifícios e no predomínio do urbano sobre o natural. O álbum *Vistas do Brasil* pode ser visto como um meio de divulgação de imagens do país para o exterior, no contexto da exposição universal de 1889. Ao mesmo tempo, a publicação se configura em diálogo com produções anteriores de viajantes fotógrafos e pintores, podendo ser vista como peça numa extensa rede imagética em torno da paisagem do império, produzida por artistas estrangeiros e locais durante todo o século XIX. Esta comunicação é um desdobramento de auxílio-pesquisa custeado pela FAPESP (processo número 2019/24543-0).

Palavras-chave: *Vistas do Brasil*; fotografia; pintura; paisagem.

JOÃO ZEFERINO DA COSTA E CESARE MARIANI: CORRESPONDÊNCIAS NA PINTURA DECORATIVA

Márcia Valéria Teixeira Rosa, professora

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / CBHA

Resumo expandido:

Pretendemos apresentar a relação entre o pintor João Zeferino da Costa (1840-1915) e seu mestre, Cesare Mariani (1826-1901), sobretudo na ocasião em que o pintor brasileiro recebeu as encomendas para a decoração na igreja Nossa Senhora da Candelária no Rio de Janeiro, cujo programa iconográfico seguiu o modelo italiano.

Esta investigação foi iniciada a partir da documentação do Arquivo F. B. Marques Pinheiro da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária / ISSSC e na circulação de notícias publicadas nos periódicos no Rio de Janeiro a partir da década de 1880, a contar da assinatura dos primeiros contratos do pintor e trocas de correspondências com a instituição.

Neste percurso da investigação merece destaque a carta escrita por Zeferino da Costa em maio de 1894, em que ele descreveu o processo de execução das pinturas do teto da nave principal, paredes laterais e teto da capela-mor, pendentives e, finalmente, o Côro.

Interessa-nos neste Colóquio, discutir a trama de relações entre o pintor, os encomendantes – a Mesa Administrativa da ISSSC e os aconselhamentos de seu mestre Cesari Mariani. E nesta rede de triangulação, observar os momentos de tensão do artista explicitados nas cartas trocadas com a Irmandade, o custo de seu investimento nas várias viagens para a Itália, instalação de atelier e contratação de modelos, bem como a adequação aos direcionamentos de seu mentor.

Em especial na pintura do Côro, última parte a ser executada pelo artista e instalada somente após a inauguração do templo, o intuito de Zeferino da Costa era convencer a Irmandade que o contrato não saísse de suas mãos.

Insistente, o artista não diminuiu as cobranças por prazos, condições de trabalho e pagamentos em dia. Em contrapartida, manteve estreito contato com o meio artístico italiano para atender a temática pretendida.

O pintor desenvolveu os estudos preparatórios em Roma e de volta ao Rio de Janeiro, esperava atender às expectativas e reconhecimento da Irmandade. Nesta ocasião, as condições físicas do pintor não lhe permitiram realizar todo o trabalho sozinho, prescindindo ainda mais de seus ajudantes. No entanto, Zeferino da Costa tinha plena consciência da importância da encomenda recebida e pretendia fazer jus a indicação.

De fato, o artista foi reconhecido como o "pintor da Candelária", título conquistado após vinte anos de dedicação e que esperamos, nesta apresentação, contribuir para a relevância da investigação dos acervos sacros na capital carioca.

Palavras-chave: Zeferino da Costa; Igreja Nossa Senhora da Candelária; Pintura mural; Cesare Mariani.



Figura 1

JOÃO ZEFERINO DA COSTA (1840 – 1917)

Invocação de Santa Cecília, 1899.

Óleo sobre painel.

Acervo Igreja Nossa Senhora da Candelária. Rio de Janeiro.

Fonte: reprodução fotográfica do livro de Arnaldo Machado. *Candelária. Aspectos Históricos, Arquitetônicos e Artísticos*. 2017, p.342.

ARTE E TECNOLOGIA, A REDE COMO ESTRATÉGIA

Maria Amelia Bulhões, docente

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Resumo expandido:

A produção artística envolvendo preponderantemente tecnologias digitais e as pesquisas em torno delas vem construindo, no Brasil, uma rede de eventos alocados e contando com apoio de universidades federais. Esta rede foi fundamental para esta produção em seu momento emergente e ao longo dos últimos 30 anos, com uma história de esforços e conquistas que merece ser mais conhecida. Nesta comunicação proponho apresentar um histórico dos três mais tradicionais e consolidados eventos deste circuito: #.ART/UNB (1989), LABART//UFSM (2005) e o SIMI/UFG (2012). Gostaria de destacar que o referencial conceitual desta análise se baseia em observar o perfil desta rede estratégica de relações atuante no panorama geral da arte e tecnologia do Brasil, em contraposição à ideia de um sistema da arte tecnológica, como defendem alguns autores.

O #.ART, organizado sob a coordenação da professora artista Suzete Venturelli, a partir do Centro de Artes da Universidade Nacional de Brasília foi o primeiro e precursor evento desta rede. O Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais – LABART iniciou suas atividades no Centro de Arte e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, sob a coordenação da professora Nara Cristina dos Santos. O LABART é responsável pela realização do Simpósio de Arte Contemporânea, pela mostra de arte FACTO, e mais recentemente pela criação do projeto Museu Arte Ciência e Tecnologia, inaugurado em 2021, no Mezanino do Planetário da UFSM. O Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas (SIIMI) é uma iniciativa do Media Lab, da Universidade Federal de Goiás, sob a coordenação do professor Cleomar Rocha, atuando com seus parceiros, no contexto regional, nacional e internacional. O SIIMI é responsável pela visibilidade e articulações internacionais, e já foi sediado nas cidades de Goiás

(Goiânia), Brasília (Distrito Federal), Buenos Aires (Argentina), Valência (Espanha), Santiago (Chile), Manizales e Bogotá (Colômbia).

Aprofundamos nesta comunicação a reflexão sobre o funcionamento, os problemas e as repercussões desta rede de relações entre artistas e pesquisadores universitários de diversas regiões do Brasil, trazendo um pouco do seu histórico, articulações entre eles e o papel catalisador de alguns atores, com informações não tão conhecidas nem facilmente acessadas.

INTERNACIONALISMO E REGIONALISMO NAS BIENAS DE SÃO PAULO, CÓRDOBA E COLTEJER (1960)

Maria de Fátima Morethy Couto, Professora Titular
Instituto de Artes/Unicamp / CBHA

Resumo expandido:

Mesmo jamais adotando uma postura latino-americanista, a Bienal de São Paulo propiciou a formação de redes de contato continentais inéditas bem como o estabelecimento de relações interinstitucionais mais consistentes, gerando novos fluxos culturais, menos desiguais, embora certamente atravessados por interesses diversos, principalmente de ordem geopolítica. Ademais, o êxito do evento brasileiro, que conferiu visibilidade internacional à sua cidade-sede e forneceu um modelo bem-sucedido de aliança cultural-empresarial, com ganho de capital simbólico expressivo, favoreceu a propagação de mostras artísticas similares por outros países latino-americanos entre os anos de 1960 e 1970.

Nesses anos, várias bienais de arte ocorreram na América Latina, com focos e propósitos variados. Nenhuma delas reproduziu a escala grandiosa de São Paulo, herdada de Veneza, que provocava o deslocamento programado de um contingente expressivo de artistas, curadores, críticos, jurados e visitantes, além de *marchands* e colecionadores. Nem tampouco copiou seu elaborado sistema de premiação, e conseqüentemente de legitimação, que vigorou, com ajustes, até sua 14^a edição (1977). Este sistema incluía prêmios regulamentares, menções honrosas e diversos prêmios-aquisição, patrocinados por empresas de diferentes ramos de negócios, órgãos públicos e empresários. Até a 8^a edição (1965) os prêmios eram concedidos por modalidades (pintura, escultura, gravura e desenho), para artistas nacionais e estrangeiros. Em 1967, em plena ditadura militar, o regulamento do evento é alterado e este sistema é modificado. Os prêmios regulamentares aumentam em número e são unificados sob a denominação Prêmio Bienal de São Paulo. Em substituição ao Grande Prêmio cria-se o Prêmio Itamaraty, conforme acordo estabelecido entre a Fundação

Bienal e o Ministério das Relações Exteriores, que começa a financiar as premiações e garante uma subvenção regular ao evento.

Todavia, algumas dessas mostras mantiveram, ao menos em suas primeiras edições, certa lógica competitiva, com a constituição de júris de especialistas, a atribuição de prêmios de diversas naturezas, e, em alguns casos, acolhendo delegações nacionais oficiais. Minha comunicação se concentrará nos prêmios concedidos aos artistas latino-americanos em duas dessas bienais, estabelecendo comparações com o que se passava em São Paulo e em outros certames internacionais. São elas a Bienal de Córdoba (com três edições, entre 1962 e 1966) e a Bienal de Coltejer, realizada na cidade de Medellín (igualmente com três edições, entre 1968 e 1972).

Palavras-chave: Bienal de São Paulo; Bienal de Córdoba; Bienal de Coltejer; anos 1960; premiações.

MOSTRA RESUMO JB/RJ, 1963-72: INTEGRAÇÃO DA GRAVURA – REDE DE PREMIAÇÃO DAS ARTES

Maria Luisa Luz Tavora, docente

Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

Resumo expandido:

Nos anos 1950-1980, intensificou-se a produção de gravura no eixo Rio/São Paulo. Interessou-nos, em nossas pesquisas dar conta da dinâmica do sistema das relações que constituíram tal produção, sua reprodução, promovendo ainda sua circulação. Buscamos identificar e organizar o cenário da “ativação” da gravura artística, nas duas cidades, termo que usamos para substituir o então chamado “movimento” da gravura. Identificamos uma estreita relação entre o ensino e a prática da gravura artística promovida em cursos e ateliês coletivos de formação, criados nas duas cidades. Nestes espaços de qualificação, além de exigências de um refinado aprendizado dos processos técnicos de gravar, era incorporado o estímulo para a busca de vocabulários próprios: um espírito especulativo a refletir outras abordagens do *métier*. Os ateliês funcionaram como agentes de uma tensão criada em torno dos valores da tradição e vanguarda. Várias exposições ativaram sentidos às obras saídas dos ateliês. Trataremos, em nosso texto, da mostra Resumo JB, promovida pelo MAM/RJ, realizada anualmente de 1963 a 1972: as duas primeiras, no Salão de Arte do Jornal do Brasil e as seguintes no MAM/Rio, imprimindo com esta mudança maior relevância cultural a uma exposição periódica. Coordenada, inicialmente, por Harry Laus (1922-1992), então crítico de arte do Jornal do Brasil, substituído em 1967 por Walmir Ayala, a mostra Resumo JB estruturava-se a partir de um critério de seleção e de premiação diferenciados: a escolha dos participantes estava fundada na avaliação da exposição individual, institucional ou em galeria comercial, realizada pelo artista no Rio de Janeiro, no ano anterior ao evento. O Resumo JB não era um espaço específico para a gravura, mas aberto para diferentes manifestações das artes plásticas. Os artistas gravadores participaram de suas dez edições, integrados ao conjunto da arte produzida naqueles anos. A principal natureza

desta mostra teria sido a de formadora de uma rede que conjugou um prestigiado órgão de comunicação, o Jornal do Brasil e que, em suas negociações, igualava as atividades das instituições oficiais da arte, ao serem consideradas na dinâmica de distinção do mercado, às das galerias comerciais, destas reforçando fortemente seu papel cultural. No cenário de ativação da gravura, acima referido, importa considerar além da integração de espaços expositivos, a elaboração reflexiva da crítica de arte, face à produção exposta.

Palavras-chave: Gravura artística; Redes; Exposições; Galerias; Crítica de arte.



Figura 1

ANNA BELLA GEIGER (1933, RJ)

Coração e outras coisas, 1966

Água-tinta em cores, 20X50cm

Acervo da artista. Foto FUNARTE

In: *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, 1978, p.14.



Figura 2

ROBERTO MAGALHÃES (1940, RJ)

Da Imaginação, 1964

Xilogravura em preto e branco, 29,4 X 29,7cm

Acervo MNBA

Foto: José Augusto Fialho Rodrigues

DESENHOS EM TRÂNSITO: UM LEVANTAMENTO DE PUBLICAÇÕES ENTRE 1950-2000

Marina Pereira de Menezes de Andrade, docente
Universidade Federal do Rio de Janeiro/ CBHA

Resumo expandido:

Considerando a temática proposta pela sessão temática, a comunicação traz um olhar mais específico para as publicações sobre desenho difundidas no Brasil durante a segunda metade do século XX.

A escolha por trazer as publicações como uma forma de circulação de arte se deu pela observação de que para muitos artistas, os livros, revistas, catálogos, textos e manuais foram a fonte de acesso ao que se produzia em arte nacional e internacionalmente. Através do mercado editorial da arte (fortalecido por uma indústria cultural a partir dos anos 1960) difundiram-se, e legitimaram-se convenções, saberes e modelos para a prática do desenho. Movimentam a comunicação as perguntas: Que livros estavam disponíveis a época? Quem e de onde eram seus autores? Quais concepções de desenho traziam?

No que concerne especificamente o desenho, o estudo bibliográfico evidencia um campo não homogêneo, mas de disputas e convivência entre tendências: enquanto catálogos e textos críticos tem perfil mais local e apontam para a discussão sobre o desenho moderno e a expressão, os livros mais didáticos trazem mais autores internacionais e fundamentam-se nas habilidades e em processos de representação e observação.

Para levantar as publicações que circulavam no ambiente nacional no período selecionado, utiliza-se da pesquisa em bases de dados da Biblioteca Nacional e das bibliotecas do Museu de Arte de São Paulo, do Museu Nacional de Belas e de universidades federais brasileiras – privilegiando-se as que possuem faculdades de artes fundadas antes dos anos 2000.

O mapeamento e a identificação dos perfis dessas obras criam um panorama de concepções do desenho que mostram aspectos temáticos, formais e

conceituais que tinham protagonismo na época, assim como os locais que possuíam maior força como polos de produção. A comparação e contextualização desses perfis possibilita uma análise do ambiente de produção, colaborando num adensamento nos estudos sobre o desenho no Brasil em sua etapa moderna e contemporânea.

Palavras-chave: Desenho; Publicações; Exposições; Modernidade; Contemporaneidade.

ANALISANDO FRICÇÕES E ESTRATÉGIAS CURATORIAS NAS BIENASIS: O CASO DOMINÓ CANÍBAL

Michele Medina, mestrandia em Artes
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo expandido:

Abaixo do arco do altar de uma igreja barroca do século XVIII, espalhando-se por suas naves antigas, as obras dos sete artistas escolhidos pelo curador Cuauhtémoc Medina afastaram-se de qualquer afirmação identitária e envolveram-se em um jogo no qual não existiam mais identidades isoladas. Além das potencialidades discursivas do curador (e dos artistas) do Sul Global, *Dominó Caníbal* fez parte do *Proyecto Arte Contemporáneo* (PAC), uma das muitas bienais que se espalharam pelo mundo em um momento de reconfigurações e pretensas rupturas no modelo das exposições sazonais. As bienais ainda representavam uma oportunidade de alto alcance midiático para quem buscava uma inserção no cenário da arte contemporânea e o seu mercado, porém, ao ver do curador, pareciam se estagnar em um formato conservador. Em uma 'antropofagia curatorial', Cuauhtémoc Medina propôs uma crítica tanto à fragmentação das bienais quanto à sua estruturação como festivais, além da concepção de que um tema possa abranger todos os participantes e proposições. Como uma fissura nos pactos expositivos replicados nas inúmeras bienais, ao envolver seus agentes em negociações físicas, financeiras e simbólicas, o PAC também evidenciou os jogos no campo da arte. Onde se localizar enquanto espaço de arte contemporânea pode significar a participação em um promissor mercado/sistema de arte, assim como uma relação mais próxima entre o comércio de arte latino-americana e a Europa. Entre conversações e fricções, a subversão pretendida por *Dominó Caníbal* é apenas para quem está fora do campo de jogo da arte? Seriam as bienais o caminho mais curto para acessar a rede da arte contemporânea? Para tal objetivo, analisaremos, junto ao conceito de campo proposto por Pierre Bourdieu (1996) e às noções de Sistema de Arte (Maria Amélia Bulhões, 1995; Anne Cauquelin, 2005), as motivações e estratégias adotadas na tentativa de inserção no mercado e na rede de arte contemporânea.

Palavras-chave: Curadoria; Bienais; Arte Contemporânea; Sistema de Arte.



Figura 1

TANIA BRUGUERA (1968-)

Vista da instalação Huelga General, 2010

Material diverso, dimensões variadas.

Fonte: Studio Bruguera.

VISCONTI PELO MUNDO: CIRCULAÇÃO DE OBRAS E DO ARTISTA

Mirian N. Seraphim

Pesquisadora independente / CBHA

Resumo expandido:

Ítalo-brasileiro, Eliseu Visconti começou a se movimentar pelo mundo ainda na infância, quando deixou sua terra natal para fixar moradia no Brasil. Cedo também, suas obras iniciaram a travessia pelo Oceano Atlântico, fazendo viagens, principalmente, em direção à América. Voltando à Europa em 1893 com o prêmio concedido pela ENBA, para fazer estágio em Paris, enviava suas obrigações de pensionista para avaliação de seus antigos professores no Rio de Janeiro. Lá manteve contato tanto com outros artistas brasileiros, como com colegas estrangeiros e visitou diversas instituições, tomando nota de suas impressões sobre as obras. Quando regressou ao Brasil, trouxe na bagagem peças suficientes para sua primeira exposição individual, em 1901. Outra forma de circulação das suas obras, foi o envio para exposições internacionais em diversos países, que se iniciou em 1893. Atualmente, um *Autorretrato* seu, de 1902, encontra-se na Bienal de Veneza, na exposição *Stranieri Ovunque*. Ao longo de sua carreira, voltou ainda algumas vezes para a Europa, e de lá trouxe para o Brasil pinturas de cavalete e grandes painéis decorativos. Algumas obras, porém, permaneceram no exterior ou foram levadas daqui após a morte do mestre, e outras ainda, de lá voltaram. As exposições internacionais de diversos tipos foram as responsáveis por grande circulação de obras de Visconti, sendo que algumas, ainda não foram devidamente esclarecidas, pois temos delas apenas informações contraditórias. Quanto ao próprio pintor, temos notícias de suas viagens pela Europa, algumas bem documentadas, como é o caso de Paris e Madrid a trabalho, ou à Itália para rever sua mãe. Várias paisagens de Visconti retratam locais característicos e assim registram sua passagem por lá. Infelizmente, algumas dessas obras ainda não estão localizadas, mas nos dão notícias de sua circulação apenas pelo título, como é o caso da pintura registrada no catálogo da sua exposição de 1901, na ENBA, como *Lembranças de viagem: Londres, Amsterdam, Paris,*

Bruxellas, etc. Os diversos cadernos de desenho e anotações de Visconti ainda precisam ser minuciosamente vasculhados em busca de mais informações sobre suas viagens pela Europa. Como essas experiências internacionais influenciaram sua obra? Quanto o nascimento na Itália causou controvérsia para a carreira de Eliseu Visconti?

Palavras-chave: Eliseu Visconti; Prêmio de viagem; Exposições internacionais; Circulação de obras; Viagens do artista.



Figura 1

ELISEU VISCONTI (1866 – 1944)

Autorretrato, 1902

Óleo sobre tela, 64 x 48 cm

Coleção Visconti-Hirth

Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p007/>



Figura 2

ELISEU VISCONTI (1866 – 1944)

Torre de Belém, 1893

Óleo sobre madeira, 12 x 21 cm

Coleção particular

Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p473/>

RODOLFO PINTO DO COUTO E “UM QUARTO DE SÉCULO DE VIDA ARTÍSTICA NO BRASIL”

Natália Cristina de Aquino Gomes, doutoranda

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), bolsista FAPESP

Resumo expandido:

Segundo documentações, *Um quarto de século de vida artística no Brasil* é o título do livro de memórias do escultor português Rodolfo Pinto do Couto (1888-1945), tivemos acesso a alguns dos manuscritos de seus capítulos através do Fundo Pinto do Couto, salvaguardado no Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro. Salientamos que escolhemos utilizar a nomenclatura supracitada em nosso título, tendo em vista que pretendemos dialogar com a longa permanência do artista estrangeiro em solo brasileiro. Contudo, cabe esclarecermos que, até o momento, o livro em questão não foi localizado em sua íntegra no Brasil ou em Portugal. Essa ausência, levou-nos a cogitar que o escrito não tenha chegado a uma publicação efetiva ficando este somente no prelo. Porventura, em nossas investigações acerca da vida e obra de Pinto do Couto e, a partir do sumário constituído por ele para organizar suas memórias, podemos reconstituir diversos aspectos acerca de sua trajetória, vivência e produção no Brasil. Nascido no Porto, Rodolfo Pinto do Couto cursou a Escola de Belas Artes local e, seguindo os passos de seus contemporâneos, estendeu seus estudos para a cidade de Paris, expondo no *Salon* de 1910 e 1911. Casou-se com a escultora brasileira Nicolina Vaz de Assis (1874-1941), em 1911 e, neste mesmo ano, chegou ao Brasil, local onde estabeleceu moradia. Nos mais de 25 anos vividos no Brasil, diversas foram as produções artísticas realizadas pelo escultor espalhadas pelo território nacional. No ano de 1936, Pinto do Couto retornou para Portugal, com a esperança de assumir o cargo de professor da Escola de Belas Artes do Porto, posição que só ocupou após alguns anos. Em sua terra natal, manteve o interesse pelas questões brasileiras atuando em agremiações e entidades com temáticas pertencentes ao Brasil. Objetivamos, assim, trazer considerações a respeito da experiência, da produção, da criação de redes e da circulação de

Pinto do Couto no circuito artístico brasileiro, assim como trabalharemos com as reverberações desse contato entre os dois lados do Atlântico. Nesse sentido, delimitaremos as contribuições de sua atuação para questões relativas à aproximação artística e cultural luso-brasileira. Por fim, esperamos dialogar com outras pesquisas em torno dos deslocamentos artísticos e culturais, assim como das movimentações e circulações de obras e de artistas estrangeiros no Brasil.

Palavras-chave: Arte brasileira; Arte portuguesa; Brasil; Portugal; Rodolfo Pinto do Couto.

LÉLIA COELHO FROTA E A OBRA MITOPOÉTICA DE NOVE ARTISTAS BRASILEIROS: AO ABRIR CAMINHOS

Raisa Filgueira Soares Gomes, doutoranda
Universidade Federal de Brasília

Resumo expandido:

A antropóloga, curadora, museóloga e escritora Lélia Coelho Frota reúne uma série de ações no campo da Arte dita “popular”, trazendo uma nova percepção dentro desse universo, com a intenção de aproximar sujeito e objeto. A partir do seu trabalho com enfoque nas biografias, a autora movimentou artistas e histórias pelo Brasil e outros países, com o objetivo de mostrar o Brasil, através de uma política identitária que chegou no Grand Palais, na década de 1980. Mas é na década de 1970, em específico no ano de 1975, que é publicado o livro Mitopoética de 9 artistas brasileiros, como iniciativa de um pensamento biográfico, contemplando artistas como Júlio Martins, Artur Pereira, Pedro Paulo Leal, Manuel Faria Leal, Valentim Rosa, Maria Auxiliadora, Madalena Santos Reinbolt, GTO e José Antônio da Silva. Ao pensar em aproximar as histórias, os contextos, ao objeto artístico Lélia assumiu o desafio e a responsabilidade da tentativa de tirar da margem artistas com uma produção complexa, que para muitos se desvirtuava dos cânones e do eruditismo, e ser classificados como primitivos. Na introdução da obra Mitopoética de 9 artistas brasileiros, com apresentação de Clarival do Prado Valladares, Lélia exhibe um panorama da história da arte em relação a esses artistas e a sua vasta produção, considerada primitiva. Esse trabalho antecede a exposição Brasil, Arte Popular hoje, da década de 1980, que foi inaugurada na França em 1987, no Grand Palais, em decorrência de uma política estatal, e circulou pelo Brasil, até se configurar como exposição de longa duração no Centro Cultural São Francisco, João Pessoa, Paraíba. O livro Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros é resultado do trabalho pioneiro de Lélia Coelho Frota, que introduziu uma maneira de pensar e relacionar objeto artístico à narrativa dos seus criadores, no circuito das artes no Brasil, nas décadas de 1970 e 1980. Este resumo tem como aspiração mostrar acerca da escolha dos artistas contemplados na obra,

além de enfatizar a importância do livro em seu contexto de criação e a relevância dessas histórias, que podem contribuir com a salvaguarda do que foi produzido pelos artistas e fazem parte, nos dias atuais, sobretudo, de coleções institucionais.

Palavras-chave: Lélia Coelho Frota; Arte Popular; Biografia; Curadoria; Exposições.

“DESCONFIANDO QUE VOCÊ GOSTARÁ”: MURILO MENDES E A CIRCULAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

Renata Oliveira Caetano, professora e pesquisadora
Universidade Federal de Juiz de Fora / CBHA

Resumo expandido:

Murilo Mendes (1901-1975), nos deixou um importante legado com sua obra escrita e com sua coleção de arte. No entanto, uma indispensável face de seu trabalho girou em torno do estabelecimento de contatos e articulações intelectuais. Com esta proposta de comunicação, visamos observar esse tipo de atuação do poeta, por meio de algumas situações, debatendo a importância disso para circulação de obras vinculadas ao ideário artístico modernista brasileiro, assim como, para o estabelecimento e fortalecimento de uma relevante rede de sociabilidades nacional e internacional.

Ao nos aprofundarmos sobre sua vida e obra, percebemos ser recorrente o papel de intermediação artística, vinculado ao poeta. É conhecida sua participação na comissão de seleção e júri internacional da Bienal de Veneza, de 1964, sendo que ele foi um dos responsáveis pela seleção de obras e de artistas brasileiros para integrarem a representação do país no evento. Contudo, muito antes disso, seria possível listar inúmeras ocorrências, talvez, menos visíveis. Entre elas, pretendemos destacar: sua atuação na preservação de obras de Ismael Nery; a possível mediação estabelecida pelo poeta juizforano entre Mário de Andrade e Cícero Dias; a organização de exposições na galeria da Embaixada do Brasil em Roma; a intermediação da entrega do retrato do poeta Ungaretti, feito por Flávio de Carvalho para a Galeria de Arte Moderna e Contemporânea de Roma. Partimos de uma pesquisa bibliográfica, pautada por uma abordagem qualitativa e estabelecida pelo entrecruzamento fontes visuais e fontes escritas, no sentido de traçar algumas reflexões.

Com isso, pretendemos observar que, para além de produzir excelentes obras literárias modernistas, Murilo Mendes assumiu um papel primordial, mas por vezes sutil, de divulgação do trabalho dos artistas com os quais se vinculou. E

a ação de intermediação do diálogo desses artistas com outros importantes pontos de contato, presentes em sua rede de sociabilidade, fez avançar estrategicamente sua percepção sobre a arte produzida entre o início e meados do século XX, no Brasil e no exterior.

Palavras-chave: Murilo Mendes; Redes de sociabilidades; Modernismo; Circulação de obras de arte.

REPRESENTAÇÃO DA IUGOSLÁVIA NA X BIENAL DE SÃO PAULO E SUA CIRCULAÇÃO NO MAM RIO (1969-70)

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, professora
Universidade Federal de Juiz de Fora / CBHA

Resumo expandido:

A proposta desta pesquisa é analisar as mostras realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, provenientes da Bienal de São Paulo (BSP), organizadas pelas delegações estrangeiras que expuseram entre 1960 e 70. Durante o período, as Bienais de São Paulo eram organizadas por diretores artísticos, assessorados por comissões de arte e cultura, em conjunto com as embaixadas do Brasil e de outros países participantes do evento. Ao findar a Bienal, tais representações nacionais, ou seus recortes, poderiam circular por outros espaços museológicos, como as verificadas no MAM Rio: Eduardo Paolozzi (VII BSP, 1962); Holanda (VII BSP, 1964); Rubio Camin, Juan Ponç, Juan Genovès (VIII BSP, 1966); Tapêtes Francêses Contemporâneos (X BSP, 1970), entre outras. Para este artigo, analisaremos a “Representação da Iugoslávia na X Bienal de São Paulo”, exposta no MAM Rio de 26 de maio a 24 de junho de 1970. Neste caso específico, interessa-nos investigar as obras de destaque da representação iugoslava e sua itinerância para o MAM Rio, a tratadística diplomática da organização e participação da delegação nesta edição da Bienal de São Paulo, bem como sua posterior exposição no museu. Há um conjunto de trabalhos de artistas iugoslavos que participaram das primeiras Bienais de São Paulo (1950-60) e que por meio dos prêmios de aquisição e doações hoje pertencem ao acervo do MAC USP, o que possibilita traçar um perfil de representação, a partir da análise dos trabalhos de alguns artistas do leste europeu. Contudo, a participação do extinto país na Bienal de São Paulo de 1969 não foi analisada e, tampouco, sua itinerância para o MAM Rio. A composição heterogênea de artistas, trabalhos, orientações apresentadas pela delegação da Iugoslávia nas Bienais de São Paulo elucidada, assim, alguns horizontes comuns do que seria a constituição de uma política cultural levada a cabo por uma “terceira via”, executada em diversos planos, como em exposições de arte como as Bienais, e que, justamente por esse motivo, trazia em si elementos tanto de relações com a esfera capitalista quanto com o socialismo. Assim, reposicionar a representação iugoslava nas Bienais de São Paulo poderá fornecernos

um espectro mais amplo tanto em termos artísticos quanto em termos político-históricos durante o contexto da ditadura civil-militar brasileira.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Iugoslávia; Leste europeu; delegação nacional.

AUGUSTO MÜLLER, PINTOR DE ORIGEM ALEMÃ E PROFESSOR DA ACADEMIA DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO

Sonia Gomes Pereira, professora titular

Universidade Federal do Rio de Janeiro / Membro honorária do CBHA

Resumo expandido:

A pintura de paisagem no século XIX oscila entre dois grandes modelos.

De um lado, a prática dos naturalistas, orientada pelas recomendações de Alexander Humboldt quanto à descrição e ao detalhamento na natureza local, enfatizando, ao mesmo tempo, a sua harmoniosa inserção no cenário do mundo.

Por outro lado, a longa tradição europeia, que já encerrava diferentes referências. No século XVII, a paisagem clássica se opõe radicalmente à paisagem realista dos Países Baixos. Mais adiante, no século XVIII, os ingleses inserem um novo padrão, mais próximo do realismo flamengo e holandês, mas voltado para uma visão romântica da paisagem. Finalmente no século XIX, os franceses procuram a aproximação com a natureza, numa abordagem mais comprometida com a percepção do pintor, especialmente na Escola de Barbizon.

Tendo esse amplo e complexo horizonte ao fundo, desejo analisar a trajetória e a obra do artista Augusto Müller (1815-1883), que permanecem obscuras e, até certo ponto, vítimas de equívocos.

Um deles é inclui-lo entre os artistas germânicos vindos para o Brasil, pois Müller, apesar de nascido na Alemanha, veio para o Brasil com quatro anos e teve toda a sua formação realizada na Academia do Rio de Janeiro, como aluno de Debret.

Outro ponto polêmico é o fato do artista, tanto nos manuais de História da Arte quanto nos acervos de museus brasileiros, ser mais conhecido como pintor histórico e retratista, sendo até elogiado nesse último gênero. No entanto, Müller assume a cadeira de pintura de paisagem na Academia em 1851 (data

saída de Félix-Émile Taunay) e permanece até 1860, quando se afasta. Formou, portanto, alguns dos paisagistas que atuaram nas décadas seguintes, inclusive Agostinho José da Mota (1824-1878), que o sucedeu na disciplina.

É exatamente a pintura de paisagem de Augusto Müller que desejo focar aqui nessa comunicação. Tentar estudá-la em confronto com os modelos que circulavam no seu tempo e ambiente. Alguns fatos têm importância especial nesse contexto. A sua formação como aluno de Debret. Certamente o convívio com Félix-Émile Taunay, com quem ele já colaborava nas aulas de paisagem na Academia. E, também, o contacto com a obra do alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), especialmente na segunda vinda de Rugendas ao Brasil, em 1845 - após uma longa viagem que percorreu do México ao Chile e Argentina -, quando permanece algum tempo no Rio de Janeiro, chegando a apresentar trabalhos em duas Exposições Gerais da Academia.

Palavras-chave: Augusto Müller; pintura de paisagem; século XIX.



Figura 1

AUGUSTO MÜLLER (1815 – 1883)

Catete e Praia do Flamengo vistos da Glória, c. 1840,

Óleo sobre tela, 87 x 119 cm, Coleção Geyer / Museu Imperial.

Fonte: https://museuimperial.museus.gov.br/wp-content/uploads/2022/12/CG-00020-F1-1_-1_-1536x1113.jpg



Figura 2

AUGUSTO MÜLLER (1815 – 1883)

Rio de Janeiro visto da Ilha das Cobras, c. 1840,

Óleo sobre tela, 89 x 119 cm, Coleção Geyer / Museu Imperial.

Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RIO_DE_JANEIRO_VISTO_DA_ILHA_DAS_COBRAS.jpg

EXÍLIO E POSSIBILIDADE: IRMGARD BURCHARD, DORIS HOMANN E MIRA SCHENDEL NO BRASIL

Tatiane Gomes da Silva, mestre em História Social e pesquisadora
Laboratório de Estudos sobre Etnicidade, Racismo e Discriminação
Universidade de São Paulo

Resumo expandido:

Entre 1933 e 1950, o Brasil recebeu milhares de refugiados e exilados, refluxo da ascensão nazista na Alemanha e da subsequente Segunda Guerra Mundial. Suas histórias, habilidades e perspectivas transformaram ciência, cultura, política, com destaque às artes visuais. Irmgard Burchard, Doris Homann, e Mira Schendel foram três mulheres inseridas no fluxo de pessoas e ideias que transformaram o mundo e ajudaram a fazer o Brasil de meados do século.

A ainda incipiente carreira de marchand de arte moderna de Burchard e sua atuação na organização da exposição resposta à mostra de Arte Degenerada, em Londres em 1938, fizeram da Europa um ambiente inóspito. Estabelecida no Brasil, ela começou a carreira de pintora através de redes de relacionamento que incluíram Lasar e Jenny Segall, Miecio Askanazy, Henrique Mindlin, Clarice Lispector, e muitos outros, com os quais manteve contato em seu retorno à Europa e estabelecimento no Egito e, por sua causa, este país teve representação na Bienal de São Paulo em 1953.

Mira Schendel foi outra artista que começou a carreira no Brasil. Perseguida por ter origem judaica, perdeu o lugar na universidade, foi parar em campos de trabalho, perdeu a família, e decidiu deixar a Europa para a América do Sul. Aqui, conheceu Anatol Rosenfeld, Haroldo de Campos que alimentaram o espírito polímata dessa poliglota interessada por filosofia que, tornada artista, inseriu todas essas preocupações em sua arte que desafia, definições, dimensões e interpretações.

Doris Homann, menos lembrada hoje em dia, foi uma artista engajada nas décadas de 1920 e 1930, ligada às artes gráficas e ao Partido Comunista Alemão. Teve trânsito por associações artísticas, nos círculos de Otto

Freundlich, e no do teatro político de Erwin Piscator através de seu marido Felix Gasbarra. Passou pela Itália fascista, até vir ao Brasil, onde já morava sua filha, onde teve uma carreira artística pouco divulgada, à exceção do crítico Quirino da Silva, que escreveu frequentemente sobre sua obra.

As tramas de relacionamentos que teceram uniram América, Europa e África, demonstrando o potencial que o acolhimento do outro aporta para uma cultura. Alunas, professoras, catalisadoras, serviram de inspiração e foram inspiradas, uniram europeus a brasileiros numa troca recíproca que alimentou nossa cultura em uma fase de novo ímpeto criador, trazendo técnicas, olhares, e obras que trataram da guerra, dos refugiados, do estranhamento, mas, acima de tudo, do essencialmente humano.

Palavras-chave: Arte e Exílio; Segunda Guerra Mundial; Arte Moderna; Artistas mulheres; História Social da Arte.



Figura 1

IRMGARD BURCHAR (1908 – 1964)

La Creve Coeur, 1945

Óleo sobre papel em papelão, 47.3 x 36 cm

Acervo desconhecido

Fonte: <https://www.christies.com/en/lot/lot->



Figura 2

DORIS HOMANN (1898 – 1974)

Título desconhecido, s.d.

Fonte: reproduzida em: *O Cruzeiro Internacional* (RJ), 16 jan. 1965, n.2, p. 19.

HENRI-NICOLAS VINET E A PAISAGEM CULTURAL DO BRASIL OITOCENTISTA

Vera Beatriz Siqueira

UERJ / CBHA

João Cícero Bezerra, pós-doutorando

PPGHA / UERJ

Resumo expandido:

No dia 18 de junho de 1856, chegava ao Rio de Janeiro o pintor francês Henri-Nicolas Vinet (1817 – 1876). O artista, que em sua terra natal havia se aproximado da Escola de Barbizon e exposto nos Salões de Paris, desembarca numa cidade bastante diferente daquela na qual haviam aportado os artistas da chamada Missão Artística Francesa, para os quais o esforço foi no sentido de apresentar a arte e a cultura francesa para uma cidade que permanecera fechada pelas práticas protecionistas coloniais.

Vinet, por sua vez, parece chegar a uma cidade já fortemente transformada pelo contato com a cultura europeia. O *Jornal do Commercio* de 19 de junho anuncia a sua chegada, mostrando que o artista era aguardado. O mesmo periódico nos auxilia a construir o ambiente cultural de cosmopolitismo vaidoso no qual o artista desembarca. Menciona a importação de livros franceses, a presença de vários outros cidadãos franceses e, na mesma página em que celebra a vinda de Vinet, informa sobre a venda de paletós infantis feitos na França em uma loja da rua da Quitanda, onde mais tarde será o ateliê do pintor.

Não se deve desconsiderar uma coincidência desse tipo quando se quer discutir a obra de Vinet e sua circulação no Brasil. O fato aparentemente mundano de um pintor francês de paisagem ter um ateliê na mesma rua que vende paletós importados de seu país pode não ser muito significativo para uma análise interna da sua obra, mas nos mostra igualmente uma paisagem que se sobrepõe àquelas que vemos nos quadros pintados pelo artista.

Vinet não parece ter encontrado muitas dificuldades de viver da venda de seus trabalhos e de fazer circular suas obras nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes ou nas Exposições Universais. Também se dedicou, com grande sucesso, ao magistério particular de pintura e desenho, formando vários artistas em parceria com o também paisagista Emil Bauch.

Esta comunicação visa analisar a atuação cultural de Vinet, de modo a questionar a visão mais comum de que não havia um circuito de arte no século XIX no Brasil e delinear essa paisagem cultural mais ampla. Serão apresentados dados sobre a recepção crítica e a circulação artística do pintor francês no país, bem como os diálogos propostos com outros artistas a partir de sua pintura de paisagem.

Palavras-chave: Pintura de paisagem; Circuito de arte no século XIX; Artistas franceses no Brasil; Arte no Brasil no século XIX; Exposições Gerais de Belas Artes.



Sessão temática 02

Tramas historiográficas e seus lugares de enunciação

Coordenação:

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Fernanda Pitta (USP/CBHA)

Paulo Gomes (UFRGS/CBHA)

Sílvia Borges (UFRJ)

TOPOGRAFIAS DA OBRA DE GEORGES DIDI-HUBERMAN. SOBREDETERMINAÇÕES E ORDENAMENTOS

Adriel Dalmolin Zortéa, doutorando
Universidade de Brasília (UnB)

Resumo expandido:

A presente comunicação, cujo contexto são genealogias teóricas que estruturam os quadros conceituais do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953), debruça-se sobre possíveis implicações de cunho teórico-metodológico entre livros iniciais de sua trajetória, caso de *La peinture incarnée* (1985), *Fra angelico. Dissemblance et figuration* (1990) e *L'image ouverte* (2007), e escolhas no ordenamento de sua vasta produção pela historiografia da arte no Brasil. A partir da “aderência”, terminologia introduzida nesse debate por Vera Pugliese, de tal autor à historiografia da arte, principalmente no recorte de sua obra concernido à produção do teórico judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929), faz-se necessário demarcar outros nomes que comporiam suas topografias teóricas. Daí ser imperativo remontar a certos preceitos epistemológicos que, percorridos em paralelo à matriz warburguiana, poderiam ser apreendidos de uma recente teoria da arte francesa (1960-). Na chave da sobre-determinação, no sentido freudiano, seria preciso insistir na obra de Didi-Huberman face àquelas de seus “ilustres predecessores”, na expressão de Stéphane Huchet, que são os teóricos franceses Hubert Damisch (1928-2017) e Louis Marin (1931-1992). Se Damisch, em *Théorie du nuage* (1974), já havia dado a tônica para empréstimos feitos à psicanálise ao utilizar a noção de *sintoma*, bem como antes de ser expandida por Didi-Huberman a desestabilização das noções de meio, plano e suporte foi preconizada por Marin em *Détruire la peinture* (1977), impõe-se cartografar conceitos operacionalizados por ele para além de Aby Warburg. Caberia indagar os ensejos de certas zonas dos livros do filósofo e historiador da arte francês serem pouco exploradas na historiografia da arte no Brasil; escolhas dos historiadores da arte que permitiriam, em nível consciente ou inconsciente, determinadas organizações e não outras quanto a seus princípios

metodológicos; ou, porque somente certas ordens conceituais são exploradas. Se isto corresponderia a necessidades locais, apontaria também latências de uma *memória disciplinar*, cujo poder de narratividade no arranjo de tal produção poderia ser objeto de investigação. Portanto, o presente texto tangencia a disposição das genealogias teóricas de Didi-Huberman frente à historiografia da arte no Brasil, considerando o trânsito desse modelo teórico.

Palavras-chave: Georges Didi-Huberman; Historiografia da arte no Brasil; Aby Warburg; Trânsito de modelo teórico; Teoria da arte francesa (1960-).

AO REDOR DE REINBOLT

Amanda Tavares

Doutora em Artes pela universidade Estadual do Rio de Janeiro

Resumo expandido:

Madalena Reinbolt, Madalena Santos Reinbolt, Madalena dos Santos Reinbolt, Maria Madalena Santos Reinbold, Maria Madalena Reinbold, Maria Madalena Santos Reinbold. A variação do nome da artista, encontrada nas poucas referências sobre ela e seu trabalho, são ilustrativas do desconhecimento e da existência de muitas lacunas em relação à sua trajetória e produção. Ao que parece, seu *debut* em espaços expositivos aconteceu um ano após a sua morte (ocorrida em 1977) quando foi exposta na Itália, na Bienal de Veneza, que, naquele ano de 1978, teve a representação brasileira curada por Lélia Coelho Frota – crítica de arte, curadora e museóloga cuja atuação no âmbito da dita arte popular constituiu um capítulo importante no recorte ao qual nos dedicamos (décadas de 70 e 80 no Brasil). Na ocasião da exposição, foram distribuídos exemplares da segunda edição do livro *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, de autoria de Frota, originalmente publicado em 1975, e que conta com um capítulo dedicado à Reinbolt. A publicação é fruto de entrevistas gravadas pela autora com os artistas. Sendo a única publicação que conta com a colaboração mais "direta" de Reinbolt, o livro segue sendo referência fundamental para a pesquisa sobre ela. A partir dos anos 2000, seu nome passou a ser visto e encontrado com mais frequência em fontes bibliográficas e espaços de arte (embora, de modo geral, ainda estejamos falando de um número reduzido de referências). Por um lado, analisar esse conjunto de textos e cotejar as duas edições do livro de Frota (mencionado em praticamente todos eles) nos permite acompanhar como a abordagem da autora deu a tônica da circulação e recepção do trabalho de Reinbolt e como a revisão historiográfica da noção de arte popular têm atravessado seu trabalho. Por outro, as lacunas sobre sua trajetória e produção nos faz pensar na definição de Alexandre Nodari sobre a literatura como uma "antropologia especulativa" e na possibilidade de uma historiografia da arte feita também sob esta perspectiva

no caso de Reinbolt. Dos dois lados, nos interessa discutir como a ampliação recente de sua fortuna crítica e dos agentes dedicados a ela contribuem para a reflexão sobre os modos de se escrever e fabular histórias da arte no Brasil.

TRAMAS ARTÍSTICO-ANTROPOLÓGICAS EM ANÁLISES DE FOTOGRAFIAS DE CLAUDIA ANDUJAR

Ana Carolina Albuquerque de Moraes, professora adjunta
Universidade Federal do Ceará

Resumo expandido:

A comunicação busca refletir sobre a construção da trama analítica das imagens em minha tese de doutorado, que analisa a obra voltada ao xamanismo yanomami da fotógrafa suíço-brasileira Claudia Andujar (1931-), com foco na série *Sonhos Yanomami* (1974-2003). Na série, considerada pela artista um *turning point* em sua experiência com aquele povo, Andujar busca evocar visões xamânicas, por meio da refotografia de negativos e cromos de seu próprio arquivo, sobrepostos e sob novas projeções de luz. Na tese, partindo do confronto direto com a visualidade, as análises de imagens nutrem-se da interdisciplinaridade entre artes visuais e antropologia, por meio tanto do diálogo com autores como Davi Kopenawa, Bruce Albert e Eduardo Viveiros de Castro como da aproximação entre desenhos yanomami e fotografias de Andujar, sobretudo de *Sonhos*. A obra, como pensamento em si mesma, guia o labirinto da escrita: as discussões antropológicas habitam as curvas desse labirinto, em cujas extremidades encontram-se necessariamente imagens de *Sonhos* – modificadas, ao final, pelas interrelações semânticas com o percurso do texto. Para cada imagem, a observação atenta e a leitura de textos sobre conteúdos que suscita atuam como espécies de “ímãs” que atraem para sua vizinhança outras imagens: fotografias de Andujar – não apenas de *Sonhos* – e desenhos yanomami. Quanto às relações entre fotografias e desenhos, inspiro-me na proposta da artista de alternância no lugar de autoria das imagens: autora de fotografias das quais eles eram modelos, Andujar passou, em 1974, a estimular os próprios Yanomami a desenharem e narrarem aspectos de sua cosmovisão. Contemplada com bolsa FAPESP, a pesquisa teve parte dos resultados publicada no livro *Mitopoemas Yãnomam* (1978). Seguindo esse caminho, e tendo em vista que fotografias e desenhos buscam remeter-se a aspectos de uma mesma cosmovisão, a tese os considera passíveis de

tecerem relações entre si na trama do texto. Os desenhos utilizados pertencem a duas fontes principais: o livro supracitado e a exposição *Claudia Andujar: la lutte Yanomami* (Fundação Cartier, Paris, 2020), que apresentava desenhos yanomami com suas respectivas legendas etnográficas. Como metodologia analítica, tal alternância no lugar de autoria das imagens busca contribuir para uma necessária revisão decolonial na historiografia da arte.

Palavras-chave: Claudia Andujar (1931-); série *Sonhos Yanomami* (1974-2003); Desenhos yanomami; Interdisciplinaridade; Decolonialidade.



Figura 1

CLAUDIA ANDUJAR (1931–)

Sem título, 1974-2003

Fotografia (impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr), 66 x 100 cm

Galeria Vermelho, São Paulo

Fonte: Claudia Andujar: *Genocídio do Yanomami: morte no Brasil / Sonhos Yanomami* (27.04.2021 – 05.06.2021). Documento digital contendo 40 páginas. Arquivo Galeria Vermelho, São Paulo.



Figura 2

TANIKI (ANDRÉ) (c. 1949-)

Sem título (os *xapiri* seguram o céu estrelado que se despedaça; fantasmas, trovões e abutres caem dele), 1976

Caneta hidrográfica sobre papel

Arquivo pessoal de Claudia Andujar, São Paulo

Fonte: fotografia da autora, fev. 2020 (obra exposta na mostra *Claudia Andujar: la lutte Yanomami* – Fundação Cartier, Paris)

TRAMAS HISTORIOGRÁFICAS: EXPOSIÇÃO E CURADORIA COMO LUGARES DE ENUNCIÇÃO

Ana Maria Albani de Carvalho, professora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo expandido:

A presente comunicação tem por objetivo refletir sobre as relações entre a exposição de arte, as práticas e o pensamento curatorial – em suas diferentes metodologias processuais – e as narrativas construídas pela história da arte.

Considerando a exposição como um fenômeno cultural complexo e um possível lugar de enunciação para a história da arte, no qual os atravessamentos entre visualidade e materialidade – incluindo a possibilidade do anacronismo como estratégia de montagem – permitem potencializar e ampliar a compreensão e a mirada crítica sobre os processos de legitimação, reconhecimento e visibilidade de diferentes tendências, movimentos, poéticas artísticas e agentes do sistema da arte.

Como meta de investigação, esta proposição de ordem mais conceitual busca apoiar-se em pesquisa de campo e levantamento de dados sobre exposições realizadas no MARGS no recorte entre as décadas de 1970 e 1980 e que podemos considerar referenciais para a constituição da historiografia da arte regional e brasileira, contribuindo igualmente para a afirmação de uma história das exposições.

Uma exposição resulta de uma rede de encontros, gerados entre o momento de escolha das obras, ao longo do trabalho de montagem e no equilíbrio de muitas negociações mais ou menos consensuais entre as diferentes expectativas geradas pela curadoria, pelos artistas convidados e pelas equipes institucionais/museológicas, reverberando nas percepções do público quando em presença dos diferentes trabalhos expostos. Uma exposição é mais do que a soma de suas partes e um possível argumento curatorial é um tipo de recorte no campo das possibilidades.

O exercício curatorial que opera com acervos institucionais ou de artistas contemporâneos envolve uma abertura ao desvio em relação às convicções de uma historiografia canônica, tanto quanto a pesquisa e as narrativas da história da arte reverberam sobre as obras expostas. Somente por esses desvios – envolvendo a escuta e o olhar atentos entre as obras, o ir e vir da montagem expositiva, pausas, vozes e silêncios – alguma forma discursiva pode tornar-se efetivamente eficaz e eloquente e apresentar-se como narrativa e trama de uma certa História da arte.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Curadoria; Exposição; Expologia; Histórias das exposições.

MEDIDAS MENSURÁVEIS? REPRESENTATIVIDADE E REPRESENTABILIDADE NO SISTEMA CONTEMPORÂNEO DA ARTE

Bruna Wulff Fetter, docente e pesquisadora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo expandido:

Considerando as movimentações da última década no cenário artístico nacional e internacional, esta comunicação se propõe a discutir sobre significado e impactos das noções de representatividade e representabilidade no contexto da virada decolonial. Desde a icônica obra das Guerrilla Girls “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met Museum?” (1989), estudos sobre representatividade de artistas mulheres em acervos ou mesmo sobre sua participação em exposições e na programação de instituições não são novidade. Autoras como Linda Nochlin e Maura Reilly, nos EUA, e Ana Paula Simioni, no Brasil, têm se proposto a sistematizar tais números, analisar disparidades baseadas no gênero, bem como seus impactos nos processos de circulação e legitimação de artistas mulheres no sistema da arte. Apesar da inconteste relevância de tais levantamentos, a apuração das desigualdades baseada majoritariamente nos aspectos quantitativos relacionados à representatividade não alcança a complexidade do sistema artístico, no qual a força da imagem, sua forma e significados, está na base da existência da arte em si e da estruturação deste campo do conhecimento e de seus debates. Mesmo porque ainda seria preciso discutir, afinal, de qual representatividade estamos falando? Se sobre a presença nos acervos: seria a representatividade em relação ao número total de artistas? Ao número total de obras que o compõem? Ou àquelas em exibição, que garantem visibilidade e reconhecimento dentro deste sistema de consagração artística? Números esses atravessados por questões socioeconômicas, todos devendo ser problematizados contemplando questões de transseccionalidade, como raça, classe social e ampliando a noção de gênero para além da heteronormatividade. Retomando o exemplo das Guerrilla Girls, que, desde o primeiro momento, utilizavam uma abordagem quantitativa para realizar tensionamentos não apenas sobre representatividade, mas também sobre representabilidade, sendo esta a qualidade

daquilo que pode ser representado - neste caso, a nudez do corpo feminino, como e por quem -, me volto aqui à discussão de caráter metodológico sobre para onde, neste momento de intensa discussão sobre revisionismos e tentativas de reescrita da História da Arte, lançamos nosso olhar, onde detemos nossa atenção. Entre a representatividade e a representabilidade da e na produção artística, como buscar mensurar a disputa por inclusão e igualdade no sistema contemporâneo da arte?

Palavras-chave: Representatividade; Representabilidade; Sistema da Arte; Institucionalização; Processos de Legitimação.



Figura 1

GUERRILLA GIRLS (1985)

As mulheres precisam estar nuas para entrar no Metropolitan Museum?, 1989

Impressão digital sobre papel, 28 x 71 cm

Acervo Museu de Arte de São Paulo (MASP)

Fonte: site do MASP



Figura 2

GUERRILLA GIRLS (1985)

As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?, 2017

Impressão digital sobre papel, 32 x 73 cm

Acervo Museu de Arte de São Paulo (MASP)

Fonte: site do MASP

TRAMAS DA ARTE SACRA: VISUALIDADES E MATERIALIDADES DA CAPELA SÃO JOÃO BATISTA/PENHA

Danielle Rocha Benício, docente

Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV)

Ana Cristina Silva da Mota, mestranda

Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV)

Resumo expandido:

A Capela São João Batista foi iniciada no atual município de Penha no litoral norte catarinense em 1759. Esse templo do Catolicismo articulou-se à implantação de fortificações e santuários na orla marítima, testemunhando a história da colonização, defesa e evangelização, em Santa Catarina - documentando a ocupação da fronteira sul do Brasil Colônia. A patrimonialização dessa Capela inseriu-se no processo de tombamento do conjunto de 17 Igrejas Católicas construídas a partir do século XVIII, instaurado pela Fundação Catarinense de Cultura em 1994 e oficializado legalmente em 1998. O reconhecimento da Capela São João Batista como patrimônio estadual pouco notabiliza suas especificidades artísticas e arquitetônicas, ficando justificado por compor a tipologia religiosa regional.

Deveras, a Capela São João Batista assumiu características comuns da arte e da arquitetura sacras cristãs na costa meridional no período colonial: configurou-se originalmente como um espaço singelo, marcado por racionalidade e simplicidade peculiares aos engenheiros militares (também responsáveis pelos fortes costeiros coetâneos). Exterior e interior apresentavam correspondência direta, isto é, a composição das fachadas refletia à organização funcional da planta (de nave única). Ademais, caracteriza-se pela pouca ornamentação e pelo emprego de técnicas construtivas tradicionais na região, conformando uma visualidade pesada, com reduzidas aberturas (predominam os cheios em relação aos vazios): a porta central única alinha-se ao óculo no frontão, ladeada pelos cunhais. A economia de meios evidenciou a escassez de recursos local. A construção de apenas

uma torre lateral no início do século XX ratificou a limitação econômica. Destaca-se a conexão de Capela, praça e cemitério, constituindo atualmente o complexo salvaguardado.

Diante disso, objetiva-se analisar visualidades e materialidades da instância artística da Capela São João Batista, a partir das tramas da arte sacra, entre os fios do individual e o tecido do conjunto. Nesse sentido, importa desvelar a constituição da arte e da arquitetura e a manifestação diagnosticada no processo de tombamento, cotejadas à figuração na Contemporaneidade. Logo, identificar e examinar as permanências e transformações ocorridas especialmente referentes à ornamentação, atreladas à tradição e atualização narrativas cristãs. Para isso, efetua-se a pesquisa qualitativa, por meio da revisão documental, iconográfica e bibliográfica e do levantamento in loco.

Palavras-chave: Arte Sacra Cristã; Capela São João Batista; Penha/SC; Patrimônio artístico; Preservação.

COSTURAR ESPELHOS: INVESTIGAÇÃO SOBRE A ESCRITA EM HISTÓRIA DA ARTE

Ana Lucia Beck, docente

Faculdade de Artes Visuais, UFG

Resumo expandido:

Espelhos quebrados a esmo são cortantes. Seus cacos, apesar de nos fascinarem por ainda refletirem a luz do mundo, são perigosos. Imagine incorporá-los a uma obra composta por papéis e tecidos, entre outros materiais díspares, integrando-os através da costura. Unir cacos a papéis e tecidos apesar do potencial que possuem de cortar a linha. Costurar espelhos foi a ação que realizei à certa altura em minha produção plástica. Hoje, *costurar espelhos* constitui a metáfora através da qual compreendo minha prática em história da arte, especialmente sua escrita. Essa metáfora também fala sobre o quanto aquela produção artística primeva aos poucos e intuitivamente tensionou índices de ordem objetiva (formais e factuais) àqueles de ordem subjetiva na abordagem da arte contemporânea brasileira e internacional consideradas geralmente em contraponto. Entendendo a constituição do texto crítico enquanto problema tão significativo para a historiografia da arte quanto a investigação das obras, é na criação do texto que localizo os sentidos possíveis destas. Nessa elaboração, ações metodológicas tais como a associação e a montagem entre imagens (Warburg), assim como sua anacronia (Didi-Huberman), podem ser implementados considerando-se tanto imagens visuais como as imagens verbais, seja em função do que revelam sobre o fazer artístico, seja em função dos sentidos que compartilham. Se tal ação estabelece a urdidura do texto, é a escuta dos sujeitos – artista e historiador – que determina sua trama. Na criação textual, tal como ocorre na tecelagem, o desenrolar da linha narrativa não apenas distende o fio no sentido da urdidura e da trama, manejando outrossim a necessária tensão que, operando entre ambas, as sustenta tanto quanto determina as qualidades textuais que revelam por sua vez texto e obras enquanto afetos partilhados. Assim, proponho para esta sessão um olhar investigativo para exemplares relevantes de minha

própria produção textual, partindo do pressuposto de que a análise da constituição desta revela um lugar de enunciação e um padrão textual particulares que contribuem para a atualização da historiografia da arte brasileira a partir da abertura dialética e da alteração da relação sujeito-objeto. Afinal, enquanto historiadora da arte, continuo a costurar espelhos que, unidos aos pedaços, seguem refletindo afetos, dúvidas, amores, angústias e desafios que compartilho com artistas e espectadores.

Palavras-chave:

Escrita da História da Arte. Tensão. Metodologia comparatista. Arte contemporânea. Imagens visuais e verbais.



Figura 1

ANA LÚCIA BECK (1971-)

Obra sem título (Díptico). 1993

Tinta acrílica, brocal, purpurina, pastel seco, costuras e aplicação com costura de retalhos de tecido de pelo acrílico, cortes de espelho e plástico transparente sobre papel canson. 90 x 90 cm.

Fonte/Crédito da imagem: Ana Lúcia Beck



Figura 2

ANA LÚCIA BECK (1971)

À esquerda: *Brincava de Véu de Noiva*, 1993

Tinta acrílica, guache e tinta pva branca, brocal, purpurina, pastel seco, carvão, aplicação de fita de cetim e tecido de tule com gotas de vidro e sobreposição de papel vegetal sobre 8 folhas de papel canson (40 x 60 cm) unidas por costuras, 120 X 180 cm.

Obra destruída.

Fonte/Crédito da imagem: Ana Lúcia Beck

À direita: *Obra sem título*, 1993

Tinta acrílica, guache e tinta pva branca, brocal, purpurina, pastel seco, carvão, aplicação com costura de tecido de pelo acrílico e contas de pérolas fantasia sobre papel canson rasgado e costurado, 90 X 100 cm.

Acervo Nelson Wilbert.

Fonte/Crédito da imagem: Ana Lúcia Beck

INSERÇÕES VERMELHAS NA REVISTA DA GUAÍRA E NA JOAQUIM (CURITIBA – PR)

Andréia Carolina Duarte Duprat, técnica-administrativa em educação
Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA)
Doutora em Artes Visuais (PPGAV / UFRGS)

Resumo expandido:

Após a Segunda Guerra Mundial, associações voltadas à produção gráfica de viés social podem ser encontradas em várias cidades, sendo que a maioria delas assume a denominação de “Clube de Gravura”, a exemplo do pioneiro Clube de Gravura de Porto Alegre, criado em 1950. Essas entidades, inicialmente, integram o projeto cultural ligado ao Partido Comunista do Brasil (PCB), ancorado nos princípios de uma arte pró-revolucionária, a serviço do povo e de acesso democratizado, pautado pelo realismo socialista. Aqui, falamos de artistas como intelectuais no sentido gramsciano e de uma arte social conforme entendido por Aracy Amaral em seu livro *Arte para Quê?*, de 1984. A gravura foi a linguagem artística escolhida devido a algumas de suas características – a reprodutibilidade, a possibilidade de uso de suportes variados para a impressão (folhetos, jornais, cartazes, revistas, etc.), a facilidade de circulação e disseminação da imagem. Essas peculiaridades aproximam a produção gráfica do que se entende por arte pública, ou seja, aquela capaz de atingir um grande público. Uma das estratégias centrais dos clubes de gravura era colocar as imagens em circulação por meio de veículos como revistas culturais. São os casos da *Horizonte*, de Porto Alegre, e da *Fundamentos*, de São Paulo. Porém, os artistas comunistas também colaboravam e tinham espaço em publicações que não necessariamente eram vinculadas ao partido, e é esse o foco desse trabalho, tendo como escolha espaço-temporal a capital paranaense nos anos 1940 e 1950 e as publicações *Joaquim* e *Revista da Guaíra*. A *Joaquim* (1946-1948), revista de Dalton Trevisan dirigida por Erasmo Pilotto, estampou em suas páginas ilustrações de Esmeraldo Blasi Júnior e Nilo Previdi que criaram o Clube de Gravura, que se tornou, logo após sua fundação, o Centro de Gravura do Paraná. A produção artístico-cultural de esquerda se fez presente na publicação

não somente pelas imagens, mas também através de escritos. Na sua derradeira edição, publicou o texto *Defesa do Realismo*, de Héctor P. Agosti, traduzido por Armando Pinto, que foi acompanhado por obra de Renina Katz, integrante do Clube de Gravura de São Paulo. Já a *Revista da Guaíra* (1949-1955), dirigida por Oscar Joseph de Plácido e Silva e José Cury, também foi espaço de divulgação da produção de artistas ligados aos clubes de gravura de Porto Alegre e de Curitiba ao publicar ilustrações e matérias, destacando-se os textos de Armando Ribeiro Pinto.

Palavras-chave: Arte social; Clube de Gravura; Revista da Guaíra; Joaquim; PCB.

O LEGADO DE CHRISTINA BALBÃO NA REESCRITA DA HISTÓRIA DA ABSTRAÇÃO PICTÓRICA NO RIO GRANDE DO SUL

Blanca Brites, professora Sênior

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Mélodi Ferrari, doutoranda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

Em decorrência da pesquisa curatorial para exposição *Christina Balbão – Além do silêncio*, dedicada à trajetória da artista, realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2023/2024), veio a público um conjunto de oito pinturas abstratas realizadas na década de 1940 pela artista. Esse conjunto obriga a reescrita da história da arte abstrata no Rio Grande do Sul alinhando-a com Paulo Flores (1926-1957), até então reconhecido como o primeiro artista envolvido com a abstração no cenário local. Na construção do relato historiográfico da arte, até a primeira metade do século XX no Rio Grande do Sul, está presente alinhamentos que inclui, entre outros, a herança das “Bellas Artes”, tendo o Instituto de Bellas Artes, atual Instituto de Artes da UFRGS, como seu fiador. Mesmo quando os ares da modernidade surgem nas frestas dessa mesma instituição, ela se faz por um viés conservador, deixando para Editora e Revista do Globo a liberdade de novas linguagens, o que é referendado por inúmeras historiadoras da arte como Neiva Maria Bohns (2005) Maria Lucia Bastos Kern (2007) Paula Viviane Ramos (2016). Neste contexto apresentamos Christina Balbão (1917-2007) como a primeira professora mulher contratada pela referida instituição, em 1946, onde também realizou sua formação em pintura e escultura. Destacamos seu papel, no grupo de jovens pioneiras na difícil profissionalização empreendida por artistas mulheres nos anos 1940 e 1950, em Porto Alegre. Em paralelo, ela foi a primeira funcionária Museu de Arte do Rio Grande do Sul, desde a fundação 1954, atuando em sua estruturação. Nossa proposta pauta-se no reordenamento da pintura abstrata nas tramas da historiografia rio-grandense,

considerando as obras abstratas de Christina Balbão, expostas em Porto Alegre, em 1949, quando recebeu parecer favorável do crítico Clóvis Assumpção. Contudo, acredita-se que não houve o acolhimento esperado do campo artístico local da época, o que pode ter causado o recolhimento da artista, que não apresentou mais obras abstratas em exposição. A partir de 1961, dedicou-se exclusivamente à docência, conforme depoimento dado pela artista, no final de sua vida, à jornalista e pesquisadora Mara Frantz.

Palavras-chave: Christina Balbão; Arte Abstrata; Historiografia da Arte no Rio Grande do Sul; Artistas Mulheres.

O PONTO (IN)VISÍVEL: TÊXTEIS E SEU ESPAÇO NAS ARTES DE PORTO ALEGRE

Carolina Bouvie Grippa, doutoranda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV / UFRGS)

Resumo expandido:

“Nós éramos muito entusiasmadas e fazíamos muitas coisas. Sentávamos em casa e produzíamos muito, mas achávamos que não havia repercussão. [...] Os artistas contemporâneos não davam atenção e nós nos sentíamos rejeitadas.”. Esse é um relato de 2017 da artista têxtil Sônia Moeller, quando eu a entrevistava para meu Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em História da Arte. Essa declaração era sobre a época do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, que iniciou em 1980 até 2000. O que proponho aqui é revisar esse processo de pesquisa que realizo desde 2017 e analisar se a arte têxtil tem ganho destaque e visibilidade perante os museus e instituições legitimadoras, mais especificamente da cidade de Porto Alegre, já que foi nesse local que o CGTC atuou e também onde dediquei meus estudos e redescobrimientos de artistas têxteis da mesma geração de Sônia Moeller. O primeiro movimento foi a exposição na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, que foi realizada a partir da minha pesquisa de TCC, intitulada: *A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea*. Em parceria com minha orientadora Profa. Dra. Joana Bosak e mais duas colegas de graduação, Andressa Borda e Luiza Villamil, abrimos a exposição em 2019 com obras de associadas do CGTC. Depois, em 2020, a primeira exposição a abrir na Fundação Iberê Camargo após os meses de lockdown devido o COVID-19 foi uma exposição de tapeçarias de Iberê Camargo, que eram produzidas pelo Artesanato Guanabara. Depois, a mostra “Meu Jardim Imaginário” que realizou uma retrospectiva da produção de Yeddo Titze, que foi um dos pioneiros da tapeçaria no Rio Grande do Sul, tendo alguns dos seus trabalhos em têxtil expostos. Em 2022, abri a exposição “Trama: arte têxtil no Rio Grande do Sul” na Fundação Iberê, trazendo outros nomes além dos que eram sócias do CGTC. Já, em 2023 foi realizada a exposição “Liciê Hunsche – fios de

memória” a partir do acervo da família e do acervo documental que encontram-se no seu ateliê. Para dialogar com a exposição de Liciê, o MARGS, expôs boa parte do seu acervo de obras têxteis. Também, tornou-se cada vez mais comum a presença de bordados, crochê, tricô e outras técnicas em exposições coletivas. Ou seja, com essa relato quero apresentar casos concretos que ocorreram em exposições daqui e como isso reverberou, e reverbera, para os têxteis terem mais espaços em mostras e exposições.

Palavras-chave: Arte têxtil; Museus; Porto Alegre; Tapeçaria.



Figura 1

Imagem da exposição “A Memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria”

Fotografia de Filipe Conde

Fonte: da autora



Figura 2

Imagem da exposição “Trama: arte têxtil no Rio Grande do Sul”

Fotografia da Fundação Iberê Camargo.

Fonte: da autora

MASP REPOSICIONADO. DA CRISE INSTITUCIONAL AO PROGRAMA “HISTÓRIAS”

Cristina Barros, mestranda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

Iniciado entre 2015 e 2016, o Programa “Histórias” do Museu de Arte de São Paulo — MASP figura, ainda na atualidade, como uma das programações institucionais mais relevantes no ativo calendário de grandes exposições e ações que debateram a presença de artistas pertencentes a grupos sociais politicamente minorados nas artes visuais e nas instituições do campo artístico. Com a promoção de um discurso institucional que abraçou a discussão sobre arte e descolonização (MIGNOLO, 2007; 2018) no Brasil, “Histórias” deflagrou uma série de debates sobre os racismos estrutural e institucional no sistema contemporâneo da arte e criou novas circunstâncias de participação, ainda que pontuais, para agentes racializados como negros e indígenas na produção de novas historiografias da arte a partir de projetos expositivos e de mediação.

Cabe salientar que, embora reconhecido por suas exposições coletivas com enfoque temático-identitário, “Histórias” também inclui seminários e antologias de textos, desdobrando-se em projetos como o “Arte e Descolonização” (MASP e Afterall, 2018-2020). Ademais, e com certa crueza, esta investigação também compreende “Histórias” como o bote salva-vidas do projeto da instituição após a crise institucional, de viés financeiro e artístico, vivenciada agudamente entre os anos de 2005 e 2015.

Notícias vinculadas à imprensa e relatórios institucionais revelam que, diante do avanço de ameaças de fechamento da instituição por falência e a estatização de seu acervo artístico, o MASP entra no ano de 2014 disposto a revitalizar sua gestão e construir um plano de sustentabilidade financeira de longo prazo. As primeiras mudanças envolveram a criação de um novo modelo de gestão financeira, amparado na criação do primeiro fundo patrimonial (*endowment*) para museus no Brasil. Outra mudança crucial ocorreu em

outubro de 2014 com a troca da direção artística do MASP, momento em que houve a substituição do professor José Teixeira Coelho Netto (1944–2022), titular do cargo desde 2006, pelo curador Adriano Pedrosa.

Com Pedrosa, o Programa “Histórias” é concebido como um projeto artístico de reposicionamento institucional, que adota preceitos descoloniais ao longo de suas edições. Este estudo, como apresentação de resultados preliminares de pesquisa de mestrado em andamento, empenha-se em traçar uma espécie de cronologia dos fatos que levaram o MASP à crise institucional à movimentação que culminou em seu reposicionamento e retomada de sua credibilidade frente ao campo artístico, tomando como marco a consolidação do Programa “Histórias”. Polêmicas envolvendo as negociações travadas pela instituição com agentes racializados como negros e indígenas durante as pesquisas curatoriais das exposições “Histórias Afro-Atlânticas” (2018) e “Histórias Brasileiras” (2022) também são discutidas em apresentação teórica alinhada a modelagem de crítica institucional.

Palavras-chave: Museu de Arte de São Paulo. Programa Histórias. Crise institucional. Crítica institucional.

A NINFA A TECER AS TRAMAS DA PESQUISA

Daniela Queiroz Campos, professora

Universidade Federal de Santa Catarina / CBHA

Resumo expandido:

O último Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), em 2023, teve como tema as “Urdiduras metodológicas”. Na ocasião apresentei uma comunicação baseado numa tríade conceitual – sobrevivência, anacronismo e montagem – do historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, sendo ele o teórico que mais articulo nas minhas pesquisas em história da arte. Neste ano de 2024, foi proposta como temática do CBHA as “Tramas teórico-artísticas: teias, texturas e narrativas na História da Arte”. De tal feita, agora abordo a ninfa, principalmente por creditar a ela a tecitura de minha trama historiográfica.

Se os preceitos teóricos e metodológicos de Georges Didi-Huberman foram compreendidos como os fios dispostos paralelamente no tear. As ninfas podem ser pensadas como os fios que na transversalidade vão cruzar-se para construir o corpo têxtil de minha pesquisa. A fim de analisar e problematizar as ninfas, parto de Georges Didi-Huberman, que por sua vez se embasam nas obras do historiador da arte hamburguês Aby Warburg.

Nos textos e no atlas de imagem de Warburg, as ninfas foram compreendidas como personagens teóricas, mas também como apresentações imagéticas. Segundo Didi-Huberman, ela seria a heroína impessoal do *Nachleben* warburguiniano. Pretendo analisar os três textos basilares em que Warburg escreveu mais diretamente sobre ela, sendo eles: a tese “O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli” (1892), a correspondência fictícia trocada com André Jolles (1900-1901) e “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do Primeiro Renascimento” (1914). Bem como algumas das apresentações imagéticas propostas pelo historiador em tais textos e no seu atlas de imagens: “O nascimento de Vênus” (1483) e a “Primavera” (1480) de Sandro Boticelli (1445-1510), “O nascimento de São João Batista” (1490) de

Domenico Ghirlandaio (1448-1494) e as pranchas número 39, 46 e 77 do *Bilderatlas Mnemosyne*.

É interessante, e ao mesmo tempo encantador, propor a figura da ninfa como uma tecelã de tramas. Já que iconograficamente ela está relacionada as drapearias esvoaçantes das túnicas cobrem os corpos nus escupidos em mármore da antiguidade.

Palavras-chave: Ninfa; Historiografia da Arte; Didi-Huberman; Aby Warburg.



Figura 1

DOMENICO GHIRLANDAIO (1448 – 1494)

O nascimento de São João Batista, 1490

Afresco

Igreja de Santa Maria Novella, Florença.

Fonte: WARBURG, Aby. Domenico Ghirlandaio. Lisboa: KKYM, 2015.



Figura 2

ABY WARBURG (1866 – 1929)

Prancha 77 do Atlas Mnemosyne, 1926-1929

Material impresso sobre tecido preto

Instituto Warburg, Hamburgo/Alemanha

Fonte: <https://kunstkritikk.com/mnemosyne-lost/>

I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE E I BIENAL DO MERCOSUL: CONVERGÊNCIAS E REVISÕES HISTORIOGRÁFICAS

Diego da Silva Groisman, doutorando

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

Este artigo aponta zonas de conexão entre dois eventos artístico-culturais, de âmbito internacional, sediados na cidade de Porto Alegre: o I Salão Pan-Americano de Arte, ocorrido em 1958, e a I Bienal do Mercosul, datada de 1997. Partindo das convergências entre os eventos — e considerando suas especificidades — o estudo considera a hipótese de que o Salão poderia representar uma “semente” do evento Bienal. Além de consolidar a memória e reavaliar a importância do Salão, refletindo sobre a concepção e seus desdobramentos, a presente mirada crítica intenciona investigar a genealogia da Bienal. Considerando sua notória relevância para o sistema das artes, a ampliação de sua compreensão como fenômeno contribui para o campo da pesquisa em artes visuais. Pouco explorado na historiografia da arte, e avaliado de modo impreciso em sua magnitude, o I Salão Pan-Americano de Arte, além de formatado para realização bianual – inclusive, referido como “Bienal Pan-Americana”, na imprensa –, foi também uma exposição de grandes proporções, levando em conta o momento histórico. O evento integrou as celebrações do cinquentenário do atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e foi organizado pelo mais longo diretor da entidade, Tasso Bolívar Dias Corrêa (1901–1977). Ocupando sete andares do recém-inaugurado prédio sede da instituição, a mostra recebeu mais de 600 obras, sendo um terço delas de artistas provenientes de países estrangeiros. De saída, chama atenção o viés político conceitualmente inserido na nomenclatura de ambos os eventos, bem como suas correspondências diante das demandas sócio-históricas. Em alta no final da década de 1950, o pan-americanismo propunha a aliança política e econômica de todas as nações americanas, configurando-se como uma doutrina à qual a política econômica do governo Juscelino Kubitschek era favorável, em virtude da dependência do

capital estrangeiro. Da mesma forma, vê-se, na concepção da Bienal do Mercosul, referência ao bloco econômico então constituído pelos países do Conesul; cuja associação controversa, já naquele momento, apresentava indícios de crise. Por fim, destaca-se a proeminente participação do construtivismo uruguaio em ambos os eventos, sintetizada na figura de Joaquín Torres-García (1874–1949) que, no Salão, esteve representado pelos principais alunos de seu ateliê, e na I Bienal, integrou um dos eixos curatoriais do projeto, a vertente “Construtiva – a arte e suas estruturas”.

Palavras-chave: I Salão Pan-Americano de Arte; I Bienal do Mercosul; sistema das artes em Porto Alegre; construtivismo.



Figura 1

Correio do Povo, Porto Alegre, 22 de agosto de 1958

Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Figura 2

Fotografia mostrando a sala da comitiva uruguaia, I Salão Pan-Americano de Arte, 1958
Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

MARIA GRAHAM: DO APAGAMENTO ÀS DIMENSÕES CRÍTICAS DE SUA PRODUÇÃO

Diego Rafael Hasse, doutorando

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

Durante sua estadia no Brasil, nas primeiras décadas do século XIX, a viajante inglesa Maria Graham (1785–1842) manteve intensa produção artística. Entretanto, ao realizar uma busca em repositórios acadêmicos, percebe-se que a maioria dos estudos já empreendidos têm como objeto seus relatos escritos. Poucos são dedicados à sua atividade enquanto desenhista.

Por conseguinte, o presente trabalho explora as paisagens e os desenhos botânicos feitos por Graham. Os detalhes compositivos desses trabalhos, bem como a ação do tempo sobre o papel que lhe serve de suporte, permitiram realizar uma metáfora sobre o *apagamento* da produção da artista no quadro maior da historiografia da arte no Brasil. À vista disso, questiona-se: quais as razões que levaram à invisibilidade dessa produção? De que modo(s) podemos tecer tramas historiográficas arejadas acerca da poética de Maria Graham?

Com base no hiato entre certo reconhecimento obtido pela artista nas primeiras décadas do século XIX e o que observamos nos discursos historiográficos atuais, levantam-se algumas hipóteses que porventura explicam o apagamento de sua criação imagética pelo campo em questão. Para tanto, utiliza-se como referência principal o estudo feito pelo geógrafo John Dickenson, no qual ele explora a mesma problemática, mas com foco na produção de Marianne North (1830–1890), artista inglesa que esteve no Brasil em décadas posteriores a Graham. Entre as hipóteses estão: *questões de gênero*, tendo em vista que, a partir da profissionalização da arte botânica, a produção feminina passou a ser marginalizada; e um *enclausuramento disciplinar* que, advindo de uma ótica moderna *essencialista*, coloca as imagens produzidas por Graham entre a arte e a ciência, tendo que atender aos interesses dos dois campos.

Com base nisso, inferimos que cabe ao historiador e ao crítico da arte recuperar a produção dessa artista, procurando evidenciar e/ou ressignificar seus sentidos estéticos. Assim, a partir de um viés transdisciplinar, os rumos desta investigação levaram à tecitura de uma trama historiográfica que – de forma inconsciente ou não – levanta dimensões crítico-ambientais suscitadas pela poética de Graham. Para contribuir com a criação de tal discurso, recorre-se ao *anacronismo histórico* proposto por Georges Didi-Huberman, sugerindo breves diálogos entre a produção da artista oitocentista e a poética de artistas contemporâneos que também apreenderam a natureza.

Palavras-chave: Maria Graham; Artista viajante; Crítica ambiental; Anacronismo histórico; Tramas historiográficas transdisciplinares.



Figura 1

MARIA GRAHAM (1785 – 1842)

Helicônia, 1824

Grafite e aquarela sobre papel, 26 x 18 cm

Arquivo Royal Botanic Gardens Kew, Londres, Inglaterra

Fonte: fotografia do autor



Figura 2

MARIA GRAHAM (1785 – 1842)

Salta de água, 1824

Gravura em metal (gravador: Edward Finden), 20 x 15 cm

Museu Britânico, Londres, Inglaterra

Fonte: fotografia do autor

PROJETOS, PROJETOS, PROJETOS... BENJAMIN PÉRET E O PROJETO DE UMA HISTÓRIA DA ARTE POPULAR NO BRASIL (1955-1956)

Éder da Silveira, Professor Associado

Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA)

Resumo expandido:

Benjamin Péret (1899-1959) foi um poeta e ensaísta ligado às vanguardas artísticas do começo do século XX, especialmente ao Surrealismo. Ao lado de André Breton e Louis Aragon, foi um dos seus principais idealizadores, aliando a sua produção artística à uma forte militância política. Viveu boa parte dos seus dias em trânsito, dividindo-se entre a sua França natal, o México e o Brasil (inicialmente entre 1929 e 1931, depois, entre 1955 e 1956). Dentre os principais nomes das vanguardas históricas, é bastante provável que Péret tenha sido aquele que estabeleceu os vínculos mais íntimos com o Brasil. Na presente comunicação, proponho uma análise dos escritos de Péret sobre a cultura e a arte brasileiras, em especial os sentidos percebidos por Péret na cultura afro-brasileira e indígena. A partir destas matrizes culturais, Péret irá desenvolver enorme interesse sobre as “artes primitivas”, as quais examinará à luz de conceitos estéticos do modernismo e de sua militância política. Mais especificamente, será analisado nesta comunicação o projeto de Benjamin Péret, idealizado nos anos 1950 mas nunca concluído, que seria a criação de uma grande obra sobre a Arte Popular Brasileira, tema que fascinou o autor em suas viagens pelo norte e nordeste brasileiros, bem como em suas viagens e permanência em comunidades indígenas. O conjunto de peças que permite entender um pouco da ideia de Péret sobre as relações da arte popular brasileira e os povos que compõem a cultura nacional está espalhado em sua produção da década de 1950, onde se destacam escritos sobre as rebeliões de africanos escravizados (o Quilombo de Palmares), publicado originalmente como um ensaio na Revista Anhembi; artigos publicados em revistas como Anhembi e Manchete sobre as culturas indígenas, as quais procurou conhecer in loco por meio de viagens que realizou para diferentes regiões do Brasil, bem como escritos esparsos sobre arte brasileira, publicados na segunda metade

da década de 1950 em revistas francesas e recentemente reunidos em livro, acompanhados das centenas de fotos que Benjamin Péret realizou no Brasil e que, necessariamente, serão objeto de análise neste trabalho.

Palavras-chave: Benjamin Péret, historiografia da arte, arte popular, surrealismo, marxismo.

DESLOCAR NO ESPAÇO, SOBREPOR NO TEMPO: EM TORNO DE RUAQUINTAL, DE HÉLIO FERVENZA

Eduardo Ferreira Veras, professor

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Resumo expandido:

Ruaquintal é um trabalho realizado entre 2005 e 2016 pelo artista visual Hélio Ferverza (Sant’Ana do Livramento, RS, 1963). Combina sete versões de um mesmo mapa vertical, medindo 75 por 60 centímetros, apropriado de um velho guia de ruas de Porto Alegre e reimpresso sobre papel-algodão. A representação corresponde a determinado trecho do bairro Petrópolis, nas imediações da casa do artista. Cada versão do mapa traz assinalado o nome de uma diferente árvore frutífera, nativa ou exótica, que nasce na calçada, oferecendo seus frutos em pleno espaço público. Em torno de cada palavra, ocorre uma espécie de apagamento. A definição gráfica se esvanece pouco a pouco, como se os nomes – *abacateiro*, *caramboleira*, *cerejeira-do-mato*, *jabuticabeira*, *jambolão*, *limoeiro* e *nespeira* – houvessem aberto uma espécie de clareira, turvando a visão do mapa e dificultando seu emprego.

As sutilezas do trabalho – a absorção de deslocamentos cotidianos pela cidade, a identificação de inesperadas oferendas da natureza, o uso de mapas, o gesto de apropriação, o simbolismo e a literalidade dos apagamentos, a ambiguidade entre o privado e o público – parecem demandar uma abordagem historiográfica que considere fortemente tanto os regimes de temporalidade da arte, com seus desaparecimentos, seus retornos e seus atravessamentos históricos, quanto os aspectos subjetivos que podem acompanhar a escrita da História da Arte.

Do ponto de vista metodológico, a trama que se desenha aqui articula, de um lado, instrumentos de análise caros ao *anacronismo histórico*; de outro, o uso da *entrevista com o artista*. O viés anacrônico, ancorado na livre interpretação que Georges Didi-Huberman projeta sobre o pensamento de Aby Warburg, costura analogias entre imagens provenientes de diferentes épocas, fazendo colidir o momento mais próximo e os mais distantes. No caso de *Ruaquintal*, o trabalho

de Ferverza ecoa as derivas, as caminhadas e as cartografias dos anos 1960 e 70, mas também recua à tradição dos artistas viajantes dos séculos XVII, XVIII e XIX, aqueles que, a serviço do poder e da ciência, buscavam mapear os territórios conquistados e as singularidades da natureza. A abordagem não investiga apenas quais teriam sido as referências do artista no momento da criação, ela pressupõe que aquele que se propõe a examinar a obra é também um *autor*, com seu próprio repertório, suas intuições e seus insights.

Nessa mesma linha, as entrevistas vão conjugar a subjetividade do entrevistado e a do entrevistador, seja no momento da realização da conversa, seja, adiante, em sua análise. No cerne, a trama me permite repensar minha própria relação com a cidade e com as práticas artísticas – além de contribuir, suponho, para experimentar outras possibilidades de escrita da História da Arte.

Palavras-chave: Anacronismo; Entrevista; Deriva; Hélio Ferverza; *Ruaquintal*.



Figura 1

Hélio FERVENZA (Sant'Ana do Livramento, 1963)

Ruaquintal, 2005-16

Impressão com pigmento mineral sobre papel-algodão

75 x 60 cm, cada um dos sete mapas

Montagem na exposição coletiva *Salta d'água* (2017)

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre

Foto: Bruno Tamboreno

WILSON CAVALCANTI: O BARROCO PAMPIANO OU A TENTATIVA DE ROTULAR O INOMINÁVEL

Felipe Bernardes Caldas /Docente

Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV / UFRGS)

Resumo expandido:

O presente artigo visa refletir sobre a obra de Wilson Cavalcanti (Pelotas, 1950), especificamente a partir da série de objetos produzidos entre os anos de 2011 a 2016. Parte do pressuposto que estes objetos atuam como vetores temporais para compreensão de 50 anos de produção.

Wilson Cavalcanti, mais conhecido como Cava, ingressou no campo artístico porto-alegrense ainda nos anos 1970 e se afirmou no cenário da arte do Rio Grande do Sul a partir dos anos de 1980 segundo Blanca Brites. Teve sua formação ligada ao Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre e entre 1996 a 2020 foi instrutor/professor de gravura na instituição. Cava, participou de diversas iniciativas do campo da arte regional, no entanto, poucos são os estudos voltados à sua produção até o presente momento. Ocupou por décadas uma posição marginal no cenário artístico regional. Em 50 anos de produção dialogou com inúmeras questões do campo da arte, desde a relação entre figuração e abstração, arte moderna e contemporânea, os limites dos suportes e das linguagens ditas tradicionais, cultura erudita e popular, arte versus artesanato. Lidou com temas como a ditadura militar entre 1970 até meados 1980, as agruras sociais dos desvalidos, a dimensão estética da força de trabalho e a dor existencial advinda da desigualdade social. Sua produção é rapidamente vinculada a índices historiográficos como expressionismo, arte povera, realismo fantástico e expressionismo experimental.

Neste artigo proponho compreender a produção artística através das definições do próprio artista ao invés de uma história arte embasada em escolas e estilos. Cava, afirma que seu trabalho é feio, sujo, mal feito e que produziria um barroco pampiano. Pergunto: o que significaria tais definições? Como a

reflexão sobre tais categorias que partem de uma narrativa individual e de um contexto regional seriam capazes de alterar percepções historiográficas sobre próprio artista, seu contexto, e uma escrita da história da arte?

Para tal empreitada dialogarei com o artista e autores como Giorgio Agamben, Walter D. Mignolo, Roberto Pontual, Alessandra Simões Paiva, entre outros. Tenho como hipótese que ao discorrer sobre a produção artística de Wilson Cavalcanti estou investigando indiretamente as mudanças do próprio cenário artístico e historiografia da arte brasileira das últimas décadas. Assim como, os regimes e critérios de visibilidade e consagração.

Palavras-chave: Wilson Cavalcanti; Barroco Pampiano; Objetos.



Figura 1

Vista da exposição: Wilson Cavalcanti: Os Jardins que me Habitam.

Realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), 2023

Foto: Anderson Astor.

Fonte: <https://cultura.rs.gov.br/margs-apresenta-conversa-com-wilson-cavalcanti>

**PICASSOS DE TANGA: ALOCRONISMO E ESTETIZAÇÃO
NAS TRAMAS DA ARTE INDÍGENA NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE
MODERNA NO BRASIL**

Fernanda Pitta, professora
Universidade de São Paulo / CBHA

João Vítor Guimarães Braga da Silva
Universidade de São Paulo

Resumo expandido:

As abordagens da arte indígena pela historiografia da arte no Brasil de fins do século 19 até a primeira metade do século XX são marcadas por posturas evolucionistas, etnocêntricas e primitivistas. Embora elas tenham reconhecido a contribuição indígena para a arte produzida no Brasil, fornecendo um contra-modelo à perspectiva das belas artes centrada no exemplo europeu, elas frequentemente ignoraram o impacto da violência da ciência colonial, assim como as características das epistemologias próprias às culturas e práticas que valorizavam.

O objetivo geral desta comunicação é propor uma discussão acerca das abordagens da arte indígena no contexto moderno dos anos 1940 e 1950, examinando exposições, publicações e acervos. Especialmente, vamos discutir a exposição de artes karajá realizadas no MASP e MAM em 1952, e a subsequente incorporação de um conjunto de 37 ritxókò Karajá ao acervo do MAM São Paulo, posteriormente transferido para o Museu de Arte Contemporânea da USP, e novamente transferido deste museu para o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, em 1972.

Tomando a arte karajá como estudo de caso, a comunicação discutirá como as artes indígenas foram expostas no contexto moderno brasileiro, que discursos se produziram sobre elas. Com relação a esses discursos, interessa sobretudo analisar a estreita relação entre alocronismo (noção desenvolvida por Johannes Fabian) e estetização, refletindo sobre aquilo que Paulo Tavares já apontou sobre o tratamento das artes indígenas pela linguagem moderna da revista Habitat cujo enquadramento mostrava “objetos desconectados de seu território social e cultural que deveriam ser contemplados como obras de arte autônomas”.

Tal abordagem da arte indígena servia à expansão do conceito de arte e à legitimação da arte moderna a partir de uma valorização de sua suposta linguagem de síntese formal, geometrizante, não-naturalista, reforçando defesa da aceitação da “nova linguagem”. No contexto brasileiro, ela também estava ligada à constituição de um moderno-nacional, que propunha uma linguagem moderna embasada por formas de expressão nativas e populares advindas do “tempo do Outro”.

A valorização da arte karajá está intimamente ligada essa dupla temporalidade, moderna e alocrônica. Como um dos povos mais afetados pela marcha para o oeste e a interiorização do Brasil, pelas ações do SPI para “pacificação” das populações indígenas, promovendo seu deslocamento e concentração em aldeamentos, contendo seu movimento e abrindo seu território para apropriação de suas terras para a colonização, a atenção à arte karajá está também ligada ao fato de seu trabalho escultórico ter sido imediatamente comparado à arte moderna, servindo tanto à valorização estética do primitivo, como para a legitimação de uma arte moderna com referência à uma identidade nacional.

Palavras-chave: Arte Indígena; Alocronismo; Historiografia; Karajá; Ritxókò.



Figura 1

MARCEL GAUTHEROT (1910 – 1996)

Índigena karajá fazendo artesanato, c.1946

Negativo fotográfico, 6 x 6 cm

Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

HISTÓRIA DA ARTE E O REPENSAR EXPOSITIVO: ANACRONIA EM CURADORIA DESDE O MUSEU

Francisco Dalcol, doutor em Artes Visuais pela UFRGS
Diretor-curador do Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Resumo expandido:

As questões em torno dos modelos temporais da História da Arte (Didi-Huberman) encontram repercussão no fazer expositivo, notadamente na pesquisa e curadoria junto a acervos de museus de arte.

Há já uma longeva tipologia de exposições que abrem mão da disposição cronológica tradicional (J. Meijers), valendo-se de procedimentos curatoriais que contornam o viés linear, sucessivo e evolutivo nos modos de selecionar, agrupar e dispor obras de arte. Incluem-se aí mostras que evitam roteiros previamente determinados por categorias convencionais de estilo (assunto, linguagem, geografia, época, biografia etc.). Ainda que essas exposições possam ter suas particularidades, apresentam uma característica comum: negam a orientação segundo categorias cronológicas e estilísticas, adotando miradas e agrupamentos baseados em temáticas e/ou questões.

Como parte dessa vertente de exposições “não cronológicas” e “não estilísticas”, há as que se fundamentam por uma reflexão sobre a própria estrutura e modelo expositivos, igualmente repensando os esquemas cronológicos e de estilo; porém sem renegá-los, mas aprofundando-os. São exposições que investem em justapor objetos artísticos diferentes e distantes historicamente, articulando uma compreensão mais complexa quanto aos esquemas temporais e as convenções de categorias da História da Arte.

Ao explorar afinidades e correspondências entre obras distintas, através de procedimentos curatoriais experimentais e indagativos, têm a potencialidade de provocar novas interpretações e sentidos, indo ao encontro da compreensão de que museus devem problematizar seus cânones, genealogias e narrativas e também repensar formatos de apresentação, mediação e construção de significado.

Pautado por certa noção de “anacronia em curadoria”, tal partido expositivo vincula-se a um campo de renovado interesse no contexto dos museus de arte pela prática e pensamento em curadoria sobre a formação de coleções/acervos e seus modos de ver, interpretar e exhibir.

Tendo em conta tais premissas, a comunicação tem por enfoque discutir estratégias e metodologias curatoriais de abordagem de acervos em museus de arte que têm como premissa repensar a estrutura e o modelo expositivos. Toma-se por objeto as que vêm sendo concebidas pelo autor a partir da experiência de sua atuação curatorial à frente de um museu de arte, fundamentando a reflexão em torno da própria prática pelo embasamento de marcos históricos, casos exemplares e enquadramentos teórico-conceituais.

Palavras-chave: museu de arte; acervo; exposição; curadoria; anacronia.

**UMA TEORIA DO COLECIONISMO DE GOYA NO MASP:
AS INSPIRAÇÕES ALEMÃS DE P. M. BARDI**

Francisco Fontanesi Gomes, doutorando
UNIFESP / EFLCH

Resumo expandido:

Francisco de Goya y Lucientes é um dos mais proeminentes artistas da História da Arte espanhola e possui um lugar de destaque na Espanha dos séculos XVIII e XIX. Suas visões dos eventos que ocorriam em seu turbulento país e a singularidade de seu trabalho lhe deram notoriedade tanto em sua época quanto posteriormente. Possuir obras de Goya nos séculos XIX e XX se tornou algo vital para colecionadores particulares e museus públicos, passando por toda a Europa, Estados Unidos, Japão e chegando aos museus dos países da América Latina, em diferentes períodos. Pietro Maria Bardi, fundador do MASP, não deixou de seguir essa tendência internacional e adquirir obras de artistas espanhóis, entre eles, Francisco de Goya, com quatro retratos que hoje fazem parte da coleção permanente do museu de arte de São Paulo. Uma linha dessa tendência são os Historiadores da Arte de língua alemã, com seus profundos e interessados estudos sobre arte espanhola e Francisco de Goya, a tríade Carl Justi, August I. Mayer e Julius von Schlosser. O último, inclusive, escreveu um texto sobre Goya em seu livro "Xenia", sendo encontrado uma edição italiana de 1938 nos arquivos do MASP que pertenceu a Bardi. Neste texto, Schlosser procura descrever a biografia do artista espanhol em comparação com outras figuras importantes da Europa do século XIX, comentar sobre seus modelos artísticos e a interpretação e recepção de sua obra. August Mayer dedica um livro inteiro ao artista espanhol, que está sempre presente em suas obras e se tornou um dos principais temas de suas pesquisas na arte espanhola. Carl Justi, apesar de não ter escrito sobre Goya, é um Historiador alemão que impulsionou muitos dos estudos sobre arte espanhola na Alemanha, inclusive sendo mentor de Mayer e escrevendo sobre um dos grandes modelos de Goya: Diego Velázquez. O intuito desta apresentação para o 44º Colóquio do CBHA é de discutir como a historiografia produzida pelos três historiadores de

língua alemã podem ter moldado o interesse e a visão sobre o artista espanhol e como isso alcançou Bardi em sua idealização das aquisições de obras para o novo museu em São Paulo em 1946.

Palavras-chave: Francisco de Goya; MASP, Pietro Maria Bardi, Julius von Schlosser; Século XX.



Figura 1

Anônimo

Pietro M. Bardi com os retratos de don Juan de Ilorente, do cardeal don Luis Maria de Borbon y Vallabriga, e do conde-duque de Olivares, 14 de setembro de 1958.

Fotografia

Instituto Bardi / Casa de Vidro, São Paulo

Fonte: <https://institutobardi.org.br/os-fundadores/pietro-maria-bardi/#gallery-30>



Figura 2

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (1746-1828)

Autorretrato, 1815.

Óleo sobre tela, 45,8 x 35,6 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/a3bf3226-62ba-44f2-9b94-aa7155c3c488?searchMeta=goya%20autor>

WALTER ZANINI: JORNALISTA E CRÍTICO DE ARTE

Helouise Costa, docente e curadora

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo / CBHA

Resumo expandido:

A atuação de Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) é hoje amplamente reconhecida como uma das mais bem sucedidas experiências de fomento e institucionalização da arte contemporânea no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Crítico, curador e gestor de museu, Zanini tem sido objeto de estudos os mais diversos que, invariavelmente, focam em suas atividades desenvolvidas a partir de 1963 quando assumiu a direção do MAC USP. Esta comunicação tem como proposta retroceder aos anos de 1950 para investigar a produção de Walter Zanini como jornalista e crítico de arte. O início de sua atuação se dá em 1944 e ao longo dos anos seguintes ele iria trabalhar para diversos periódicos, tais como *Tempos do Brasil (Times of Brazil)*, *A Época*, *A Gazeta*, *Diário do Comércio*, *Tribuna da Imprensa*, *Tribuna das Letras*, *O Tempo* e *Correio Português*. Dentre esses, destacaremos sua colaboração com o jornal *O Tempo* durante a primeira metade da década de 1950. Tal escolha se deve ao fato de que essa nos parece ter sido a sua produção mais coesa e de caráter mais autoral no campo do jornalismo. Diante desse objeto de estudo, nos perguntamos: Qual a natureza de seus textos? Qual o seu público alvo? Quais são “as perspectivas e pontos de vista de quem enuncia o discurso e seus marcadores de diferença”? Que narrativas sobre a arte podem ser apreendidas daí? Embora fosse reconhecido na época como crítico de arte, em entrevista concedida a Hans-Ulrich Olbrist, Zanini informa ter atuado como “jornalista de arte”. A fim de aprofundarmos a discussão sobre a natureza de seus textos, iremos recorrer à comparação com textos de outros críticos de arte atuantes na imprensa brasileira que lhe foram contemporâneos, buscando compreender a especificidade de sua contribuição. Esta comunicação está associada ao projeto de pesquisa FAPESP (número de processo 2023/09129-8)

Palavras-chave: Walter Zanini; crítica de arte; jornalismo; jornalismo de arte; jornal *O Tempo*.



Figura 1
 Valter Zanini [sic]. "Aldo Bonadei e algumas ideias". *O Tempo*, 10-8-1952, p. 7
 Arquivo Wanda Svevo
 Reprodução da autora

Os Doentes Mentais Também Atingem a Obra de Arte

INCLUIDA A TÉCNICA DO LINHOL NA SECÇÃO DE ARTE DO HOSPITAL DE FRANCO DA ROCHA. FUNDADA HA' TRÊS ANOS PELO PSQUIATRA OSÓRIO CESAR — FINS ESSENCIAIS VISADOS: TERAPÊUTICA, ESTUDOS PSÍCO-PATOLÓGICOS E A CRIAÇÃO ARTÍSTICA — DIANTE DE ALGUNS CASOS OBJETIVOS

DETERMINAR o homem, dentro de suas formas, na direção de Arte da Escola de Franco da Rocha, a influência de alguns doentes mentais, nos seus trabalhos e produções artísticas, em termos de arte, de expressão, de técnica.

A primeira pessoa que trouxe a questão de Arte, para os doentes mentais, foi o Sr. Osório Cesar, fundador da Escola de Franco da Rocha, em 1951. Desde então, a Escola tem desenvolvido a arte dos doentes mentais, sob a direção de Osório Cesar, com a colaboração de alguns doentes mentais, em termos de arte, de expressão, de técnica.

Desde que se iniciou a produção de arte, os doentes mentais têm desenvolvido a arte dos doentes mentais, sob a direção de Osório Cesar, com a colaboração de alguns doentes mentais, em termos de arte, de expressão, de técnica.

Desde que se iniciou a produção de arte, os doentes mentais têm desenvolvido a arte dos doentes mentais, sob a direção de Osório Cesar, com a colaboração de alguns doentes mentais, em termos de arte, de expressão, de técnica.

Desde que se iniciou a produção de arte, os doentes mentais têm desenvolvido a arte dos doentes mentais, sob a direção de Osório Cesar, com a colaboração de alguns doentes mentais, em termos de arte, de expressão, de técnica.

DETERMINAR o homem, dentro de suas formas, na direção de Arte da Escola de Franco da Rocha, a influência de alguns doentes mentais, nos seus trabalhos e produções artísticas, em termos de arte, de expressão, de técnica.

A primeira pessoa que trouxe a questão de Arte, para os doentes mentais, foi o Sr. Osório Cesar, fundador da Escola de Franco da Rocha, em 1951. Desde então, a Escola tem desenvolvido a arte dos doentes mentais, sob a direção de Osório Cesar, com a colaboração de alguns doentes mentais, em termos de arte, de expressão, de técnica.

Desde que se iniciou a produção de arte, os doentes mentais têm desenvolvido a arte dos doentes mentais, sob a direção de Osório Cesar, com a colaboração de alguns doentes mentais, em termos de arte, de expressão, de técnica.

Desde que se iniciou a produção de arte, os doentes mentais têm desenvolvido a arte dos doentes mentais, sob a direção de Osório Cesar, com a colaboração de alguns doentes mentais, em termos de arte, de expressão, de técnica.

Desde que se iniciou a produção de arte, os doentes mentais têm desenvolvido a arte dos doentes mentais, sob a direção de Osório Cesar, com a colaboração de alguns doentes mentais, em termos de arte, de expressão, de técnica.

DETERMINAR o homem, dentro de suas formas, na direção de Arte da Escola de Franco da Rocha, a influência de alguns doentes mentais, nos seus trabalhos e produções artísticas, em termos de arte, de expressão, de técnica.

A primeira pessoa que trouxe a questão de Arte, para os doentes mentais, foi o Sr. Osório Cesar, fundador da Escola de Franco da Rocha, em 1951. Desde então, a Escola tem desenvolvido a arte dos doentes mentais, sob a direção de Osório Cesar, com a colaboração de alguns doentes mentais, em termos de arte, de expressão, de técnica.

Desde que se iniciou a produção de arte, os doentes mentais têm desenvolvido a arte dos doentes mentais, sob a direção de Osório Cesar, com a colaboração de alguns doentes mentais, em termos de arte, de expressão, de técnica.

Desde que se iniciou a produção de arte, os doentes mentais têm desenvolvido a arte dos doentes mentais, sob a direção de Osório Cesar, com a colaboração de alguns doentes mentais, em termos de arte, de expressão, de técnica.

Desde que se iniciou a produção de arte, os doentes mentais têm desenvolvido a arte dos doentes mentais, sob a direção de Osório Cesar, com a colaboração de alguns doentes mentais, em termos de arte, de expressão, de técnica.

DETERMINAR o homem, dentro de suas formas, na direção de Arte da Escola de Franco da Rocha, a influência de alguns doentes mentais, nos seus trabalhos e produções artísticas, em termos de arte, de expressão, de técnica.



LINHOL DE L'ARTISTE, que tem o significado, ao mesmo tempo, de arte psicológica.

DETERMINAR o homem, dentro de suas formas, na direção de Arte da Escola de Franco da Rocha, a influência de alguns doentes mentais, nos seus trabalhos e produções artísticas, em termos de arte, de expressão, de técnica.

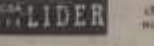


ANULIER ESTRANHA, de uma internada japonesa. A parte superior da figura é de natural equilíbrio. Observem as formas geométricas, naturalmente abstratas, que se tornam a parte — com que associada ao equilíbrio.

DETERMINAR o homem, dentro de suas formas, na direção de Arte da Escola de Franco da Rocha, a influência de alguns doentes mentais, nos seus trabalhos e produções artísticas, em termos de arte, de expressão, de técnica.

COMBATE A DELINQUENCIA INFANTIL

DETERMINAR o homem, dentro de suas formas, na direção de Arte da Escola de Franco da Rocha, a influência de alguns doentes mentais, nos seus trabalhos e produções artísticas, em termos de arte, de expressão, de técnica.



Suplemento Doméstico de O TEMPO — S. Paulo, 13-6-1954

Figura 2
Walter Zanini. "Os doentes mentais também atingem a obra de arte". O Tempo, 13-6-1954, p.11
Arquivo Wanda Svevo
Reprodução da autora

HISTÓRIAS GERAIS DA ARTE NO BRASIL: DESAPARECIMENTOS E PERMANÊNCIAS

Ivair Reinaldim, professor

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

Resumo expandido:

Não tão incomuns quanto aparentam são os empreendimentos que se propuseram a elaborar análises gerais da história da arte no Brasil, sobretudo aqueles realizados por um único analista, em sua maioria, homens que residiam no Rio de Janeiro e em São Paulo. Recorremos aqui ao termo “empreendimento”, pois essas análises gerais, em seus diferentes períodos, demandaram esforços consideráveis por parte de seus autores, muitas vezes abarcando um amplo arco temporal e geográfico da arte produzida no país, tendo como objetivo alcançar certo impacto no meio local. Porém, apesar desses esforços, grande parte dessas análises tornou-se pouco conhecida ao longo do tempo, mesmo para um público especializado, limitadas a edições únicas, quase todas produzidas por editoras que não existem mais, nem sempre sendo facilmente acessadas. Outro fator a ser considerado é o caráter mais panorâmico de algumas dessas publicações, podendo ser compreendidas como análises introdutórias, se confrontadas com a posterior presença no país, a partir do final dos anos 1970, das coletâneas, nas quais diversos especialistas dedicaram-se a aprofundar certos aspectos da arte compreendida em recortes históricos e/ou temáticos mais precisos. Assim, mais que uma recusa consciente da historiografia às tentativas de narrativas mais gerais da arte brasileira – e aos problemas que acompanham essas construções discursivas –, acreditamos que outros sejam os motivos para essa tímida repercussão. Entre esses empreendimentos, podemos listar: *A arte brasileira*, de Gonzaga Duque (1888), *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil*, de Laudelino Freire (1916), *História das artes plásticas no Brasil*, de Argeu Guimarães (1918), *História da Arte no Brasil*, de Francisco Acquarone (1939), *Pequena história das artes plásticas no Brasil*, de Carlos Rubens (1941), *Artistas pintores no Brasil*, de Teodoro Braga (1942), *História*

da pintura no Brasil, de José Maria dos Reis Júnior (1944), *Tentativa de uma pequena história da arte no Brasil*, de Pedro Caminada Manuel-Gismondi (1964) e *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes*, de Pietro Maria Bardi (1975), *História das artes plásticas no Brasil*, de Francisco Acquarone e Lêda Acquarone de Sá (1980). Partindo de uma análise comparativa, na presente comunicação, nos propomos a avaliar quais foram as bases metodológicas e conceituais que fundamentaram a elaboração dessas narrativas, assim como as visões sobre arte no Brasil que elas sustentaram, compreendendo a historiografia da arte a partir da longa duração. Ao mesmo tempo, apesar do suposto desaparecimento dessas obras, ao considerarmos alguns sintomas dessa historiografia, objetivamos averiguar sua persistência em concepções posteriores dedicadas à história da arte no e do país.

Palavras-chave: Histórias gerais da Arte no Brasil; Historiografia da arte; Longa duração; Sintomas; Desaparecimentos e permanências.

DESTRANÇANDO A TRAMA DO APAGAMENTO: GÊNERO E MÉTODO EM GILDA DE MELLO E SOUZA

Joseana Paganine, pós-graduanda

Universidade de Brasília

Resumo expandido:

Em entrevista concedida em 1983, Gilda de Mello e Souza define o que seria uma “visão feminina” no modo de fazer arte e no método de trabalho intelectual, que nos serve para compreender sua própria obra crítica. Ao contrário da visão masculina sobre o mundo — que, segundo ela, seria como uma tomada panorâmica —, a mulher preferiria as tomadas próximas, nas quais a câmera ajusta o foco para se acercar de pequenos detalhes.

Um exemplo desse tipo de visão seria a obra de Clarice Lispector, que apresenta, segundo Mello e Souza, uma espécie de “miopia”, a qual só permite enxergar o mundo de perto. Para ela, as mulheres “preferem fazer o percurso inverso, que vai da parte ao todo e leva em conta a oportunidade, o imprevisto, as imposições imperceptíveis dos elementos”. Ela ressalta, porém, que essa miopia não é uma característica essencial da mulher, mas culturalmente construída. O que Mello e Souza propõe não é um reforço dos estereótipos relacionados à mulher, mas uma mudança dos paradigmas usados para julgar a arte e o pensamento.

Estilo ensaístico em oposição ao rigor da explicação científica, a moda em vez da política e da guerra, a iconologia em lugar da abordagem formalista ou sociológica da obra de arte, o detalhe contra o panorama. Longe de negar ou diminuir suas escolhas, Mello e Souza assume a condição feminina e o universo cultural tradicionalmente associado ao feminino como um lugar a ser valorizado e que, inclusive, aponta caminhos para o pensar na contemporaneidade

Assim, conforme propõe esta sessão temática, pretendemos problematizar o modo de tecer a trama historiográfica a partir da obra e do pensamento de Mello e Souza. Se, por um lado, a associação entre gênero e método formou

uma trama que conduziu a ensaísta a um apagamento no campo intelectual hegemônico, por outro, essa mesma trama abriu espaço para um outro exercício da crítica de arte que, no caso de Mello e Souza, se aproxima da criação artística.

Como base teórica para refletir sobre a relação entre método e subjetividade do intérprete, adotamos o pensamento de Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e método*, para quem uma interpretação cujo método se aproxime ao da ciência é limitada para abordar a arte, pois não é capaz de alcançar a experiência artística em sua totalidade, que inclui as questões existenciais colocadas ao intérprete, neste caso, ao crítico ou ao historiador.

Palavras-chave: Gilda de Mello e Souza; Crítica de arte; Historiografia da arte; Gênero; Método.

"JACK" E A CRÍTICA DE ARTE NO I SALÃO DE OUTONO DE PORTO ALEGRE, 1925

Lizângela Guerra, pesquisadora independente

Resumo expandido:

Entre 28 de maio e 07 de julho de 1925, foram publicados nove textos críticos no jornal Diário de Notícias de Porto Alegre acerca das obras e dos artistas presentes no primeiro salão de artes da cidade: o 1º Salão de Outono. Os textos são assinados sob o pseudônimo "Jack". Não são conhecidas outras publicações que utilizem o mesmo pseudônimo. O polêmico crítico do Salão tampouco é objeto de pesquisas científicas. Mas, afinal, quem era Jack? Qual a relevância de sua atuação para a historiografia e para a crítica de arte? Alguns pesquisadores consideram Angelo Guido (1893–1969) como o fundador da crítica profissional de arte no Rio Grande do Sul. Guido começou a atuar como crítico em Porto Alegre em 1928, ou seja, três anos depois das publicações de Jack. Antes das críticas de Guido, segundo a historiografia da arte, as apreciações sobre as exposições locais eram assinadas por críticos não especializados, muitas vezes, por escritores que comentavam obras literárias. Era comum que utilizassem pseudônimos, para evitar que suas posições políticas ou juízos de gosto fossem conhecidos publicamente. Os textos se concentravam na vida e na trajetória dos artistas, discorriam sobre o tema das obras, e predominavam as visões idealistas, ligadas à noção de "sagrado". Este não é o caso de Jack, que demonstra, em seus textos, conhecimento técnico em diversas linguagens artísticas, indo além das visões idealistas e subjetivas. Os textos de Jack também apresentam referências à história da arte, demonstrando o conhecimento teórico do crítico. O objetivo deste estudo é investigar quem poderia ser a personalidade por trás do pseudônimo "Jack". Fernando Corona (1895–1979), em seus manuscritos, afirma que Jack seria o jornalista Alfredo Guimarães. Contudo, há razões para levantar outras hipóteses. Jack poderia ser o próprio Fernando Corona. Poderia ser também o artista carioca Helios Seelinger (1878–1965), o grande idealizador do 1º Salão de Outono. Outras pistas levam ao nome do médico, crítico e professor Fábio

de Barros (1881–1952). Para dar conta do objetivo, foram lidos e analisados os nove textos críticos publicados no jornal Diário de Notícias. Esses textos foram comparados com outras publicações de Guimarães, Corona, Seelinger e Barros, apontando similaridades e divergências discursivas. Além da real identidade de Jack, sua relevância para a historiografia e para a crítica de arte também é discutida.

Palavras-chave: 1º Salão de Outono; Crítica de arte; Jack; Artes visuais; Porto Alegre.



Figura 1

HELIOS SEELINGER (1878 – 1965)

Charge publicada no Diário de Notícias, p. 6, 07 de julho de 1925

Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

COMO CARREGAR UM ATLAS ÀS COSTAS EM ABY WARBYG: TRAMAS HISTORIOGRÁFICAS E SEUS LUGARES DE ENUNCIÇÃO

Luana Maribele Wedekin, professora

Universidade do Estado de Santa Catarina / CBHA

Sandra Makowiecky, professora

Universidade do Estado de Santa Catarina / CBHA

Resumo expandido:

Sob o tema “Tramas historiográficas e seus lugares de enunciação”, encontramos a oportunidade de expor, sobretudo no eixo temático que menciona os lugares de enunciação, 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 é esse lugar de enunciação, onde o autor depositou algumas marcas que podem ser reconhecidas como legítimas relativamente a esse lugar enunciativo. 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 warburguiano 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? 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; Método em Aby Warburg; métodos de pesquisa em história da arte.



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 32 do *Atlas Mnemosyne*

Fonte: Warburg, A. *Bilderatlas Mnemosyne: The Original*. Berlin: Hatje Cantz, 2020

A CONSTRUÇÃO DA AUTORREPRESENTAÇÃO DE D. OBÁ II NO CONTEXTO DO ABOLICIONISMO NO BRASIL

Lúcia Klück Stumpf

PPGAV ECA/USP

Resumo expandido:

A presente pesquisa tem como foco a análise da imagética construída entorno da figura de d. Obá II através da imprensa do Rio de Janeiro ao longo da década de 1880, momento de radicalização das relações raciais no Brasil. A partir de uma história das imagens, evidencia o tratamento racializado nas charges de que d. Obá é alvo, ao mesmo tempo em que demonstra sua agência na construção da autorrepresentação como ferramenta de afirmação identitária no contexto da campanha abolicionista no país. Constata, por fim, o pioneirismo de d. Obá no uso da fotografia e das novas tecnologias de reprodução de imagens como instrumento capaz de projetar uma visão positiva da identidade social negra na luta por igualdade e direitos civis.

Ao encadear cronologicamente as representações de d. Obá II, deu-se novo entendimento às imagens, explicitando o regime visual do racismo que orientou inclusive as campanhas abolicionistas na década de 1880, como pretendemos demonstrar. Dessa forma, a pesquisa exercita outros modos de tecer tramas historiográficas, através da primazia da imagem e com atenção a marcadores sociais de diferença, nesse caso, especialmente no que tange à questão racial.

No mesmo ano em que Cândido da Fonseca Galvão se apresenta como d. Obá II, 1878, se fez retratar com o uniforme de oficial do exército, como veterano da Guerra do Paraguai **[Figura 1]**. Ainda que se conheça apenas uma cópia da fotografia, pertencente à Coleção Princesa Isabel, seu retrato teve ampla circulação na imprensa carioca na década de 1880. Foi a partir dele que d. Obá criou uma insígnia, transformada em clichê tipográfico, que estampou uma parte considerável dos inúmeros artigos de opinião que fazia publicar em jornais **[Figura 2]**.

Encontramos a insígnia de Obá estampada em 83 edições de jornais publicados entre os anos de 1882 e 1889, no Rio de Janeiro, com tiragens que alcançavam até 24 mil exemplares. Deste modo, é possível afirmar que a fotografia de d. Obá, na sua forma de vinheta, foi o retrato mais reproduzido na imprensa da corte do Rio de Janeiro, no período de maior atividade das campanhas abolicionistas.

Em resposta ao chiste e escárnio de que foi alvo e contrapondo a tática da vitimização dos escravizados adotada pelas campanhas abolicionistas, d. Obá se fez ver com as roupas e armas que escolheu para si, fazendo da fotografia de um homem negro fardado de oficial do exército, cercado por elementos de orixás, o retrato o mais reproduzido na última década do império do Brasil.

Palavras-chave: Abolição; Cultura Visual; Fotografia; Obá II d'África.



Figura 1

A. Lopes Cardoso

Retrato de Cândido da Fonseca Galvão. 1878.

Albumina, 9 x 6 cm

Coleção Princesa Isabel de Fotografias do Século XIX



Figura 2

Vinheta tipográfica de Cândido da Fonseca Galvão, Príncipe Dom Obá II, estampada em jornais do Rio de Janeiro entre 1882 e 1889.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

HISTORIOGRAFIA DA ARTE E TECNOLOGIA BRASILEIRA: A SINERGIA NO ÂMBITO UNIVERSITÁRIO

Manoela Freitas Vares, docente
Universidade Federal de Santa Maria

Resumo expandido:

A intenção é propor uma historiografia para a Arte e Tecnologia brasileira produzida nas universidades, a partir da Sinergia. Ela surge como conceito chave para pensar essa produção, uma vez que o trabalho em conjunto de docentes e discentes em Grupos de Pesquisa e laboratórios, afaz aumentar exponencialmente, além de contribuir para a legitimação da área no país. O que existe de embasamento histórico, teórico e crítico acerca da produção em Arte e Tecnologia no Brasil, nos aponta três momentos distintos. Um primeiro, envolvendo poucos artistas que se destacam pelo pioneirismo de suas produções, sobre os quais já existe produção bibliográfica e, de certo modo, uma legitimação; um segundo, que se caracteriza por uma produção que acontece e desenvolve-se no âmbito das universidades, e o terceiro, que inicia um movimento de emancipação com relação às instituições. Destacamos a necessidade de reflexão histórica sobre o segundo momento, uma vez que ele é o responsável pela maior parte da produção, permitindo o desenvolvimento da terceira. Ao nos atermos no conceito de Sinergia, conseguimos contextualizar_a produção que é resultado de um sistema composto por tessituras entre diversas instâncias dentro do contexto acadêmico universitário. Existe uma rede que é envolta nesta produção. Ela é interligada à necessidade de produção acadêmica como resultado de incentivos, do fomento e disponibilização de lugar de pesquisa, acesso à tecnologia e espaço para sua difusão. Desse modo, foi realizado um mapeamento a partir dos Programas de Pós-Graduação, para encontrar os docentes com produção em Arte e Tecnologia e assim, seus respectivos Grupos e laboratórios de pesquisa, todos integrantes dessa rede. Destes últimos, foram selecionados os mais representativos a partir de três instâncias, que foram a demarcação temporal: pelo ano de atuação/produção; geográfica, ou seja, região do país onde foram

estabelecidos e, a relevância da produção, percebendo-a quantitativa e qualitativamente. Assim, a produção foi estudada percebendo as relações de Sinergia que estabeleceram. A palavra vem do grego “*Synergos*”: “*syn*”, que significa “com”, “junto” e “*ergo*”, que representa “agir”, e por isto consideramos ideal para uma proposta historiográfica a partir de uma produção realizada em rede, pois é através do trabalho colaborativo dos agentes aqui expostos, que surgem contribuições em torno do desenvolvimento, e instauração da produção de Arte e Tecnologia no país.

Palavras-chave: Sinergia; Historiografia; Arte e Tecnologia brasileira; Produção Acadêmica.

OS GUIAS DOS MUSEUS COMO FONTES PARA O ESTUDO DE MUDANÇA NO GOSTO DAS ARTES

Marcos Dias de Araújo, docente

Instituto Federal do Paraná-Campus Paranaguá

Resumo expandido:

Os guias de museus são um derivado literário dos guias das cidades, populares na Europa desde o medievo e que ganhavam mais espaço com a primeira febre de viagens culturais no século XVIII. Muitas vezes, nos guias de viagens do século já se mencionam coleções de arte pública ou privada e, com a abertura dos espaços museais no final do século XVIII e no XIX. As coleções precisavam ser atribuídas, classificadas por gênero, período e técnica/material. A tarefa classificatória da ciência apresentava diversas camadas técnicas da História da arte, além de outras, discursivas, sobre o tema e ou personagens das obras que permitiam aprender sobre arte, as qualidades e características por meio do olhar crítico, professoral e erudito dos pesquisadores e curadores das coleções. Esse papel de interpretação das obras e sua organização segundo um alinhamento à geografia do Museu, transformou os guias em importantes fontes de estudos da história da arte, da história da coleção e dos museus, sendo possível perceber as relações entre mudanças intelectuais, políticas, administrativas e de interpretação das artes. Na medida em que o turismo explodiu como atividade de recreação e férias, os Museus das grandes cidades se tornaram pontos centrais do turismo, paradas obrigatórias de enriquecimento cultural e o guia é a prova e a fonte segura de informação e lembrança da viagem cultivada em conversas. Publicados em diversas línguas, cada vez mais cheios de imagens, numa mistura de Guia e Catálogo rápido, um breve inventários de bens do Museu, eles ajudaram, ao lado da bibliografia popular de História das artes, a moldar os gostos das massas ao longo do século XX. A análise de dois Catálogos do MASP (63 e 81) e dois da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1965 e 2020), em contraste com a bibliografia de História da arte da época, nos indica algumas questões sobre a propagação das ideias e interpretações para o público de arte no Brasil. As

comparações nos permitem ver a entrada das cores nas reproduções, uma queda no número de informações disponíveis ao leitor e algumas mudanças mais profundas como a organização dos espaços museais. A pinacoteca dividia as salas pelo nome dos grandes artistas e hoje usa metáforas elaboradas a partir do acervo e seu novo sentido. Essa transformação de qualidade aponta para uma melhora dos conceitos museológicos e artísticos, e a criação de uma nova narrativa para acervos tradicionais.

Palavras-chave: História da arte; Guias de Museus; Livros de História da arte; Pinacoteca; MASP.

SAQUES, PILHAGENS E DESCARACTERIZAÇÕES: ADELA BRETON E O TRÂNSITO ILEGAL DE ARTEFATOS MESOAMERICANOS

Maria de Fátima Medeiros de Souza, pós-doutoranda
Universidade de São Paulo

Resumo expandido:

A trajetória de remanescentes mesoamericanos nas instituições europeias e estadunidenses envolveu viajantes eruditos que se deslocavam entre os sítios arqueológicos e comercializavam ilegalmente artefatos. No início do século 20, países como o México já possuíam leis destinadas a proteger seu patrimônio cultural, de modo a minimizar as constantes pilhagens e descaracterizações de sua cultura material. Nesse contexto, a partir da análise das práticas desenvolvidas pela artista viajante Adela Breton (1849 – 1923) é possível investigar aspectos das trajetórias ilícitas de objetos.

Imagens de ruínas de templos e artefatos mesoamericanos estão entre as principais obras de Adela. São registros de murais policromados e de templos maias que hoje estão em avançado estágio de deterioração (**Figs. 1 e 2**). Paralelamente, a viajante coletava e enviava peças para instituições britânicas. Nas cartas analisadas durante esta pesquisa, hoje conservadas no *Bristol Museum*, foram identificados objetos transportados clandestinamente. No final de 1895, por exemplo, Adela possuía cerca de dois mil artefatos, posteriormente doados para a *Bath Royal Literary and Scientific Institution*, da qual ela e seu pai eram membros. Sua coleção se concentrava em objetos oriundos do oeste do México, região ainda pouco explorada por arqueólogos. Além disso, preferia peças menores, pois eram mais fáceis de carregar e, dessa forma, burlar as leis mexicanas.

A prática de colecionar artefatos exóticos se estabeleceu ao longo dos séculos 16 e 19 na Europa, momento da expansão comercial e colonização de diversas regiões. O colecionismo de viés orientalista refletia uma visão imperialista e a ciência era usada como subterfúgio, segundo a noção de que as instituições destinatárias preservariam e estudariam esses objetos de modo adequado.

Assim, ocorreram inúmeras restaurações com falseamentos históricos, pilhagens de sítios arqueológicos, drenagens de cenotes sagrados dos povos maias, contrabandos de pedras preciosas, entre outras ações do tipo.

A noção de pilhagem pressupõe apropriações indevidas de remanescentes de povos colonizados na constituição de coleções que partiam de uma perspectiva de museu capaz de encerrar em seus domínios os maiores feitos da humanidade. Nesse contexto, vale destacar as apropriações de remanescentes de povos colonizados na produção visual Moderna como alguns dos meios dissimulados de arregimentar acervos etnográficos e arqueológicos.

Os trânsitos ilícitos de objetos dos povos mesoamericanos se inserem nos debates relacionados ao atual aumento do contrabando e com as restituições de coleções aos locais de origem. Nesse âmbito, a partir dos modos de articulação empreendidos por Adela Breton podemos investigar como ocorriam as práticas de pilhagem nas primeiras décadas dos novecentos.

Palavras-chave: Adela Breton; trânsitos ilícitos; artefatos mesoamericanos.



Figura 1

ADELA BRETON (1849 – 1923)

Pyramid of the Niches, c. 1903

Aquarela

Bristol Museum



Figura 2

ADELA BRETON (1849-1923)

Upper Temple of the Jaguars, Chichen Itza, c. 1903

Aquarela

Bristol Museum

HISTÓRIA DA ARTE A CONTRAFIOS: EMARANHANDO OUTRAS TEXTURAS A PARTIR DOS TRAPÓS

Marize Malta, professora

Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

Resumo expandido:

Partindo da proposta das teias e texturas do próximo colóquio, propomos dar continuidade às reflexões sobre as posturas canônicas da história da arte a partir de um olhar para o interior dos têxteis, instando, dessa vez, um olhar para os trapos e um atravessamento sobre eles e dentro deles, buscando uma possibilidade de histórias da arte em “contrafios”.

Trapos são tão inferiorizados na sua visibilidade que sua potência como objetos foi desconsiderada em narrativas possíveis e na construção de pensamentos na história da arte. Contudo, os trapos, praticamente invisíveis na sua agência, estiveram e estão em companhia da humanidade no seu longo percurso no tempo e no espaço. São coisas insistentes do real.

Como lembra Walter Benjamin, o trapo apresenta, a princípio, uma condição de “não-ser”, mas se revela como “dispor a ser”. É na ação do trapeiro que o troço recolhido, resto desprezado e incompletude sem valor, e reunido com outros trapos num balaio de lixos, pode mostrar seu valor atualizado e sentidos que estavam encobertos. No processo de escavação, o trapeiro descobre o que estava oculto. Assim, a relação dos trapos e das operações dos trapeiros com memórias e narrativas históricas nos leva a pensar na potência dos trapos.

Trapos trazem em redução e desestabilização a lógica dos tecidos coerentemente formados nos seus entrecruzamentos de fios, sugerindo perceber os pontos de contato lógico de pensamento racional, de uma memória do que foram um dia, espécies de vestígios de imagens sobreviventes, ainda que em condição de incompletude. Eles também são agregações de restos de panos ou emaranhados de fios embolados, cujo todo é dependente das partes que perderam suas autonomias totalizantes ou ainda estão em pleno devir de ser pano. Trapos se constituem em diversidades de texturas, procedências,

tempos, geografias. Entretanto, sem a participação de cada pedaço ou fio, o trapo não se forma. Nas suas diferentes configurações (ou melhor, desconfigurações), os trapos subvertem racionalidades de pensamentos. Partindo de papéis de trapo, da ação dos trapeiros, passando por algumas propostas da arte povera, condições sociais de vestimentas em trapos e chegando a atuações de arte contemporânea, podemos perceber a potencialidade dos trapos e de como, na sua condição de material e de coisa, nos convocam a perceber que estão vivos e, no seu fluxo de precariedade, constituem poéticas a serem consideradas nas posturas e nas narrativas da história da arte.

Palavras-chave: Têxteis; Trapos; Coisas; Restos; Emaranhados.



Figura 1

autoria desconhecida

Estopa colorida para limpeza, 2024

União de vários tecidos e linhas aglomerados, fardo 50kg

Resseg Distribuidora Ltda.

Fonte: <https://www.ressegdistribuidora.com.br/estopa-colorida-para-limpeza-7620/p>



Figura 2

MICHELANGELO PISTOLETTO (1933 –)

Venere degli stracci (Vênus dos trapos), 1967

Escultura e trapos, 190 x 240 x 140 cm

Várias versões: Museu de Arte Contemporânea Castello di Rivoli, Tate Modern, Museu Kröller-Müller

Fonte: <https://www.fundacionmedife.com.ar/MuestraPistoletto>

PÁTHOS, TROPOS, POIESIS: HISTÓRIA(S) DA ARTE E A CENA DA ESCRITURA

Marco Antônio Vieira, docente
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Resumo expandido:

Em texto publicado no dia 2 de maio de 2024, na seção Conversa de Bar(r), no portal ARTE!Brasileiros, o crítico, curador, professor e historiador da arte Tadeu Chiarelli analisa a mostra *Mario de Andrade: Duas vidas*, em cartaz no MASP, de 22 de março a 9 de junho de 2024, a partir de um cotejamento entre as obras ali reunidas e seu teor figurativo supostamente homoerótico e os textos que integram o catálogo da exposição. As tensões desnudadas pelo texto de Chiarelli encerram proposições e provocações determinantes para uma problematização crítica da historiografia da arte, a partir de uma complexidade sógnico-discursiva presente nas exposições de arte, que se articula não apenas espaço-visual, mas verbalmente. Afinal, as imagens e as modulações de suas legendas (textos a seu redor) poderiam ser lidas como desdobramentos e sobrevivências *ecfrasais*. A *escrituralidade* em torno da ‘arte’, ou seja, aquilo que circunscreve os objetos, fenômenos e manifestações ‘da arte’ como um campo de saber cujos domínios se materializam como ‘escritura’, é raramente problematizada em suas tensões poeticamente férteis e produtivas com aquilo que supostamente as inspira. A compreensão das implicações para tudo o que se passa neste real movimento de *translação* entre o “fato”, os “dados” e sua disposição narrativa e escritural, em que há sempre esquecimentos e ocultações, é nevrálgica aqui. É forçosa a compreensão de que, assim como as imagens “tomam posição”, a seguirmos Didi-Huberman, a cena da escritura revela-se alegorizante, ela “atribui” sentidos e avizinha-se dos princípios da “montagem”, como nos ensina Walter Benjamin. O referente/a verdade é antes “tramado(a)”, “fabulado(a)” e “produzido(a)” nos limites do texto, não “revelado” ou “descoberto”. O recurso ao papel determinante desempenhado pela tropologia na estruturação da discursividade que veicula os conteúdos que integram a episteme em torno da arte e de sua historiografia no Ocidente constitui-se, em nosso entender, inalienável. A

escritura é enviesada, atravessada pela intensidade do páthos e acaba por tramar, nos limites do escrito, um verdadeiro exercício de *poiesis*. O que se considera aqui nevrálgico é que estes saberes viabilizados pela *retorização* das estruturas linguísticas são “saberes implicados”, “saberes incorporados” e integram um verdadeiro arsenal historiográfico em torno de exposições, que não cessa de reescrever a “História da Arte”.

Palavras-chave: Escritura; Fictio; Poiesis; Tropologia; História da Arte.

A FORMAÇÃO E A ATUAÇÃO DE ANGELO GUIDO NOS ANOS 1920

Paula Ramos, professora

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Resumo expandido:

Em outubro de 1925, Angelo Guido Gnocchi (Cremona, Itália, 1893 – Pelotas, RS, 1969), pintor e crítico de arte atuante em Santos (SP), esteve em Porto Alegre para apresentar a conferência *Arte moderna*, no âmbito das chamadas “Horas de Arte” do Clube Jocotó. Três anos depois, retornou e se estabeleceu na cidade, onde conquistaria, em pouco tempo, o reconhecimento como um dos mais importantes críticos e historiadores da arte do Rio Grande do Sul, aspecto reforçado por seus 28 anos de atuação docente. Em 1936, logo após sua elogiada atuação como um dos organizadores do “Pavilhão Cultural” da Exposição do Centenário Farroupilha (1935), Guido ingressou no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (atual Instituto de Artes da UFRGS), tornando-se Professor Catedrático em 1938, ao defender a tese *Forma e expressão na História da Arte*. Publicou seus muitos textos em jornais e revistas locais, em edições comemorativas e de viés enciclopédico, mas também lançou livros, mais de 15, voltados a artistas e a debates estéticos e filosóficos, que exerceram profundo impacto no ambiente cultural do Estado.

A atuação de Angelo Guido no Rio Grande do Sul é relativamente bem conhecida e historicizada, em vista de seu papel medular para o campo artístico local. Todavia, pouco se conhece de seu período formativo e de suas incursões anteriores, quando viveu em Santos, no litoral de São Paulo.

Partindo de documentos inéditos, a comunicação discute os aportes intelectuais e teosóficos de Angelo Guido, bem como o início de sua trajetória como pintor e crítico do jornal *A Tribuna*. Apresenta, da mesma forma, as conexões estabelecidas pelo jovem artista, seus esforços de circulação e visibilidade, principalmente a partir das exposições realizadas, nos anos 1920, em Fortaleza (CE), Belém (PA), Manaus (AM), São Paulo (SP), Curitiba (PR), Salvador (BA), Porto Alegre (RS) e Pelotas (RS).

Palavras-chave: Angelo Guido; Formação intelectual; Modernismo.

UM SUPREMO ESFORÇO E O MAL-ESTAR: INVENTÁRIO DE TEXTOS E COMENTÁRIO SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA ARTE NO BRASIL

Paulo César Ribeiro Gomes, professor aposentado
Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Resumo expandido:

Os autores que apresentamos nesse ensaio são fundamentais para a constituição da historiografia da arte brasileira. Há, porém, um aspecto a ser observado: o constante mal-estar (conforme Roberto Schwarz, em “Nacional por subtração”), ao tratar do problema da qualidade da arte brasileira frente àquela estrangeira. Compreender o fato de que esse mal-estar é uma evidência nos textos de Gonzaga Duque (1888), Laudelino Freire (1916), Argeu Guimarães (1918), Anibal Mattos (1932), Carlos Rubens (1941), Acácio França (1944), Reis Júnior (1944), Francisco Aquarone (1950) e Pedro Manuel (1964) etc., implica em identificar os contingenciamentos ideológicos, sociais e culturais que levaram os autores a se manifestar desse modo. Para isso é necessário compreender o contexto de produção dos textos, considerando os aspectos ideológicos, a questão da identidade nacional, os discursos eugenistas, os movimentos de vanguarda, o pós-guerra, a ditadura militar etc. Ao compararem a produção nacional com a estrangeira, os autores cedem a falsa ideia de progresso em arte (estar em dia com as vanguardas estrangeiras) e, ainda, mas não menos importante, tendem a considerar inferior, de acordo com os ideólogos de uma identidade racial, os povos que formaram a população brasileira, principalmente os negros e os povos indígenas. Propondo um olhar panorâmico sobre os textos, inferimos que as contingências momentâneas foram determinantes na construção desses discursos e buscamos entender os princípios que determinaram a ênfase nos aspectos desfavoráveis na produção e mesmo na construção do campo artístico. Importante ressaltar que boa parte dessa produção historiográfica, que foi difundida na época de sua publicação teve, posteriormente, reduzida divulgação pois, na sua grande maioria, não foi republicada estando, desse modo, ausente da maioria das bibliografias dos estudos posteriores. A ausência

dessas referências, principalmente nos textos publicados a partir dos anos 1960, não impediu que esse mal-estar, agora matizado, tenham retornado em textos contemporâneos. Não temos por objetivo apresentar um rol de iniquidades, mas procurar as razões desses autores e de suas proposições, por entender que eles são basilares para a construção da historiografia da arte brasileira, mormente em seus inícios.

Palavras-chave: Historiografia da arte no Brasil; Mal-estar; Racismo; Preconceito.

**VIDA E OBRA: ESCRITA DE BIOGRAFIAS DE ARTISTAS,
A PARTIR DE RENATO DE LIMA**

Rodrigo Castilho Dias, mestrando

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo expandido:

A partir da necessidade de problematizar a historiografia da arte em sua dimensão universalista, dentro da qual obras e artistas são identificados a classificações e sistematizações estilísticas típicas de um modelo, normalmente, europeu, propõe-se discutir o processo de escrita de biografias de artistas, partindo do pressuposto de que a perspectiva individual, particular, possibilita tensionar os paradigmas normativos, generalizantes. Para tal, o objeto de referência é o estudo desenvolvido, durante o curso de mestrado, acerca da vida e obra de Renato Augusto de Lima (1893-1978), pintor que construiu sua trajetória entre as décadas de 1930 e 1970, em Belo Horizonte, e cuja obra é comumente identificada ao período acadêmico da história da arte regional. Optou-se por uma escala reduzida de observação, considerando a perspectiva da micro-história enquanto suporte metodológico e centrando a discussão nos produtos resultantes de suas ações: as pinturas. Dessa maneira, a partir da análise de um conjunto de quadros que contemplassem os pouco mais de quarenta anos de atividade do artista, como "Igreja de Nossa Senhora do Carmo" (figura 1), de 1930, e "Sem título" (figura 2), de 1974, pertencentes aos acervos do Museu Mineiro e do Arquivo Público Mineiro, respectivamente, procurou-se compreender a produção do artista para além dos regimes estilísticos a ela normalmente conferidos, pautando-se na visualidade dos trabalhos como estimulantes possíveis para diálogos com outras obras designadas como integrantes do mesmo período histórico, por exemplo, as de Aníbal Mattos (1886-1969) e Genesco Murta (1885-1967). Compreende-se o referido trabalho, pois, como uma possibilidade de transgredir os marcos cronológicos usuais presumivelmente consistentes de uma possível história da arte regional – Arte Acadêmica, Arte Moderna e Arte Contemporânea – em favor da contradição e do imprevisto.

Palavras-chave: biografias de artistas; micro-história; Renato de Lima.



Figura 1

RENATO AUGUSTO DE LIMA (1893 – 1978)

Igreja de Nossa Senhora do Carmo, 1930

Óleo sobre tela, 51,2 x 42,3 cm.

Fonte: Acervo do Museu Mineiro / Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais.

Fonte: fotografia do autor (out. 2022).



Figura 2

RENATO AUGUSTO DE LIMA (1893 – 1978)

Sem título, 1974

Óleo sobre tela, 40 x 50 cm.

Acervo do Arquivo Público Mineiro (cedido, à título de empréstimo, ao Museu Mineiro)

Fonte: fotografia do autor (out. 2022).

ARTISTAS MULHERES NO BTD-CAPES: POSSIBILIDADES E DIFICULDADES PARA UMA METANÁLISE

Rosane Teixeira de Vargas, doutoranda
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

Em uma perspectiva global, a evolução tecnológica, novas áreas de interesse e abordagens resultam no crescimento exponencial do volume de informação científica produzida e disponibilizada (teses, dissertações, artigos científicos e outros formatos), o que dificulta a localização, a seleção e a análise qualificada de literatura sobre temas específicos. Relatório da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) mostra que, de 2013 a 2020, foram defendidas 662.689 teses e dissertações no Brasil e que o número de mestras(es) e doutoras(es) cresceu mais de 300% e 450%, respectivamente, entre 2005 e 2016. Neste período, na área de conhecimento Artes, o aumento foi de quase 270% somando as duas modalidades.

Esta proposta de comunicação se refere a uma pesquisa em andamento cujo objetivo é identificar e analisar as contribuições das pesquisas de pós-graduação sobre artistas mulheres no Brasil para a historiografia da arte a partir de dados extraídos do Banco de Teses e Dissertações (BTD) da Capes, partindo-se da proposta, como defende Griselda Pollock, de desnaturalização de modelos e discursos da historiografia da arte. Entende-se que a apresentação da comunicação na Mesa 2 traz uma contribuição metodológica para apuração de produções já realizadas em pós-graduações, que constituem um aporte historiográfico sobre artistas mulheres ainda pouco reconhecido.

Nesta comunicação, discute-se, especificamente, um desenho de pesquisa com a aplicação da metanálise para a revisão sistemática dos dados. O método propicia a síntese de informações oriundas de múltiplas fontes, facilitando a organização dos dados quantitativos e/ou qualitativos para análise e permitindo novos enfoques a partir dos achados. A sistematização e a análise de dados são realizadas com emprego do programa MAXQDA.

Levantamento inicial permite aferir que houve um significativo aumento de pesquisas sobre o tema “artistas mulheres” a partir dos anos 2000, mantendo-se no patamar de dez trabalhos ou mais, anualmente, desde 2010. Reforça, ainda, a importância desse tipo de pesquisa para conhecimento de trabalhos já realizados. Entre as limitações para usabilidade e replicabilidade do desenho de pesquisa proposto, destacam-se: lacunas de informações básicas no BTD-Capes, falta de padronização e precisão das palavras-chave e incongruências na elaboração dos resumos.

Palavras-chave: História da Arte; Historiografia da Arte; Artistas Mulheres; Metanálise.

O ESTUDO DA CERÂMICA *PUEBLO* E O SIMBOLISMO DO RAIO: ABY WARBURG E FRANK H. CUSHING

Serzenando Alves Vieira Neto, pesquisador FAPESP, pós-doutorado
Universidade Federal de São Paulo

Resumo expandido:

O episódio da viagem de Warburg ao continente americano é, sem dúvida, um dos temas mais discutidos e controversos na bibliografia especializada. A jornada, iniciada em 5 de setembro de 1895 com o propósito inicial de participar do casamento de seu irmão Paul, transformou-se em uma verdadeira expedição acadêmica. Em Washington, Warburg visitou o Smithsonian Institute e se familiarizou com as pesquisas etnográficas. Em seguida, motivado pelo interesse na arte e cultura dos povos *Pueblo*, ele viajou para o sudoeste norte-americano. Em seus contornos, essa viagem representa um caso único para o estudo da relação de Aby Warburg com a antropologia, testemunhando o encontro de um historiador da arte europeu com uma cultura que ele identificava como situada no limiar entre o “primitivo” e o civilizado.

Entre os contatos estabelecidos nos Estados Unidos, o antropólogo e etnólogo Frank Hamilton Cushing surge como uma referência estratégica. Descrito por Jesse Green como “o homem que se tornou indígena”, Cushing é um dos poucos antropólogos mencionados diretamente nas conferências de Warburg. Em suas pesquisas, especialmente em “Um estudo da cerâmica Pueblo como ilustração do crescimento da cultura Zuñi”, ele realizou uma análise profunda do simbolismo decorativo das cerâmicas, demonstrando como a ornamentação dos vasos estava repleta de significados intencionais que conferiam uma existência pessoal a esses objetos. Paralelamente, em “Fetiches Zuñi”, Cushing destalhou a cosmologia Zuñi, revelando como ela reflete uma visão holística do cosmos, na qual o ser humano é visto em íntima correlação com os deuses e os animais. É dentro desse contexto que o simbolismo da serpente é construído por meio da analogia como a manifestação do raio, com seu golpe instantâneo e destrutivo.

Como a interpretação desenvolvida por Cushing influenciou o pensamento de Warburg? Em que medida a investigação do encontro entre esses dois estudiosos proporciona uma compreensão mais profunda da fecunda e dinâmica interação entre a história da arte e a antropologia no final do século XIX? Ao examinar a experiência de Warburg nos Estados Unidos em paralelo com as contribuições de Cushing ao estudo dos Zuñi, esta comunicação se insere em um projeto mais abrangente que investiga a relação entre Warburg e a antropologia, reconhecendo nessa interseção um momento crucial na construção de sua obra histórico-artística e em sua abordagem inovadora, que parte de uma concepção antropológica da imagem.

Palavras-chave: Aby Warburg; Frank Hamilton Cushing; cerâmica Pueblo; Historiografia da Arte; Antropologia.



Figura 1

GOTTHOLD AUGUST NEEFF (1869 – 1909)

Aby Warburg sentado em uma pedra com a bolsa de sua “câmera”, ao norte das ruínas de Pueblo San Cristóbal, 1896

Fotografia

Warburg Institute Archive

Fonte: Warburg Institute Archive



Figura 2

James Wallace Black (1825 – 1896)

Frank Hamilton Cushing com Laiyuahtsailunkya, Naiyutchi, Palowahtiwa, Kiasiwa, and Nanake,
1882

Fotografia

National Portrait Gallery

Fonte: National Portrait Gallery, Smithsonian Institution

ARTE DO PERÍODO COLONIAL – CATEGORIAS EM QUESTÃO

Sílvia Borges, professora

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo expandido:

Os debates relativos à arte do período colonial perpassam categorias conceituais cujo uso é complexo e não segue fases determinadas. O “barroco” é aplicado em larga escala. A pluralidade do termo e sua capacidade de reunir forma, estilo, história, cultura, identidades engendram análises diversas. O “barroco colonial” é utilizado como síntese que dá conta de aspectos estilísticos, associados ao maneirismo e ao rococó, além de abarcar características de época sendo vinculado aos séculos XVII e XVIII, bem como a um vasto espectro cultural que tem expressões na política, economia, religiosidade de determinadas sociedades. O “barroco” ainda assume recortes e construções que perpassam debates identitários, como no caso do “barroco mineiro”, um entre outros exemplos. De modo distinto, “arte luso-brasileira” e “arte colonial” são terminologias que parecem engendrar debates mais circunscritos. Não são diretamente vinculados a especificidades estilísticas. E são, por vezes, empregados como sinônimos. Sua aplicação, contudo, permite perceber sentidos que vão além de expressões unívocas. Enquanto um é amplamente utilizado pela produção historiográfica portuguesa, o outro ganhou corpo notadamente a partir da década de 1920 no Brasil. Destacam-se os textos de Mário de Andrade que referencia a produção artística da época dando destaque à condição colonial. Pouco a pouco o uso da “arte colonial” foi eclipsado pelo “barroco”, como se nota, a título de exemplo, na produção de artigos publicados na Revista do SPHAN (IPHAN). Estudos mais recentes acabam por incorporar a “arte luso-brasileira” como forma ampla de identificar objetos artísticos produzidos aqui e em Portugal, valorizando certa integração de padrões e referências. Com esta comunicação, proponho investigar as bases que sustentam a pertinência e a aplicabilidade de termos como “arte barroca”, “arte luso-brasileira”, “arte colonial” para dar conta da arte produzida no Brasil ou em Portugal, identificando regimes discursivos e vertentes historiográficas.

Palavras-chave: Arte colonial; Arte luso-brasileira; Barroco.

TRAMAS HISTORIOGRÁFICAS NA ARTE ROMANA – O CASO DOS BÁRBAROS NA ERA DE AUGUSTO

Thiago do Amaral Biazotto. pesquisador de pós-doutorado
Universidade Estadual de Campinas

Resumo expandido:

É notório o fato de que a historiografia sobre a arte antiga – em especial a circunscrita ao âmbito grego-romano, eleito berçário da arte ocidental *in toto* – é campo de acentuado caráter conservador, refratário à inclusão de novas artes e artistas em seu cânone e a influxos teórico-metodológicos mais arejados. Partindo dessa premissa, a comunicação buscará refletir sobre os regimes discursivos, os locais de fala e as bases epistemológicas envolvidos na produção historiográfica sobre a arte romana, tomando como estudo de caso a presença dos bárbaros – partas, em particular – no repertório produzido durante o principado de Augusto (27 a.C. – 14 d.C.). Nesse recorte, é possível identificar uma propensão: pesquisadores egressos de centros tradicionais, como Paul Zanker, Rolf Schneider, Eugenio La Rocca e Yves-Albert Dauge, tendem a conduzir suas análises sob o signo da violência desmedida, da figuração estereotípica e do desprezo estrutural nutrido pelos latinos em relação àqueles que habitam para além do *limes*. Entretanto, nos últimos 20 anos e com emergências de novas vozes e pesquisadores – do ponto de vista do local de fala e dos marcadores de gênero, raça e classe --, o quadro que vem a se alterando, ainda que lentamente. Assim, estudiosos como Vesta Sarkhosh, Katarzyna Maksymiuk, Gholamreza Karamian e Khodadad Rezakhani vêm buscando enfatizar tanto os limites do modelo histográfico anterior como destacando que, por vezes, a arte romana demonstra autêntico “interesse etnográfico” pelos partas e sua arte, além da presença de modelos de representação de arsácidas dotados de uma beleza juvenil e idealizada. Busca-se, pois, superar a perspectiva tradicional que coloca as relações romano-párticas sob uma ótica unívoca, segundo a qual o poderio imperial de Roma impõe-se sobre os demais territórios, fazendo-os incapazes de responder ou acionar suas redes de agência. Ao contrário, os impérios romano

e arsácida confrontam-se, respondem um ao outro, estabelecendo conexões multipolares, e não necessariamente apenas hostis. Diante da problemática exposta, esta fala deslindará algumas das principais tramas envolvidas na historiografia sobre a arte romana, a partir do recorte selecionado, e, por fim, apresentar a potência e as possibilidades de novos olhares sobre o repertório da era de Augusto, oriundos de centros não hegemônicos e avivados por influxos teórico-metodológicos ligados ao pós e decolonialismo.

Palavras-chave: Arte romana; Império Parta; Augusto; Historiografia romana; Arte clássica.



Figura 1

Artista desconhecido.

Parta ajoelhado, principado de Augusto (27 a.C. – 14 d.C.)

Mármore frígio, 146 cm de altura.

Nápoles, Museo Archeologico Nazionale (inv. nº 6115).

Acervo próprio.



Figura 2

M Durmius.

Reverso de denário romano com imagem de parta ajoelhado, 19 a.C. – 4 d.C.

Denário de parta, 3,2 cm de diâmetro

Londres, British Museum (inv. nº. 1920, 1102.1).

Fonte: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG90183> (Acesso: 30/03/2024).

O ARQUIVO COMO LUGAR DE CRIAÇÃO: QUANDO O DOCUMENTO VIRA ARTE

Vanessa Alves de Lima, mestranda

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Resumo expandido:

Atuando no campo da memória, situada na fronteira entre lembrar e esquecer, artistas, professores e educadores se utilizam de documentos de arquivos públicos e privados para criar seus trabalhos, construindo outras interpretações possíveis para os acontecimentos, provocando deslocamentos do passado. O acesso e o imaginário a respeito das instituições arquivísticas, vistas como depositárias de documentos - os arquivos públicos - apresentam-se no imaginário coletivo, como o de um local destinado à guarda e à conversação, prioritariamente. No entanto, considerando que o arquivo não é a memória em si, ele guarda o suporte material para a produção da história, é fundamental repensar o papel de artistas, professores, educadores e historiadores, que ao entrar no arquivo e acessar um documento o interpelam na proposição de um texto, uma mediação, uma intervenção, uma peça audiovisual, uma obra. Convocam o público a se implicar no presente, para assim, elaborar novas concepções e leituras da história, a partir de outras verdades coletivas que ficaram submersas em pastas e estantes.

A presente pesquisa propõe uma análise das práticas de difusão em arquivos, atrelada a uma investigação e levantamento de processos de criação desses agentes que utilizam do patrimônio documental na concepção de suas obras, intervenções artísticas e ações educativas. Para esta proposição, elegemos a elaboração de um inventário de investigação do processo histórico-artístico que mapeia e revela os modos de quando um documento vira arte, a fim de visibilizar o processo de criação e os agentes envolvidos na produção, principalmente, educadores e professores, considerando a autoria nos processos de elaboração de ações educativas e de mediação cultural. Atualmente testemunhamos uma expansão dessas experiências, na formulação do arquivo como lugar de ação,

abrindo espaço para modos inventivos e a fabulação crítica, a partir de suportes e linguagens artísticas de distintas naturezas, como performances, poemas, quadrinhos, instalações, costuras, entre outros exemplos, permitindo a sobrevivência de outros saberes e memórias de sujeitos que tiveram sua voz silenciada na escrita da história apontando para novos horizontes de escrita.

Palavras-chave: Processos artísticos; Fabulação crítica; Arquivos; Experiências educacionais; Memória.



Figura 1

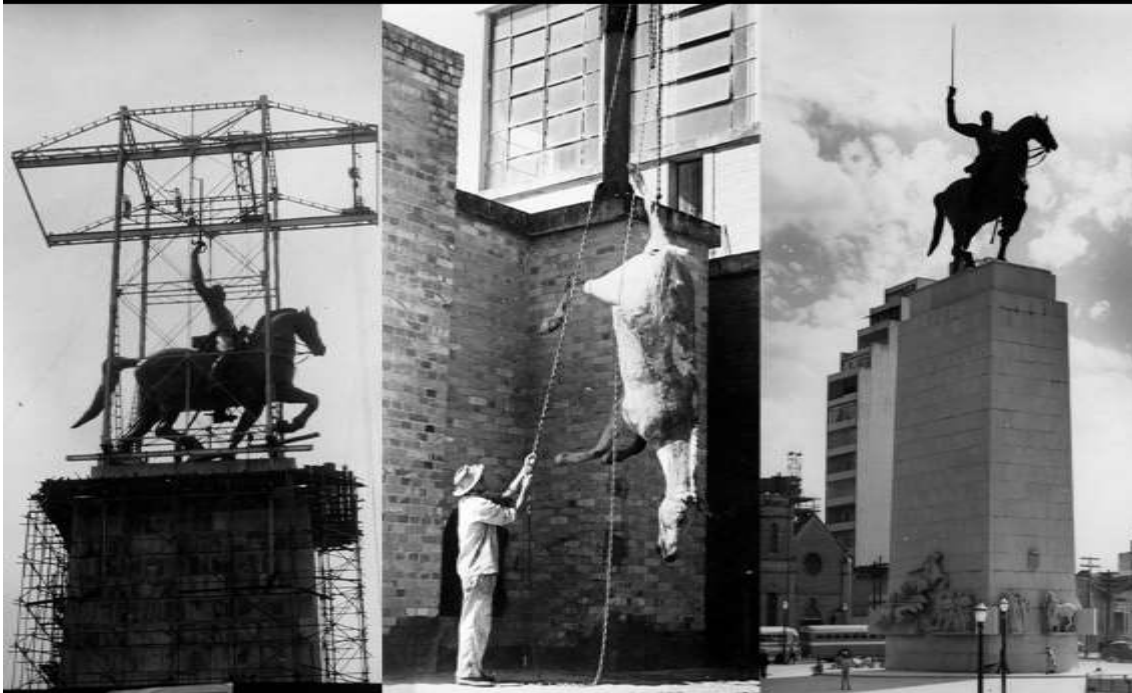
AYRSON HERÁCLITO (1968)

Série Desenhos da liberdade – Carta de liberdade da Parda Maria, 2019

Desenho em nanquim sobre carta de alforria, 30 x 42 cm (cada tríptico)

Acervo do artista

Fonte: <https://ayrsonheraclito.com/obras-e-exposicoes/obras/acucar/desenhos-da-liberdade/>



www.arquivohistorico.sp.gov.br
@arquivohistoricomunicipal

Arquivo Histórico Municipal | Secretaria Municipal da Cultura
Praça Cel. Fernando Prestes, 152. Bom Retiro, São Paulo, SP, 01124-060



Um arquivo pode ser um lugar de memória, mas também de esquecimento, nas gavetas do tempo há imagens e documentos que estão à espera de um novo olhar, de uma nova vida...

Arquivamos a vida?

Quais materialidades podemos arquivar?

E o que é imaterial, como as vozes, os sons e os movimentos, as risadas e o desconforto que se paralisam numa imagem, como é possível guardar?

Como se mostram? Como se escondem?



TEXTOS E CURADORIA DE IMAGENS:

Elidayana Alexandrino

IMAGENS (DA DIREITA PARA A ESQUERDA):

Construção do monumento ao Duque de Caxias na Praça Princesa Isabel, 1959.

Usina de Lixo de Pinheiros - Incineração de corpo de animal, 1959. Atualmente esta usina, localizada na rua Sumidouro, encontra-se desativada e foi transformada em área de lazer com o nome de Praça Victor Civita.

Monumento ao Duque de Caxias - Construção do monumento na Praça Princesa Isabel. Inauguração da obra: 25 de agosto de 1960.

Fotógrafos não identificados.

ACERVO:

AHM/SMC/PMSP

Figura 2

ELIDAYANA ALEXANDRINO (18xx – 19xx)

Série Postais, 2023

Impressão sobre papel couchê, 10 x 15 cm.

Arquivo Histórico Municipal de São Paulo

Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo

ENTRE LEGIBILIDADES E LEGITIMAÇÕES: GÊNEROS PICTÓRICOS NA MODELAGEM DA IMAGEM DE MASSA

Vera Pugliese, Docente

Universidade de Brasília / CBHA

Resumo expandido:

A partir de pesquisas empreendidas, desde pelo menos 1925, sobre a apropriação de imagens antigas em selos postais diante da emergência da simbólica estatal do regime fascista na Itália, Aby Warburg expressou preocupações com processos constituintes de imagens de massa na República de Weimar à época da ascensão da simbólica nazista.

Em suas incursões sobre processos de modelagem de selos entre 1926 e 1927, ele depreendeu toda uma trama entre retornos a princípios formativos dos diferentes gêneros da tradição pictórica moderna ocidental e as bases de legibilidade de um novo imaginário político, novecentista, entrelaçando novos regimes epistemológico e de visualidade. Tal imaginário se apoiava em certas unidades de sentido, conceitos operatórios e balizas classificatórias da história da arte de matriz europeia, visando legitimar imagens que materializavam projetos estéticos e éticos, segundo uma iconografia política.

Essa imersão na pesquisa warburguiana revela, por um lado, uma profunda e subterrânea intimidade entre tais processos de modelagem deste recorte moderno da simbólica estatal e dispositivos reguladores do discurso em história da arte, deles derivando uma reflexão sobre operadores taxonômicos desse campo de conhecimento. Por outro, tais dispositivos, aqui considerando o escopo da criação e fixação de gêneros pictóricos na referida tradição, podem ser confrontados à longa pesquisa warburguiana sobre o *Austausch* (intercâmbio) cultural: o trânsito de imagens entre Norte, Sul, Leste e Oeste da Europa. Este conjunto de pesquisas se desdobra em preocupações sobre as relações entre mecenato, comissionato e colecionismo na Europa desde o final da Idade Média, envolvendo diferentes categorias de linguagem, igualmente hierarquizadas. Tal problema se complexifica, ao considerarmos a questão do

“transporte de imagens” entrecruzada a intercâmbios comerciais e relações geopolíticas, que foram coetâneas à fixação de modelos discursivos da historiografia da arte, como é o caso da tradição vasariana.

Esta comunicação pretende, portanto, desdobrar criticamente certas tramas discursivas reveladas pela abertura do que entendemos como um modelo teórico-metodológico warburgiano aberto por uma imagem que se identifica com seu próprio suporte, o selo postal, cuja circulação já surgiria, desde a invenção do selo moderno em 1840, sob a égide do pensamento neocolonial.

Palavras-chave: Iconografia política; Aby Warburg; Simbólica estatal; Balizas classificatórias em história da arte; Trânsito de imagens.



Sessão temática 03

**Censura nas artes visuais:
sob que máscara retornará o recalcado?**

Coordenação:

Alexandre Santos (UFRGS/CBHA)

Mônica Zielinsky (UFRGS/CBHA)

Neiva Bohns (UFPeI/CBHA)

Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

O PRESENTE QUE RETORNA: CENSURA E MEMÓRIA EM CYBÈLE VARELA

Alexandre Nepomuceno Targino, doutorando
Universidade de São Paulo

Resumo expandido:

Um presente pode ser o que se ganha ao refletirmos sobre a memória, sobre a história, as perdas e ganhos, sobre o que não foi dito e sobre o que não se pode esquecer. A persistência da memória pode ser então, um presente mas também um fardo, pois nada é rememorado de maneira inócua ou indolor ainda que para viver o agora, seja preciso revolver o passado, especialmente no que se refere às histórias difíceis. Refletindo sobre os processos de censura às artes visuais no período da ditadura militar (1964-1985), tem-se, entre os artistas protagonistas daquela época que foram vítimas da interdição estatal, a artista Cybèle Varela e sua obra, *O Presente* (1967), censurada na IX Bienal de São Paulo, antes mesmo da abertura da mostra e destruída pela artista na sequência dos acontecimentos. O texto pretende, a partir do relato da própria artista em duas entrevistas concedidas recentemente a este autor, trazer à tona novos fatos e fornecer paralelos entre os episódios censórios e a produção artística daquele período, tecendo uma breve análise do que ocorria nas artes visuais, em termos de estética, crítica, curadoria mas também do que ressoa nos dias atuais, em que percebemos um retorno da censura. Afinal, pensando na obra *O Presente*, concebida no calor do ano que antecede ao da instauração do Ato Institucional número 5 (AI-5) e a escalada autoritária violenta do regime militar, e que foi refeita em 2018, o que, daquele período se esvai, escapa, difere, quando comparamos com a época atual, transcorridos pois, cinquenta anos entre o ano-símbolo da repressão e a concepção da “nova” obra? O que aproxima a arte dos anos da ditadura a do período democrático em temática e recepção? Tais indagações pretendem ser respondidas ao longo do artigo. Se percebemos o presente em sua mutabilidade e sua capacidade de fornecer recuos, memórias, parece-nos guiar esta persistência da memória, que não nos paralisa ou nos prende ao

passado, mas nos provoca e nos convoca a construir futuros melhores, sem o peso das repressões ou restrições das liberdades.

Palavras-chave: Censura; Artes Visuais; Cybèle Varela; Ditadura.



Figura 1

CYBÈLE VARELA (1943)

O Presente, 1967-2018

Pintura industrial sobre madeira, metal e esponja sintética, 65 x 65 x 9 cm (fechado) 65 x 130 x 4,5 cm (aberto)

Coleção Lili e Joao Avelar, Belo Horizonte, Brasil

Foto: Ariane Varela Braga

Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2023/cybele-varela/index.html>

O EFEITO *QUEER* MUSEU NA CENSURA A *UNTITLED SMALL I* DE DAVID CECCON

Alexandre Santos, docente

Universidade Federal do Rio Grande do Sul–UFRGS/CBHA

Resumo expandido:

Em 2017 um fato alcançou repercussão internacional, ao mesmo tempo que abalou as estruturas da comunidade artística no Brasil ao atingir o objetivo principal da arte que é a de levantar problemas e propor reflexões sobre a condição humana. Trata-se do fechamento da exposição coletiva *Queer Museu*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, pelo Santander Cultural, instituição privada do banco de mesmo nome com sede na cidade de Porto Alegre.

Embora se tratasse de uma proposta curatorial abrangente sobre a questão *queer* na arte, os ataques encabeçados por grupos de extrema-direita – com uso sistemático da violência verbal tanto em relação aos frequentadores quanto ao teor da referida mostra – tiveram como foco específico alguns trabalhos de Adriana Varejão, Alair Gomes, Bia Leite, Fernando Baril, entre outros. As agressões de viés moralista voltavam-se para os trabalhos que tensionavam a relação do corpo com os padrões culturalmente constituídos, vinculados à herança histórica colonialista do Brasil, através de diversos temas como gênero, sexualidade, educação, religião e patriarcalismo.

A reação institucional para o desfecho do certame pode ser pensada como um processo que desencadeou e autorizou, em todo o país, um verdadeiro patrulhamento moral e uma retração à liberdade de expressão artística em pleno contexto democrático, situação que de certa forma se apresenta até os dias de hoje. O fechamento da mostra de 2017 certamente acalentou o ideário moralista da extrema-direita que chegou ao poder em 2018 no Brasil, assim como permitiu a sobrevivência do exercício da censura, por vezes pretensamente silencioso, mas nem por isto menos ameaçador à democracia e à liberdade de expressão.

O processo de censura que atravessa as instituições no cenário da arte e cultura recentes no Brasil eu considero uma espécie de efeito *Queer Museu* e, como base da minha análise, proponho como estudo de caso principal o processo que levou à censura do trabalho *Untitled Small I*, do artista trans masculino David Ceccon (Porto Alegre, 1992), em exposição coletiva de 2019 na Pinacoteca Rubem Berta, instituição pública do município de Porto Alegre.

O referido trabalho foi desenvolvido em residência artística na cidade de La Rochelle, na França, onde também foi exposto como parte do Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea, com o qual David Ceccon foi contemplado em 2018. Ressalta-se que a censura a este objeto de cerâmica que lembra uma flor e que simula sutilmente um órgão sexual híbrido entre o masculino e o feminino não aconteceu por alguma pressão efetiva de grupos conservadores. Mas se deu através do receio da direção da pinacoteca, que justificou ser o trabalho “inadequado” e por este motivo poderia gerar polêmicas de proporções desastrosas para os espaços de arte da cidade.

Com base neste caso de censura prévia, proponho uma reflexão sobre o que seria um trabalho institucionalmente adequado quando o seu mote principal é a indagação dos padrões performáticos do corpo?

Palavras-chave: Censura na Arte; David Ceccon; Untitled Small I; Queer Museu; Arte e Gênero.



Figura 1.

DAVID CECCON (1992)

Small Untitled I, 2019

Acervo do Artista



Figura 2

DAVID CECCON (1992)

Conjunto Small Untitled, 2019

Acervo do Artista

INTERDITOS À SEXUALIDADE NAS ARTES VISUAIS NO BRASIL: RAÍZES E FATOS RECENTES

Ana Renata dos Anjos Meireles, doutoranda
Universidade de Lisboa

Resumo expandido:

O Brasil é conhecido internacionalmente por gozar de uma liberdade sexual privilegiada e praticamente irrestrita. Contudo, se observarmos os casos referentes aos episódios e às tentativas de censura diretamente relacionados à esfera das artes visuais, de um passado recente para cá, chegamos à conclusão de que: ou essa impressão não passa de uma falácia, ou estamos a lidar com uma realidade diferenciada ao tratarmos de arte. E, sim, a arte nos atinge em um ponto diferente daquele permeado pela banalidade, um alvo nevrálgico.

O que pretendemos aqui é lançar mão de alguns teóricos, tais como Michel Foucault (1926-1984), Sigmund Freud (1856-1939), Georges Bataille (1897-1962) e Hal Foster (1955), para buscar uma compreensão mais clara acerca do mecanismo de ativação e repercussão da censura. Depois, comentamos alguns casos recentes de censura e manifestações de censura no país, já estudados anteriormente, ainda que de forma pouco aprofundada, por ocasião da dissertação de mestrado, defendida em 2019, sob o título *O Interdito à Sexualidade nas Artes Visuais: Questões Pertinentes Às Curadorias Brasileiras*.

O objetivo desta construção teórico-crítica é tratar de um assunto que impacta de maneira deveras negativa o estado da arte, impossibilitando que obras sejam fruídas e, conseqüentemente, que ideias circulem e floresçam. A censura não apenas coíbe, ela tolhe a possibilidade de efetivação da existência de uma obra de arte como tal. E pelo impacto, tanto nesse campo quanto na *psiqué* humana, não pode ou deve ser tolerada.

Sabemos que, um dos papéis da arte é, justamente, lançar luz sobre enfrentamentos essenciais à nossa existência. Desse modo, torna-se duplamente inadmissível que se imponha a ela tal pressão censora. O intuito de compreender a dinâmica da censura que a ronda é, nesse ínterim, entender

por onde é possível começar a desarmar tal mecanismo. Ou até mesmo, saber se é possível fazer esse movimento.

É claro que isso impacta em alto grau a própria produção de arte. Respostas a essa condição surgem por vias infindas. Os artistas reagem – o que é muito natural – de forma consciente e inconsciente à condição de censura a que não relegados. Pois a arte é diálogo, é comunicação, é envolvimento de sujeitos. Tramas e urdiduras sem fim.

Palavras-chave: sexualidade; censura; artes visuais.

ARTE POLÍTICA? REFLEXÕES A PARTIR DE J. RANCIÈRE E DA OBRA DE BRUNA KURY

Bruno Alcione Novadvorski Scheeren, doutorando em Artes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Lílian de Aragão Bastos do Valle, docente
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo expandido:

Esta comunicação tem por objetivo pensar a prática da crítica de arte diante de aspectos políticos da arte contemporânea por meio da contribuição filosófica do professor francês Jacques Rancière, a respeito da política da arte. Para introduzir a questão, analisamos a obra *Mate o branco dentro de você* (2022), de Bruna Kury, que fez parte da exposição *Ocupação Estamos Aqui*, no SESC Pinheiros, São Paulo, em 2022 (Figuras 01 e 02). A instalação, um espelho, uma bancada e um caderno, convidava o público a se manifestar face à sua provocação: sugere-se a morte dessa humanidade ideal, calcada na branquitude e todos os marcadores da diferença que a acompanham. A contribuição de Rancière para esta reflexão se situa, primeiramente, na definição de política como configuração de um “*sensorium espaço-temporal que determina modos do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de...*” (RANCIÈRE, 2010). Nesse sentido, o caráter político da arte está, não em sua mensagem nem na maneira como representa, mas em sua capacidade de romper os consensos estabelecidos, preparando a criação de novas partilhas do sensível. Portanto, a partir da obra de Bruna Kury, compreendemos o papel da crítica de arte contemporânea como, entre outras coisas, o de construção de elementos para aprofundamento das análises que ultrapassam a mera descrição da linguagem artística, da mesma forma que, superando a simples caracterização da obra como política, traga reflexões que permitam instalar no público uma disposição para uma nova sensibilidade. Como referência teórica para a construção do entendimento sobre a arte contemporânea, recorreremos a Michael Archer quando, ao falar das obras do

artista Bruce Nauman e suas instalações, escreve “a obra não é meramente algo para se olhar, mas um espaço a ser adentrado e ser experimentado” (ARCHER, 2012, p. 106) que nas perspectivas de Rancière podemos compreender como a interrupção do senso comum, a política.

Palavras-chave: Crítica de arte; Arte Contemporânea; Política da arte; Jacques Rancière; Bruna Kury.



Figura 1

BRUNA KURY (1987)

Mate o branco dentro de você, 2017-2022

Vídeo, espelho e caderno

Acervo privado de colecionador

Fonte: Instagram da artista. Foto de Mariana Chama.



Figura 2

BRUNA KURY (1987)

Mate o branco dentro de você, 2017-2022

Vídeo, espelho e caderno

Acervo privado colecionador

Fonte: Instagram da artista. Foto de Mariana Chama.

ARTE, POLÍTICA E CENSURA: CRUZAMENTOS ENTRE *TUCUMÁN ARDE* (1968) E O CORPO É A OBRA (1970)

Guilherme Susin Sirtoli, doutorando

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo expandido:

Devido aos regimes ditatoriais, a produção artística em vários países latino-americanos foi confrontada com uma série de desafios e restrições, que incluíam represálias e perseguições a inúmeros artistas, fechamento de exposições e censura imposta à determinados trabalhos. Colocando-se à margem do sistema hegemônico e mobilizados diante da realidade que os cercava, alguns artistas apresentaram uma produção politicamente coerente em face das atrocidades do período, considerando um mercado cultural fortemente controlado por grandes corporações capitalistas na América Latina. Neste contexto, buscamos compreender os cruzamentos entre duas experiências artísticas que, em seus respectivos países e em contextos ditatoriais, evidenciaram a relação entre arte e política contra a censura. Na Argentina, em 1968, ocorreu a experiência estético-política conhecida como *Tucumán Arde*, organizada por um coletivo de artistas argentinos que tomou as ruas da cidade de Rosário. O estopim para o evento foi a censura diante de trabalhos em uma exposição coletiva, bem como a situação calamitosa pós-ditadura no contexto da província de Tucumán, localizada no noroeste do país. Os artistas buscavam transgredir os limites do circuito da arte, refletindo sobre as consequências ditatoriais em um âmbito maior.

Em 1970, no Rio de Janeiro, o artista luso-brasileiro Antonio Manuel (1947) propõe 'O corpo é a obra', ação estético-política onde o corpo do artista é o próprio trabalho enviado para um salão de arte. A 'performance escultórica' de Manuel foi realizada dois anos após as restrições impostas após a promulgação do Ato Institucional N.5 (AI-5), cerceando ainda mais a liberdade de expressão no país, com restrições e perseguições que permearam também os circuitos artístico-culturais.

Percebendo as intersecções e conexões entre os trabalhos, busca-se destacar experiências latino-americanas que desafiaram os limites impostos. Através de estratégias que alcançassem a própria população, muitos artistas atuaram de forma engajada frente ao cotidiano, promovendo reflexões acerca do autoritarismo que se fazia presente. Sabemos que as relações entre passado e presente estão vivas em determinados países, considerando as ditaduras e os significativos impactos subsequentes para suas sociedades. Através das relações entre arte e política frente à censura, bem como da resistência de certos coletivos e artistas diante das restrições impostas, ressalta-se a aproximação os trabalhos analisados.

Palavras-chave: Artes Visuais. Arte e Política. Ditadura Civil-Militar. Argentina. Brasil.



Figura 1

Tucumán Arde (Sede da CGT Regional dos Argentinos, Rosário), 1968.

Fotografia. Carlos Militello.

Archivo Graciela Carnevale. Coleção Tucumán Arde (1968).

Disponível em: <https://www.archivosenuso.org/>.



Figura 2

ANTONIO MANUEL (1947)

O corpo é a obra, 1970

Performance (registro fotográfico).

Coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33776/o-corpo-e-a-obra> .

A METÁFORA E O RECALQUE NA OBRA DE GUILLERMO NUÑEZ: O RETORNO MONUMENTAL DOS CENSURADOS

Jacks Ricardo Selistre, pesquisador independente

Resumo expandido:

No Chile, a década de 1970 foi perpassada por grandes transformações de cunho político e social, primeiro com a eleição democrática do candidato socialista Salvador Allende à presidência e, logo, com a instauração do Golpe de Estado que resultou na sua morte. As transformações, no entanto, não se isolavam ao campo político e respingavam em diversas outras áreas, como é o caso da arte e da cultura. O governo de Allende possuía um viés popular e trabalhava para minimizar as desigualdades. No âmbito da arte, promoveu diversas exposições ao redor do país a fim de aproximar a arte das camadas mais populares, como também se empenhou na construção do *Museo de la Solidaridad através da doação de obras de arte*. O *Museo de la Solidaridad* reuniu obras dos mais renomados/as artistas nacionais e estrangeiros que apoiavam o governo, de modo que as doações ratificavam esse posicionamento. A irrupção do Golpe de Estado, em 1973, foi o ponto de ruptura total com tudo aquilo que havia sido desenvolvido até então. A democracia foi pisoteada junto com a liberdade de expressão por meio da implementação de um aparelho de repressão e de censura que calou a população. Doravante, a produção artística estaria sob a constante vigilância, como podemos observar através do fechamento do *Museo de la Solidaridad* e da interdição da exposição coletiva *Por la vida siempre* e da mostra solo de Guillermo Nuñez, *Printuras – Exculturas*. Devido à sua política socialista, o *Museo de la Solidaridad* foi fechado pelos militares e as suas obras foram distribuídas entre outras entidades. Com o objetivo de alertar sobre os riscos da instabilidade política, *Por la vida siempre*, foi planejada como uma mostra que clamava pela democracia, no entanto, foi censurada imediatamente após a consumação do golpe, sendo a primeira exposição a ser diretamente impactada pelo novo regime. A repressão, que aconteceu de modo extremo após o golpe, se estendeu ao longo da totalidade do regime. A exposição

Printuras – Exculturas, inaugurada em 1975, era composta por obras críticas, carregadas de metáforas e elipses, de modo que, 5 horas após a inauguração, a mostra foi censurada devido ao seu caráter subversivo. Ao serem censuradas, as exposições passaram a operar como *inconclusas*, em aberto, permitindo a sua recuperação posterior. Com a recuperação da democracia essas exposições foram retomadas de forma monumental, encerrando o ciclo que havia sido deixado aberto pelo regime e reiterando a relevância atemporal da democracia.

Palavras-chave: Ditadura Chilena; Censura; *Museo de la Solidaridad*; *Por la vida siempre*; Guillermo Nuñez.



Figura 1

Cartaz das Jornadas antifascistas da Universidad Técnica del Estado

Por la vida siempre, 1973

Impressão offset

Fonte: NAVARRO, 2011, p. 29



Figura 2

GUILLERMO NUÑEZ

Sem título, 1975

Gravata e chapa de aço,, 65 cm x 65 cm

MAC, Chile

Fonte: <https://mac.uchile.cl/exhibiciones/e/nunez-85-dibujar-con-sangre-en-el-ojo>

O CASO VOLPINI: CAMINHOS DE ESTUDO DA CENSURA ÀS ARTES VISUAIS NA DITADURA MILITAR

Juliana Proença de Oliveira, doutoranda
Universidade de São Paulo (PPGAV / ECA)

Resumo expandido:

Em 20 de maio de 1976, inaugurou-se, no Palácio das Artes de Belo Horizonte, o IV Salão Global de Inverno, evento anualmente realizado pela Rede Globo de Televisão e pelo Ministério da Cultura para promover as artes visuais mineiras. Entre as obras expostas, estava “Penhor da igualdade”. Tratava-se de uma colagem composta por elementos geométricos em madeira, mimetizando a bandeira nacional; além de uma fotografia onde se via uma criança diante de um muro pichado com a frase: “VIVA A GUERRILHA DO PARÁ 73”. Em 03 de julho de 1976, o trabalho foi apreendido pela divisão mineira do Serviço de Censura de Diversões Públicas. Na sequência, seu autor, um jovem artista chamado Lincoln Volpini Spolaor, assim como os integrantes do júri que aprovaram a exibição de “Penhor da igualdade” – entre eles, Frederico Morais, Rubens Gerchman, Mario Cravo Júnior e Carybé – foram denunciados pelo delito de apologia e incitação à guerrilha (artigo 47 do Decreto-Lei n. 898/1969, também conhecido como Lei de Segurança Nacional). Os jurados foram, posteriormente, absolvidos pela Justiça Militar; diferente de Lincoln Volpini Spolaor, a quem foi imposta pena de um ano de prisão, anistiada em 1979 pelo Supremo Tribunal Federal com base na recente Lei n. 6.683. A íntegra dessa ação criminal – com suas mais de mil páginas digitalizadas e disponibilizadas online pela Comissão da Verdade em Minas Gerais – constitui um dos poucos documentos oficiais sobre censura às artes visuais durante a ditadura militar (1964–1985) no Brasil. Ao contrário do que ocorria em áreas como cinema, teatro, literatura e televisão, não havia, em princípio, censura prévia a exposições de artes visuais no período ditatorial. A ausência de numerosos pareceres censórios (principais fontes de investigação nas demais manifestações culturais elencadas) impõe peculiaridades ao estudo da repressão a artistas e outros agentes de artes visuais no decorrer da ditadura.

Acredita-se o reconhecimento e o destaque dessas peculiaridades pode abrir uma série de caminhos instigantes. Seja para o estudo da repressão às manifestações culturais à época, chamando a atenção para as exceções e as brechas que escapam aos pareceres censórios; seja para a compreensão dos graves e duradouros danos que ela imprimiu sobre a criação artística. E mais do que o potencial de espantar as sombras do passado, a análise de casos como o de Volpini pode deslocar sombras que se insinuam sobre o futuro da produção artística no Brasil.

Palavras-chave: Censura às artes visuais; Ditadura militar; Lincoln Volpini Spolaor; Salão Global.

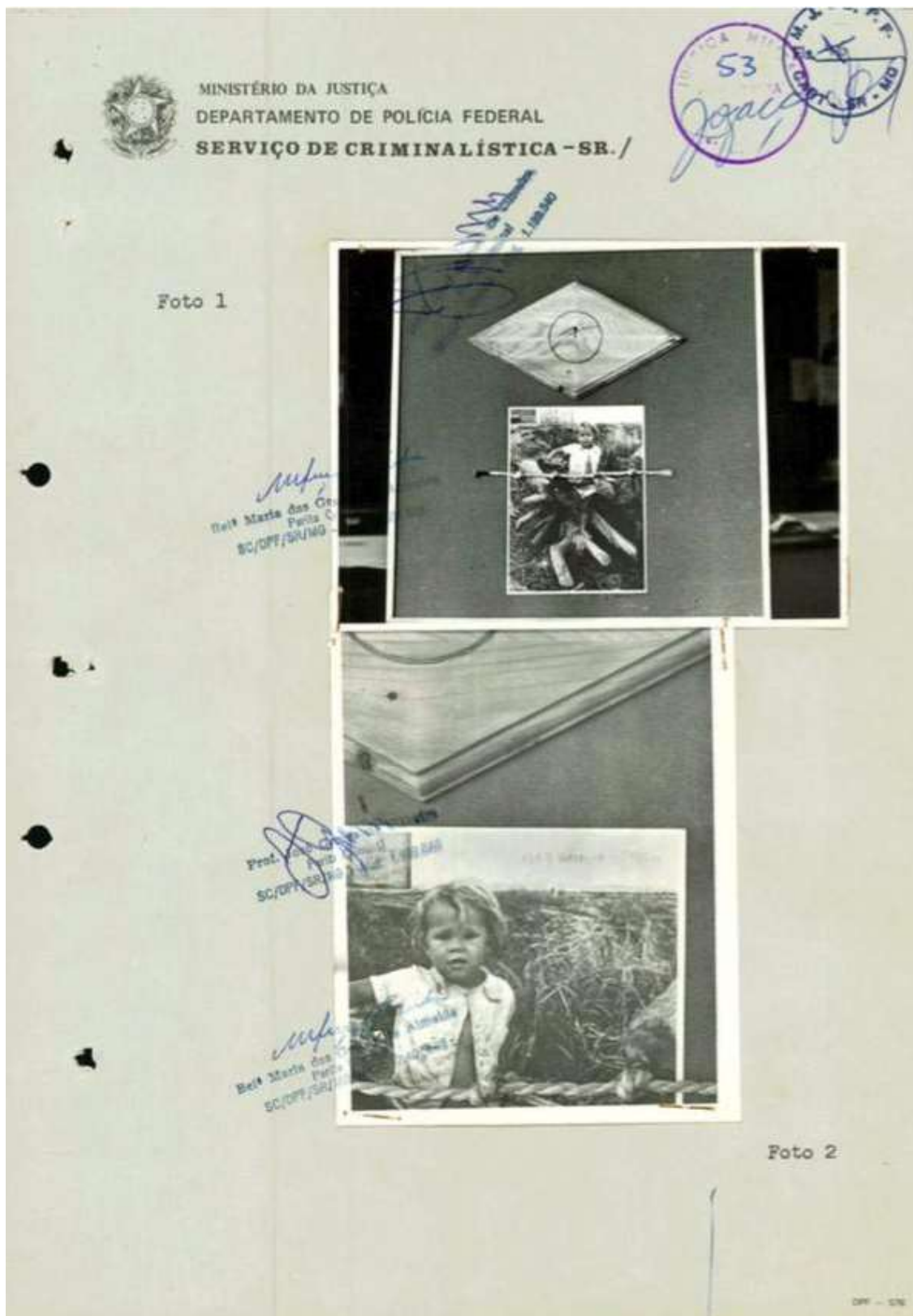


Figura 1

Página do processo criminal movido contra Volpini, com fotografias da colagem *Penhor da igualdade* (1976)

OU, DESMONUMENTO

Laura Borsa Cattani, pesquisadora independente

Munir Klamt Souza, docente e pesquisador

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo expandido:

A censura, durante a ditadura civil-militar brasileira, foi uma das mais emblemáticas máscaras panópticas a assediar os brasileiros. Órgão concreto do então regime, símbolo do silêncio cerceante que, através da coação, buscava moldar um povo. Talvez a mais desorientante surpresa deste século em curso seja o retorno de uma farsesca encenação da censura, que serve tanto para calar, como de combustível a um maquinário comunicacional da extrema direita. Na tentativa de desvelar as novas máscaras da repressão, analisamos alguns casos recentes de censura, notadamente ao projeto *Desmonumento*, exposição individual do artista visual e cineasta André Parente (pesquisador de cinema, videoarte e novas mídias) com curadoria de Ana Maio, Laura Cattani e Munir Klamt. A mostra unia uma série de trabalhos realizados pelo artista desde as manifestações de 2013. Estes, exibidos no Brasil e no exterior em inúmeras exposições, apontam para uma crescente anomia da tessitura social e do estado, estopim do processo de legitimação da necropolítica no país. *Desmonumento*, neologismo que indica o ignorante orgulho com a derrocada, a ruína gestada pelo oco de fantasias fascistas, denunciava a ode a torturadores, a vacuidade de políticas educacionais persecutórias, conversas não republicanas entre autoridades, etc. O projeto foi aceito em 2022 pelo MAC-RS para ser realizado na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre/RS. Às vésperas da exposição, temerosa de reações públicas (perífrase para bolsonaristas), a direção do MAC-RS proibiu a exposição. O foco da cizânia era uma minúscula moeda: “1 bolsominion”, com a face de Jair Messias Bolsonaro e, em seu anverso, Carlos Brilhante Ustra; obra que servia como memorial do infame discurso do então deputado no Impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Após apresentadas várias

alternativas, da parte da curadoria, para sua exibição de forma segura, foi deixado claro que se tratava de uma recusa institucional e que qualquer tentativa de denúncia desta censura seria desacreditada. O presente artigo busca situar o momento histórico da proliferação de ações persecutórias similares pelo país, sua naturalização e a lógica de sua arquitetura, mas também se constitui de uma metanarrativa em que os curadores refletem sobre a censura da exposição, a potência simbólica e a estranha e construtiva negatividade de *Desmonumento* que, em sua não realização, eviscera seu conteúdo: a repressão, a perseguição e os escusos meandros dos túneis da dita democracia representativa brasileira.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Desmonumento; Censura; Bolsonarismo; arte política.



Figura 1

ANDRÉ PARENTE (1957)

1 Bolsominion, 2019

Moeda cunhada em ouro e prate, 3,3 cm (dimensões com moldura em acrílico: 18 x 13 x 1 cm)

Acervo do artista

Fonte: <https://www.andreparente.net/works#/1-bolsominion/>

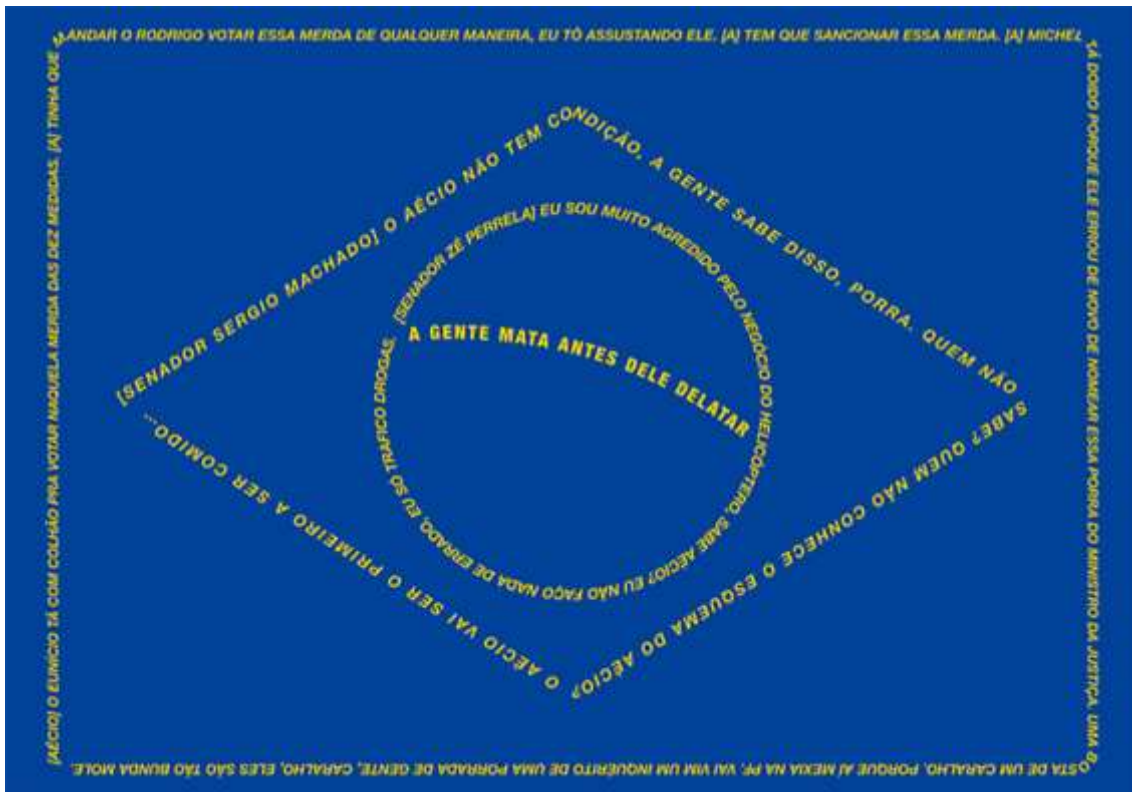


Figura 2

ANDRÉ PARENTE (1957)

Bandalha (parte da série), 2017-2020

Bandeiras em tecido bordado, 130 x 190 cm

Acervo do artista

Fonte: <https://www.andreparente.net/works#/bandalha/>

ENTRE O ACOLHIMENTO E O VETO: DESCONCERTOS NA RECEPÇÃO DO ANIMAL COMO OBJETO DE ARTE

Marco Túlio Lustosa de Alencar
Mestre pela Universidade de Brasília

Resumo expandido:

Similarmente aos artefatos em geral, animais trilharam um longo caminho (desde o mundo natural) até serem admitidos na forma de objetos de arte por instituições certificadas. No entanto, embora o sistema da arte tenha chancelado, de modo irrevogável, mecanismos que possibilitam a transformação do status dos corpos dos espécimes e suas partes (incluindo despojos e excrementos) – que passam a frequentar o mundo *artificial* da arte como a própria obra ou elementos articuladores em composições –, essa inserção tem sido responsável por causar perturbações e tensionamentos, que, no limite, alcançam as raias da censura, expressa em diversos níveis e cuja medida é dada pelos trabalhos retirados de exposições, além das mostras interrompidas e vandalizadas.

Ainda que a capacidade de transgredir, promover rupturas e/ou controvérsias esteja resguardada, não importando o contexto, a recepção de obras contendo animais tem variado de acordo com as épocas, especialmente quando submetidas a algum programa diferente do artístico, tenha este cunho político, ideológico, moral ou de qualquer outra natureza. No caso dos taxidermizados, essa admissão vem sendo atenuada sem que seja reputada tão incômoda como a inclusão do animal vivo, enclausurado ou não. Aos trabalhos de arte que incluem espécimes nesta última condição, são dirigidas as contestações mais virulentas nas diferentes manifestações de protesto a proposições artísticas, seja no Brasil ou no exterior.

Assistimos, por exemplo, à remoção dos urubus da instalação *Bandeira Branca*, apresentada por Nuno Ramos na Bienal de São Paulo (2010), logo após a abertura da mostra; à exibição, sem os insetos, répteis e anfíbios também vivos, no Guggenheim Museum, em 2017, de *Theatre of the World* –

obra de Huang Yong Ping composta por uma gaiola escultural contendo animais que coexistem como em um ciclo natural; ou às reações a *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, de Cildo Meireles, que queimou galinhas vivas em abril de 1970.

Acompanhando a consolidação da presença de animais em eventos do circuito nacional e internacional, e mesmo que as polêmicas prossigam, inúmeras tentativas de retomada da censura às práticas da arte – que ressurgem com frequência e cujos fatores deflagradores são, comumente, extra-artísticos (entre eles os de ordem ecológica ou relativos ao direito) – têm esbarrado na resistência de artistas que encontraram maneiras de reagir às restrições e continuam empregando, em suas poéticas, exemplares de toda espécie.

Palavras-chave: Animal na arte; Censura; Exposições; Objeto de arte.



Figura 1

NUNO RAMOS (1960)

Bandeira Branca, 2008-2010

Urubus vivos, rede de nylon, esculturas em taipa de pilão em areia preta, mármore, caixas de som
29ª Bienal de São Paulo (2010)

Fonte: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/bandeira-branca-2/>



Figura 2

HUANG YONG PING (1954 – 2019)

Theater of the World, 1993 e *The Bridge*, 1995

Gaiola escultural, sem os animais

Art and China after 1989: Theater of the World. Guggenheim Museum (2018)

Fonte: <https://www.guggenheim.org/audio/track/theater-of-the-world-and-the-bridge-by-huang-yong-ping>

SENSÍVEL E IMAGEM: AMEAÇAS E POTÊNCIAS

Marina Andrade Câmara, docente

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ali do Espírito Santo Oliveira, mestrando

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

A fim de especular sobre possíveis origens para o grande temor que a potência da imagem da arte produz, ainda hoje, em alguns, propomos retomar as premissas do pensamento platônico. Ao longo dos 25 séculos que se passaram desde a escrita de “A República” até os dias de hoje, não fomos capazes de lidar com a imagem sem que ela seja ameaçadora em relação a uma certa ideia de ordem que determinados grupos adotam enquanto norma. Sendo assim, uma abordagem sobre os aspectos supostamente nocivos presentes em alguns tipos de imagens, – cientes de que não é qualquer imagem que ameaça –, faz-se necessária em tempos de censura e controle sobre o poder corrosivo que estas hipoteticamente poderiam ocasionar sobre o corpo social.

A leitura platônica do texto socrático se dá a partir da distinção entre as categorias da poesia que, por sua vez, é um elemento estrutural da sociedade grega, por ser um mecanismo de educação dos jovens e da formação do padrão moral. Platão busca identificar quais formas de poesia devem ser admitidas na *polis*, e essa classificação é essencialmente uma teoria literária de estrutura moralizante. O tipo de poesia que era não só tolerada, mas muito bem-vinda, era aquela que cumprisse a função de “estimular desde a infância a manutenção de uma conduta constantemente moderada, que levasse os jovens ao domínio de si”. Existia, no entanto, ao contrário, um outro tipo de poesia que, para aqueles filósofos, ia contra o projeto ideológico desta estruturação moral, a saber, a poesia de caráter mimético, a tragédia, sobretudo. Esta poesia mimética, que não teria acesso à Verdade, seria apenas representação da aparência, não tendo, desse modo, utilidade no projeto de formação do homem grego.

Verificaremos que o que tanto ameaçava na poesia mimética, ao ponto de levar à expulsão dos poetas da *polis* não eram senão, em última instância, as imagens-afeto ou, em outras palavras, as imagens sensíveis, aquelas que põem em xeque a temperança, a ordem e domínio de certos prazeres e desejos e que, por isso, impedem que o jovem se torne “senhor de si mesmo” ao se auto-domesticar. Em outras palavras, é o sensível que atrapalha.

A partir daí, debateremos a potência da arte – aquela imagem que tanto ameaça –, e sua capacidade de criar uma abertura sobre a razão, evidenciando, por fim, o fato de que a experiência sensível seria, em última instância, a única possível.

Palavras-chave: Imagem; Sensível; Afeto.



Figura 1

RAFAEL BQUEER (1992)

Alice e o chá através do espelho, 2013 - 2017

Fonte: <https://cargocollective.com/rafaelbqueer/Alice-e-o-cha-atraves-do-espelho>



Figura 2

RAFAEL BQUEER (1992)

Torre de Babilde (Filme Themônias), 2021

Bolsa Zum Fotografia, Belém, Brasil. Foto: Davi Pacheco

Fonte: <https://www.pipaprize.com/rafa-bqueer/6-rafael-bqueer/>

A ARTE COMO ESTRATÉGIA DE CENSURA SOBRE CENSURAS HISTÓRICAS OMITIDAS

Mônica Zielinsky, docente

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Resumo expandido:

O estudo traz à luz dois estudos de casos artísticos, que transitam na arte brasileira dotados de forte determinação investigativa, programas políticos e com resultados historicamente valiosos a partir da arte. Ambos se voltam, através de esmeradas pesquisas, ao romperem o silêncio de inúmeros arquivos sigilosos da parte de poderes militares ditatoriais, por longo tempo mantidos à sombra e ocultados entre os instáveis desenhos da história brasileira.

A partir de um foco bastante aproximado, os trabalhos desses dois criadores, como em enriquecedores fios paralelos, buscaram, de modo obsessivo, desenvolver muitos conhecimentos censurados e impedidos da informação e de discernimento público. Esta reflexão indagaria, portanto, de que modo teriam se desenvolvido os processos artísticos, movidos pela censura dos artistas, em relação aos fatos históricos por sua vez já censurados pelo poder e próprios a cada objeto de pesquisa? E, em especial, interroga-se por qual maneira os artistas se interessam pela verdadeira construção da história do país? Seria possível, através da arte e da construção de uma nova história da arte preservada, via ações críticas e de censura, isentá-las de um conhecimento ficcional destrutivo da verídica imagem cultural brasileira?

Romy Pocztaruk traz uma trajetória marcada por um obsessivo processo de censura, por visíveis embates políticos, ao repudiar formas de poder de várias ordens. Transgressões são frequentes, desde a sua entrada sorrateira em ilhas proibidas, em prisões, em sanatórios, porém ao mesmo modo, na produção em foco, a Bombrasil (2017). Ingressa nas usinas nucleares em Angra do Reis, no Rio de Janeiro e lá desenvolve uma significativa e vultuosa pesquisa de arquivos, entre aparelhos e maquinárias, fotografias de documentos científicos ou jornalísticos, tabelas, uma profunda investigação fotográfica e documental. A

censura sobre a existência secreta destes arquivos pela Ditadura Militar mobiliza a sua ação artística, movida pelo encontro de censuras, as do poder militar e a sua, esta em sentido oposto, ao criar um real imaginário político, social e econômico sobre o Brasil.

Ciro Miguel, por sua vez, opera sua censura através de imagens fotográficas e de registros sobre a construção de Brasília, identificada com o poder igualmente político, social e econômico referente a esta cidade espetacular, onde os edifícios, em sua predisposição midiática, foram concebidos para serem fotografados e admirados pelo mundo. A pesquisa obsessiva de Giro Miguel volta-se ao buscar, movido pela censura, a investigação em infindáveis arquivos fotográficos ao redor do globo, imagens essas, muitas delas compostas de dramáticos exemplos das desigualdades humanas, de tantos trabalhadores oprimidos na construção destas obras e inteiramente omitidas da circulação midiática e do acesso público.

No encontro entre censuras, ora dos artistas com seus trabalhos, com as dos poderes sonegadores da verdadeira história do país e de sua memória, reside uma longa revisão da parte da arte e de seus estudos, em novos modos de ser do saber, como salienta Michel Foucault e exemplificados nesta reflexão.

Palavras-chave: Censura; Projetos Nucleares; Romy Pocztaruk; Construção de Brasília; Giro Miguel.

PANDEMÔNIO ARTÍSTICO: O RETORNO DA CENSURA RELIGIOSA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Neiva Maria Fonseca Bohns, docente
Universidade Federal de Pelotas / CBHA

Resumo expandido:

Este texto analisa confrontos recentes em torno dos conceitos de “liberdade de expressão/ opinião”, que envolvem diferentes concepções de mundo. O episódio aqui discutido foi deflagrado pela exposição de uma obra de arte, no âmbito de um evento acadêmico, que provocou interpretações polêmicas. Durante a “I Jornada de Estudos Ambientais”, ocorrida na Fundação Universidade de Rio Grande (FURG), RS, de 6 a 7 de novembro de 2023, uma instalação, sem título, da artista Margarida Rache (Rio Grande, 1957), provocou grande celeuma. A obra (figuras 1 e 2), fora dos cânones tradicionais, buscava chamar a atenção para os graves riscos enfrentados em nível planetário pelo processo de destruição do meio ambiente. Em sintonia com os movimentos artísticos que preconizam a apropriação de recursos variados, incluindo materiais orgânicos e produtos industrializados, fazia uso de galhos de árvore, tecido de malha, bonecos de plástico, redes de rafia (material muito utilizado para comercializar frutas e legumes).

Surpreendentemente, alguns visitantes, utilizando argumentos religiosos, interpretaram a obra como uma “apologia ao aborto”, tema traumático para os segmentos conservadores, que deve ter sido a única chave de leitura possível para o grupo. O embate entre diferentes manifestações do imaginário gerou um processo de condenação da obra e da artista, através de textos pouco argumentativos que visavam provocar escândalo, publicados nas redes sociais. A tentativa de censura, que neste caso teve motivações essencialmente religiosas e não-artísticas, foi barrada pela própria instituição, que, em tempo hábil, veio a público defender o projeto e esclarecer o público.

Este “pandemônio” gerado pela incapacidade de comunicação, assim como pela dificuldade de interpretação de textos, sejam eles verbais ou visuais,

parece ser marca característica do nosso tempo, e tem graves precedentes no Brasil. Como perspectiva minimamente positiva, podemos sugerir que a expansão da capacidade opinativa dos não-iniciados em arte, empoderados pelas novas mídias, pode servir de alerta para a necessidade de reativação e adequação do campo da crítica humanista não-dogmática, com sua vocação educativa e esclarecedora.

Palavras-chave

Arte contemporânea; instalação; ecologia; censura religiosa; Margarida Rache.

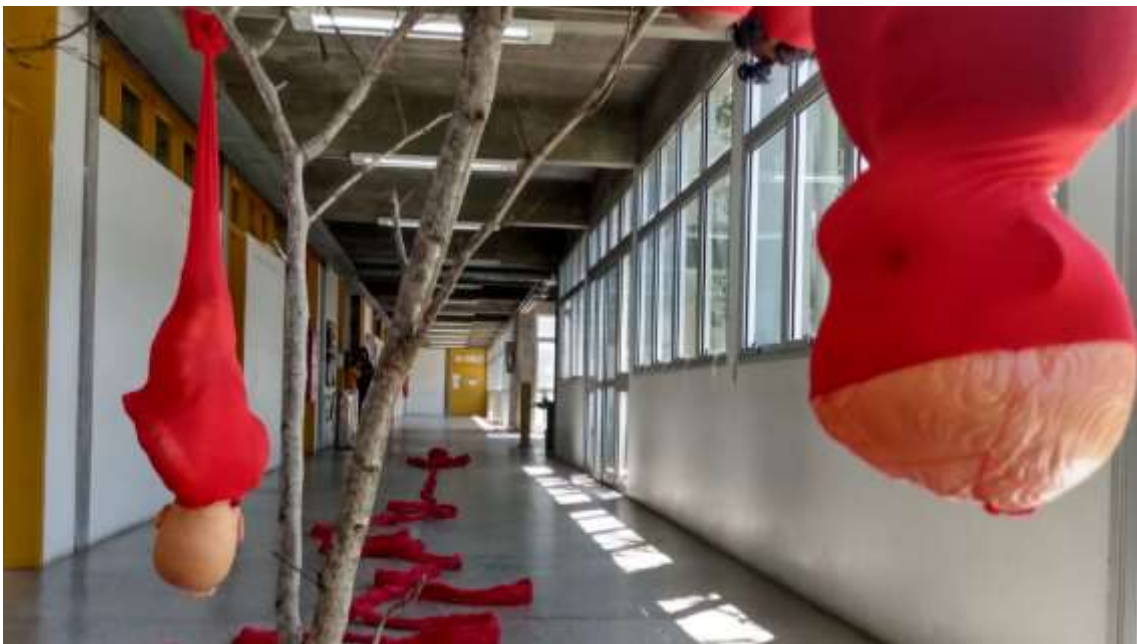


Figura 1

MARGARIDA RACHE (1957)

Sem título

Galhos de árvore, rede de ráfia, malha de tecido e bonecos de plástico.

Acervo da artista



Figura 2

MARGARIDA RACHE (1957)

Sem título

Galhos de árvore, rede de ráfia, malha de tecido e bonecos de plástico.

Acervo da artista

CORPOS SENSÍVEIS EM CONTEXTOS BRUTAIS: A INTERDIÇÃO DE “O JOVEM TÖRLESS” DE R. MUSIL

Paula Luersen, docente
Universidade Federal da Bahia

Resumo expandido:

Lançado em 1906, *O jovem Törless* de Robert Musil é alçado ao sucesso imediato. Após resenhas elogiosas, a obra é reeditada cinco vezes. Mostrando o esforço de Musil em evidenciar o complicado entrelaçamento das emoções com o intelecto, o romance trata de impulsos contraditórios que regem as ações de um grupo de estudantes de um internato. Incapazes de lidar com o desejo sexual, os jovens expõem um colega a rituais de agressividade e violência sádica. Considerada um antecedente do nazismo, em suas motivações psicológicas, a obra de Musil foi banida em 1938 na Alemanha e Áustria, precisamente sob o nazismo.

A censura foi um dos impedimentos a cercear a leitura do livro. Antes disso, porém, é interessante perceber o incômodo do autor com a redução de sua obra a uma interpretação rasa, em detrimento dos temas que ocupavam o centro de seu projeto estético: “Musil ficou perplexo que o enredo de superfície tivesse sido entendido apenas como denúncia social e tivesse ficado oculta por trás dessa apreciação a trama mais profunda” (Rosenfield, 2018, p. 180). Além de trazer inovações narrativas formais, o autor tematizava a desorientação da adolescência e as ambiguidades da moral em um período de formação.

O que estava em jogo, para Musil, eram disposições e estados emocionais dúbios. Segundo Rosenfield, “fica claro que o sadismo e a perversão são modos tão viáveis de dar forma à curiosidade imaginária e intelectual quanto os élanos místicos e amorosos”. Com leve mudança de foco, a violência se transformaria em reflexão contemplativa, indicando uma incômoda zona de indeterminação amoral ligada ao amadurecimento de Törless. Para Musil, a educação dos sentidos e o refinamento da vida erótica eram questões a serem enfrentadas social e eticamente.

O trabalho trará à luz o contexto de produção da Alemanha do início do séc. XX e o posterior cerceamento que levou escritores e artistas a terem trabalhos tirados de circulação. Pretende também colocar questões que o pensamento de Musil legou às artes: de que maneira evitar que leituras superficiais obliterem os questionamentos mais profundos que movem o trabalho do artista? Como preservar o espaço de pensamento no terreno da ficção, em que temas complexos como violência e sexualidade possam ser abordados e sigam seu trabalho de interrogação sem refluírem por condenações morais rasas? Discutiremos sobre a redução do pensamento de autores que limitam a capacidade das obras de ressoarem socialmente em suas incômodas inquietações.

Palavras-chave: Robert Musil; O jovem Törless; censura; nazismo; moral.

CENSURA A ORION LALLI E CENSURAS AO HIV/AIDS NAS ARTES VISUAIS

Ricardo Henrique Ayres Alves, professor
Universidade Federal de Pelotas / CBHA

Resumo expandido:

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a censura sofrida pelo artista brasileiro Órion Lalli, ocorrida no início do ano de 2020 pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, que culminou na retirada de uma obra da série *Todxs xs Santxs – renomeado – #eunãosoudespesa* (2019-2020) da exposição que integrava a Residência Artística Lavra no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, na capital carioca. A *assemblage* articula materiais diversos que compõem uma espécie de oratório, incluindo aspectos religiosos e referências ao HIV, elementos que são esmiuçados nessa análise a partir de autores como: Maria Cristina Castilho Costa, que conceitua e contextualiza a censura na contemporaneidade e sua relação com o meio digital; Douglas Crimp, que a partir do conceito de imagem homossocial e da censura ao trabalho de Robert Mapplethorpe aborda a crise do HIV/aids como importante elemento para discutir a recepção à trabalhos de arte; e Giorgio Agamben, cujo debate sobre a profanação aborda o retorno de elementos religiosos à laicidade. O caso também será aproximado de outras censuras relacionadas à enfermidade, com destaque para as obras que integram o Museu de Arte Proibida, localizado em Barcelona, que reúne em sua coleção exclusivamente trabalhos de arte que foram censurados, tais como os pertencentes aos artistas estadunidenses David Wojnarowicz, Keith Haring e Robert Mapplethorpe. A partir de tais considerações, procura-se entender a especificidade do trabalho e da censura ocorrida e sua inserção em uma conjuntura mais ampla, levando em conta o contexto político do país por ocasião do ocorrido e a história das censuras à arte relacionadas à doença. A partir da análise das fontes sobre a censura e seus impactos na vida e na produção de Lalli e do debate com as referências já citadas, é possível afirmar que sua obra se articula com estratégias recorrentes na abordagem do HIV/aids e da dissidência ao sistema

de sexo/gênero, bem como com seus respectivos históricos de interdição. Ao mesmo tempo, a perseguição ao seu trabalho vai ao encontro das características apontadas por Costa sobre a configuração contemporânea da censura. Além disso, a ocorrência desse episódio após o ano de 2017, marcado por uma sistemática censura à arte no país claramente motivada por fins eleitoreiros, é um exemplo da continuidade e dos impactos desse acontecimento para o campo das artes visuais.

Palavras-chave: Órion Lalli; censura; HIV/aids; profanação; arte contemporânea.

DIVERSIDADE CULTURAL E DECOLONIALIDADE

Sheila Cabo Geraldo, docente

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ CBHA

Resumo expandido:

Sendo esta escrita resultante de investigações cujos objetos são aqueles em que o sentido acontece na interseção entre arte, memória, etnia, raça e gênero, enquanto produção de imagens que se abrem para o debate do colonialismo e do pós-colonialismo, mas também da colonialidade e da decolonialidade, sinto-me instigada a fazer uma espécie de genealogia dessas paridades, lançando-me na busca dos sentidos que me levem aos conceitos históricos de termos como modernidade, pós-modernidade, identidade e culturalismo.

Se o colonialismo é derivado das relações de expropriação e abuso de terras, corpos e forças de trabalho que, como escreve Nelson Maldonado-Torres (2018), estão ligadas à “doutrina das descobertas”, das expedições e dos conflitos na virada da centralidade do Mar Mediterrâneo para o Oceano Atlântico, o pós-colonialismo (ou a descolonização) decorre das lutas de libertação que remetem ao final do século XIX, quando uma diversidade de grupos e nações colonizadas investe nas lutas anticoloniais e antiescravistas, que se estendem ao século XX.

Cada vez mais parece urgente pensar no que estamos vivendo neste novo milênio, quando a herança do final dos anos 1980 tem implicado mudanças radicais nos modos de viver, de pensar e de produzir no campo da arte e da cultura. Uma das mais relevantes mudanças está na recuperação das experiências antropológicas de aceitação do outro, do diferente. Esse parece ser um dos fundamentos principais do tempo hoje vivido, que pode desencadear, conseqüentemente, o fazer comum e coletivo, assim como o reconhecimento de epistemologias e visualidades outras, se estamos tratando especificamente do campo das artes visuais, mas também de campos coletivos de projetos, vivências e corporeidades. Assim, o que importa no domínio da produção artística parece ser cada vez mais o amplo reconhecimento da

presença das diversidades, já em desenvolvimento a partir dos anos 1960 como fenômeno histórico, econômico e cultural, que se costumou chamar sociedades multiculturais, como escreveu Stuart Hall (2011).

Desde o final da Segunda Guerra Mundial, as sociedades multiculturais se adensaram e ganharam conformação de contestação política. Isso se deu sobretudo em decorrência da reconfiguração estratégica das forças e relações sociais em todo o globo, uma consequência do desmantelamento dos antigos impérios e criação de vários Estados-nações. Esse é, sem dúvida, um movimento concomitante às lutas pela descolonização e independência, sobretudo aquelas da segunda metade do século XX, apesar de, muitas vezes, esses novos Estados permanecerem nos movimentos nacionalistas de afirmação, mantendo quase as mesmas condições em que viviam sob o colonialismo, como escreve Achille Mbembe (2019) sobre Camarões, em *Sair da grande noite*.

Palavras-chave: Colonialidade. Decolonialidade. Diferença. Multicultural

AGNUS DEI E NOVA CRÍTICA: PROCESSOS DE CENSURA DURANTE A DITADURA MILITAR

Sofia Mazzini Ferraz Rocha, mestranda
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

O presente trabalho realiza um estudo comparativo entre a série *Telas brancas* (1970) apresentada por Thereza Simões (Rio de Janeiro, 1941) na exposição *Agnus Dei* (1970), ocorrida na Petite Galerie, no Rio de Janeiro e a resposta crítica para estas telas, posteriormente realizada por Frederico Morais (Belo Horizonte, 1936), em *Nova crítica* (1970), projeto que trazia um esquema inovador de crítica artística, articulando uma resposta aos artistas no mesmo molde de suas obras. A série de Thereza consistia em seis telas brancas de dimensões variadas (**Figura 1**), contendo na parte inferior de cada uma a descrição de uma imagem hipotética, por vezes abstrata e enigmática.

Thereza Simões e Frederico Morais estiveram juntos em exposições marcantes da época, como o Salão da Bússola (1969) (ele, como jurado); *Do corpo à terra* (1970), com curadoria de Frederico; além de *Agnus Dei*, realizada junto com Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948) e Guilherme Vaz (Araguari, MG, 1948 - 2018), cada um com apenas uma semana de exposição.

O nome provocativamente religioso e o tom fúnebre do cartaz da exposição (**Figura 2**), ambientado em uma sala com caixões, já antecipavam o possível fim da mostra, que teve a semana expositiva de Guilherme censurada e apenas quatro horas de duração da *Nova Crítica* de Frederico. Mas o que tornou estes trabalhos politicamente ameaçadores? Que conteúdo carregavam? Seriam os enunciados de Thereza uma forma de linguagem subjetiva, como um meio para a comunicação em tempos de censura? Como se deu o processo de proibição, diretamente por interdição ou indiretamente por ameaça?

Este estudo nasce com o intuito de responder estas e outras perguntas sobre o evento. Primeiramente, recuperando o que seria o sentido original destas obras e o desenvolvimento conceitual de sua concepção; depois, analisando a

resposta de Frederico, que levou à Petite Galerie telas brancas que deixara em banheiros de bares e estações do Rio de Janeiro e que acabaram recheadas de críticas à ditadura. Para compreender essa conjuntura, serão utilizados dados coletados em jornais da época e em entrevista cedida pela artista em 2022. Entendendo que as obras também se constituem de tudo que as cerca e as faz referência, também será realizada uma leitura que envolve seus contextos, suas influências e desdobramentos.

Palavras-chave: Thereza Simões; Frederico Morais; Anos 1970; Arte na ditadura militar; Circuito artístico do Rio de Janeiro.

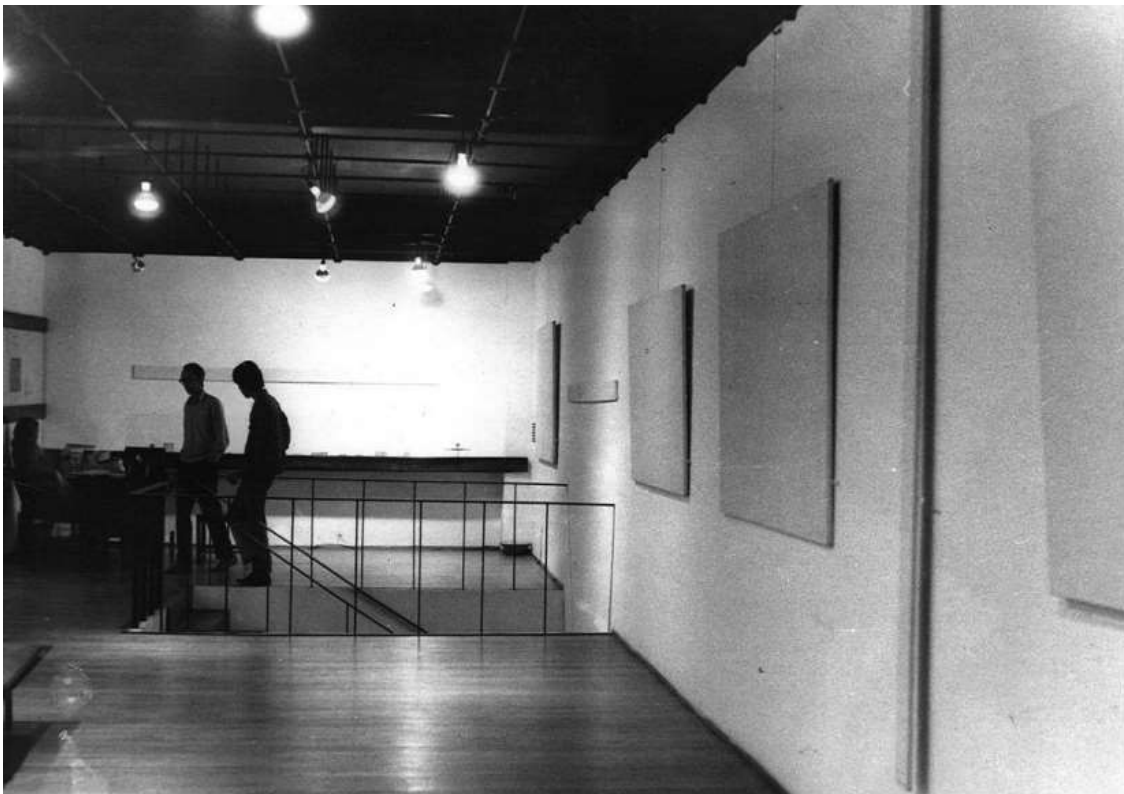


Figura 1

Vista da exposição *Agnus Dei*, na Petite Galerie, Rio de Janeiro, 1970

Fonte: arquivo pessoal de Thereza Simões.



Figura 2

Pôster de divulgação da exposição *Agnus Dei*, 1970

Fonte: arquivo pessoal de Thereza Simões

EU DEIXEI LOUÇA NA PIA E COMIDA NA GELADEIRA: EXÍLIO E OBSCENIDADE POLÍTICA

Sue Gonçalves, mestranda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

A frase “eu deixei louça na pia e comida na geladeira” que aparece no título dessa comunicação, é a mesma que nomeia uma série de louças brancas carimbadas em azul com o enunciado em quatro línguas diferentes (português, espanhol, inglês e francês). A série de louças (**Fig. 1**) foi realizada pelo artista brasileiro Órion Lalli (Campinas, 1994) em 2022 na França, país em que está exilado desde 2020. Assim, essa comunicação discute e analisa este trabalho a partir dos acontecimentos violentos que o artista passou desde a censura que sofreu no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), no Rio de Janeiro, meses antes de seu exílio.

Além de analisar a obra *EU DEIXEI LOUÇA NA PIA E COMIDA NA GELADEIRA*, vejo a necessidade de pontuar como se deu a censura à obra (**Fig. 2**) *TODES ES SANTES* renomeado *#EuNãoSouDespesa* (2018-2020), que consiste em uma série de sete instalações visuais e dez fotocollagens digitais em que o artista mescla imagens religiosas cristãs e fragmentos de fotografias que foram publicadas em seu *Porno Zine Homo Erotic* (2018): corpos nus dissidentes diversos, tendo relações sexuais e trocas de afetos. A instalação censurada mesclava a imagem de Nossa Senhora Rosa Mística com uma imagem de seio e pênis, de corpos diferentes, desnudos, levando assim à interpretação de uma santa travesti. Além disso, também podemos ver a marca que o artista começou a usar após 2017, quando passou a viver com o vírus HIV, e a frase "Deus acima de tudo, gozando acima de todos". A decisão do CMAHO em censurar a obra, se deu após o deputado estadual Marcio Gualberto e a deputada federal Chris Tonietto, ambos integrantes do Partido Social Liberal (PSL-Rio), denunciarem a exposição e acusarem o artista de cometer crime de vilipêndio religioso.

Serão utilizadas para essa análise as imagens e textos que se encontram no site do artista. Também recorrerei à um vídeo que o artista disponibilizou para minha pesquisa e algumas conversas que estamos realizando (por ora, são diálogos ainda de maneira informal via *WhatsApp* e *Google Meet*). Também examinado o Livro Rodado, projeto editorial em que o artista produziu um grande dossiê sobre seu caso de censura. O livro se chama *A CHAVE DE CASA GUARDO ONDE?*, título que, assim como o que nomeia a série de louças brancas, remete ao desespero que Órion passou em sua saída às pressas de casa.

Palavras-chave: Exílio; Censura; Órion Lalli; Violência.



Figura 1

ÓRION LALLI (1994-)

EU DEIXEI LOUÇA NA PIA E COMIDA NA GELADEIRA, 2022

Série de louças brancas carimbadas com tinta permanente

Fonte: imagem disponível no site do artista <<https://www.orionlalli.com.br/>>.



Figura 2

ÓRION LALLI (1994-)

TODES ES SANTES renomeado #EuNãoSouDespesa, 2018-2020

Instalação visual e fotocolagem digital

Fonte: imagem oferecida pelo artista.

ESPELHANDO O MAL: ARTE SOB ATAQUE E A GUERRA PELA MEMÓRIA DA SHOAH

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado, doutorando
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV / UFRGS)

Resumo expandido:

Um olhar independente do historiador da arte é necessário a uma crítica consequente dos mecanismos de condenação utilizados por agentes da sociedade civil e de governos que insistem em censurar exposições de arte e, por consequência, interditar alguns objetos de interesse de artistas visuais. A exposição *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, com curadoria de Norman L. Kleeblatt, foi inaugurada em 17 de março de 2002, no Museu Judaico na cidade de Nova Iorque. Por meio dos seus trabalhos, 13 artistas abordaram a *Shoah*. Pessoas que escaparam dos campos de concentração e extermínio nazistas manifestaram-se veementemente contra a mostra com cartazes na porta do museu. Sobrevivente do *Campo de Buchenwald*, com 81 anos, Isaac Leo Kram carregava uma placa que dizia: “Eu estava lá. Testifico: Genocídio não é arte!”. Um aviso na entrada da instituição alertava os visitantes sobre o conteúdo sensível dos trabalhos apresentados. A imprensa tratou com sensacionalismo a exposição, e sem fundamentação, ameaçou a curadoria e a direção do museu. A acusação era de que algumas das obras de arte testavam perigosamente os limites de como a *Shoah* poderia ser representada, e principalmente, rememorada, em uma declaração de guerra contra os artistas, tendo como objetivo manter o domínio representacional, narrativo e da memória da *Shoah*. Ambicionamos estabelecer reflexões sobre a censura no âmbito das artes visuais a partir de duas obras listadas na exposição: *LEGO Concentration Camp Set*, do artista polonês Zbigniew Libera (1959) e *Barcode to Concentration Camp Morph*, (1991 – 1993) do artista anglo-israelense Alan Schechner (1962). Oferecemos uma crítica do presente a partir do caso em tela, amparados em uma terceira obra, também de Alan Schechner, realizada um ano após *Mirroring Evil*, integrada a nossa reflexão por denunciar censuras outras na contemporaneidade. *O legado de crianças abusadas: da Polônia à*

Palestina, 2003 é constituída pela sobreposição de duas fotografias alteradas digitalmente e uma projeção de DVD. Explora as ligações entre o Gueto de Varsóvia e a invasão israelense da Palestina. A pergunta que se impõe é quase inferência: os massacres de crianças palestinas no presente encontram correspondência com âmbito do extermínio de judeus europeus na Segunda Guerra Mundial? O jogo circular de imagens estabelece uma relação anacrônica e mnemônica bem sucedida dos pontos de vista imagético, ético e moral no que tange aos dois genocídios, o judeu e o palestino.

Palavras-chave: Alan Schechner; Zbigniew Libera; *Shoah*; arte e censura; arte e memória.



Figura 1

ZBIGNIEW LIBERA (1959)

LEGO Concentration Camp Set, 1996

Caixas de papelão

Fonte: KLEEBLATT. Norman L. *Mirroring Evil*. New York: The New Jewish Museum; Rutgers University Press, 2001



Figura 2

ALAN SCHECHNER (1962)

O legado de crianças abusadas: da Polônia à Palestina, 2003

Fotografias alteradas digitalmente e projeção de DVD

Fonte: PLATE, S Brent. *Blasphemy: art that offends*. London: Black Dog Publishing Limited, 2006



Sessão temática 04

Teoria, método e práticas feministas nas pesquisas em História da Arte

Coordenação:

Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)

Niura Legramante Ribeiro (UFRGS/CBHA)

Rita Lages (UFMG/CBHA)

À FRENTE DE UM GRANDE HOMEM EXISTIU UMA GRANDE MULHER: O CASO DE CARMEN PORTINHO E AFFONSO EDUARDO REIDY

Amanda Mazzoni Marcato, doutoranda
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo expandido:

A projeção nacional e internacional de Affonso Eduardo Reidy como um dos principais arquitetos brasileiros é incontestável. Projetos modernos, como o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, carregam a assinatura e os traços reidyanos. Companheiro de serviço público na Prefeitura do Distrito Federal e na vida privada da engenheira civil, feminista, jornalista, diretora de museu, urbanista, crítica de arte e figura relevante na modernização da arquitetura brasileira e no desenvolvimento do desenho industrial, Carmen Velasco Portinho, Reidy edificou sua carreira e sua relevância no âmbito da habitação popular e da arquitetura moderna brasileira. O enquadramento proposto neste texto busca evidenciar o papel fundamental de Portinho nos desdobramentos do percurso profissional de Reidy. A história da arte é, com aponto Svetlana Alpers (1982), uma narrativa criada a partir de escolhas e exclusões. Ao considerarmos a noção de trajetória desenvolvida por Pierre Bourdieu, entendemos que as narrativas elaboram e ressignificam caminhos, não-lineares e em deslocamento, a partir dos lugares sociais ocupados pelos sujeitos. Desta forma, destacar o protagonismo de Carmen é criar um itinerário plural, que rompa com as premissas deterministas das identidades femininas. A partir de uma problematização baseada na perspectiva de gênero, nos estudos contemporâneos feministas e na historiografia da arte, questionaremos a lógica binária estruturante do pensamento moderno, objetivando deslocar sua construção hierárquica e expor, a partir do caso Carmen-Reidy, as barreiras responsáveis pelo avanço desproporcional das mulheres nas carreiras quando comparadas aos homens.

Palavras-chave: Carmen Portinho; Affonso Eduardo Reidy; gênero; feminismo.

EXERCÍCIOS DE SUBJETIVAÇÃO NA OBRA DE ANNA MARIA MAIOLINO

Anelise Valls Alvarez, doutora em Artes Visuais (UFRGS)

Pesquisadora independente

Resumo expandido:

Esta pesquisa tem por objetivo analisar o processo de subjetivação e interconexões através da ferramenta metodológica de estímulo à criação em artes ministradas pela pesquisadora. Tal ferramenta é desdobrada sob a perspectiva da produção da artista Anna Maria Maiolino, marcada pelo atravessamento de mundos – italiana, venezuelana e brasileira –, que dão a ver como Maiolino abrange uma visão descentralizada e multifacetada do sujeito. A partir da figura deleuziana de "nômade", atualizada pela filósofa feminista Rosi Braidotti, rastreia-se como as obras da década de 1970 apontam as possibilidades do ato de colocar-se no mundo em 2024, sob um modo de distribuição rizomático, afeita mais aos fluxos do que a identidades fixas.

A análise parte de seus poemas, cuja leitura sonora nos aciona várias possibilidades (ou aberturas) para a boca, gesticulações e sons cujos movimentos inquietantes podem provocar um constante processo de formação de novos territórios, um constante habitar línguas outras. Em seguida, a existência impermanente é também enunciada na série de Mapas Mentais e cartografias que, ao invés de funcionarem como ferramenta de controle territorial, na obra de Maiolino atendem ao seu interesse em entendê-los muito mais como processo, inconstâncias do ser. O desenraizamento de Maiolino é também acompanhado nas gravuras e trabalhos feitos em papel, obras em que a poética do vazio oferece os termos para imbuir os exercícios de subjetivação da ferramenta metodológica com um novo tipo de vitalidade mais afeita a um devir e não a um ser. Junto aos planos invisíveis dos quais fala Maiolino se discute a imagem feita de camadas e mais camadas da noção de "mulher", que vão sendo incorporadas, misturando-se às já existentes, as quais com elas se compõem ou se dissolvem, formando novas configurações, novos agenciamentos. Nesta geografia afetiva, existencial, autobiográfica, o foco de

análise termina com a participação da pesquisadora com um grupo de mulheres na performance “Hoje é o amanhã, sem antes nem depois”, elaborada por Anna Maria Maiolino para o encerramento da exposição PSSSIIUUU... (2022) no Instituto Tomie Ohtake. A partir das próprias localizações inscritas e encarnadas, isto é, de um território espaço-temporal compartilhado e construído coletivamente conclui-se a necessidade de uma criatividade conceitual renovada e de cartografias do presente.

Palavras-chave: Subjetivação; Anna Maria Maiolino; Rosi Braidotti; Feminismo.



Figura 1

Anna Maria Maiolino (1942-)

Hoje é o amanhã, sem antes nem depois, 2022

Performance

Acervo pessoal da pesquisadora

Fonte: registro fotográfico de acervo pessoal

O CONCEITO DE REMATRIAÇÃO E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA HISTÓRIAS DA ARTE DECOLONIAIS

Bianca Andrade Tinoco

Doutora pela Universidade de Brasília

Resumo expandido:

Dentro de uma perspectiva de construção de histórias da arte a partir de epistemologias feministas e decoloniais, proponho a discussão do conceito de rematrição. Difundido desde 2010 por uma antologia organizada por Susan Deer Cloud, poeta do povo Mohawk, o termo foi incorporado por outras comunidades indígenas de modo a destacar um paradigma de centralidade das mulheres nas decisões e na manutenção de práticas e saberes, em contraponto aos sistemas heteropatriarcais impostos pela colonização. Inicialmente empregado nos debates de reintegração de terras e de sementes nativas, o conceito se irradiou nas artes visuais em meio às negociações de restituição de objetos artísticos deslocados pelos colonizadores, em geral para a Europa ou para coleções e instituições nos próprios territórios colonizados.

Uma passagem que contribuiu para a divulgação do termo foi a devolução em 2023, pelo Museu Nacional da Escócia, de um poste totêmico pertencente à Casa de Ni'isjoohl, natural do atual território do Canadá. O objeto de 11 metros, que esteve em exposição no museu por 94 anos, foi colocado em estado de sono, durante uma cerimônia espiritual, para ser transportado de Edimburgo até o Vale Nass, na Colúmbia Britânica, onde está sob os cuidados da nação Nisga'a. A palavra rematrição foi reforçada nesse processo, uma vez que os Nisga'a são uma sociedade matrilinear.

Entendida como uma abordagem reparadora, relacionada não a países e elos cívicos (pátria) e sim à intimidade das comunidades ancestrais, a rematrição ganhou ressonância entre pensadores de nações africanas, vindo a ser mencionada, entre outros, no texto de apresentação da República do Benin em sua primeira representação na Bienal de Veneza, em 2024. No cenário artístico brasileiro, o conceito foi difundido, entre outras iniciativas, pela curadora e

antropóloga Sandra Benites (Guarani Nhandeva) e pela artista Anita Ekman, que mapeiam desde 2021 achados arqueológicos de povos indígenas brasileiros espalhados em museus dos Estados Unidos e da Europa. Mesmo objetos indisponíveis, como uma urna marajoara perdida no incêndio do Museu Nacional em 2018, são recuperados por meio de impressão 3D no projeto Ore ypy rã – Tempo de Origem, coordenado por Benites e Ekman.

Trazendo estas e outras incursões, a comunicação espera contribuir com um redimensionamento da História da Arte e do compromisso com o patrimônio cultural, em especial no Brasil, considerando bases menos condicionadas pela colonização.

Palavras-chave: Rematiação; Restituição; Epistemologias Feministas; Epistemologias Decoloniais; Patrimônio Cultural.



Figura 1

NATIONAL MUSEUMS SCOTLAND

Mmihlgum Maaskwhl Gakw (Pamela Brown), da Nação Nisga'a, com o Poste Memorial N'isjoohl, em agosto de 2023. Crédito da imagem: Duncan McGlynn/National Museums Scotland.

([Download para divulgação disponível gratuitamente neste link](#))



Figura 2

PROJETO ORE YPY RÃ – TEMPO DE ORIGEM (2023)

Urna marajoara recriada em impressão 3D, em escala 50% menor do que a original, durante a exposição *Ore ypy rã – Tempo de Origem* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 2023. Cerâmica. Crédito da imagem: Tomaz Silva/Agência Brasil.

[\(Download para divulgação disponível gratuitamente neste link\)](#)

A CIRCULAÇÃO DOS TEXTOS CRÍTICOS DE LUCY LIPPARD NO BRASIL (DÉCADAS DE 1970 E 1980)

Bruna Fernanda Vieira Silva, pesquisadora independente
Instituto de Estudos Brasileiros (IEB USP)

Resumo expandido:

Lucy Lippard (Nova York, 1937) é uma crítica de arte, curadora e ativista estadunidense que se dedica às relações entre arte contemporânea e política há mais de sessenta anos. Dentre seus temas de discussão e atuação, se destaca o feminismo, cujo comprometimento com grupos de conscientização e de ação política orientou seus escritos e os projetos curatoriais durante grande parte da década de 1970. Naquele período, Lippard e seus textos circularam por vários países do continente europeu e americano, tornando-a uma referência no debate internacional sobre o feminismo nas artes e as artistas mulheres. Nesta comunicação, pretende-se discorrer sobre a circulação de seus escritos no Brasil entre a década de 1970 e 1980 através de textos de jornais e catálogos de exposições, objetivando vislumbrar como a crítica e as instituições brasileiras se relacionavam com essa discussão do feminismo. Serão abordados críticos de arte do Rio de Janeiro e de São Paulo, como Roberto Pontual e Sheila Leirner, e exposições que aconteceram no Museu de Arte Contemporânea da USP e na Galeria Arte Global, ambos em São Paulo. Há um interesse em relacionar o sistema artístico brasileiro com uma rede de circulação de discursos sobre o feminismo na arte mais ampla, que naquelas duas décadas estava muito ancorada em uma produção oriunda dos Estados Unidos, mas que estudos recentes apontam que tem outras ramificações, como com o México e a Itália. Lucy Lippard, nesse contexto, será vista como uma agente articuladora de um produção discursiva que não pode ser vista de maneira separada das relações históricas, sociais, culturais e geopolíticas dos lugares em que se fez presente.

Palavras-chave: Crítica de arte; Arte feminista; Feminismo; Lucy Lippard; Sistema artístico brasileiro.

BIENAL12 – FEMINISMO(S): VISUALIDADES, AÇÕES E AFETOS
– UMA CURADORIA ATIVISTA

Carina Dias de Borba, pesquisadora independente

Mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

A partir do estudo da proposta curatorial da “Bienal12 | Porto Alegre Feminino(s): Visualidades, Ações e Afetos”, o qual articula cinco eixos sobre a noção de feminino(s), o presente trabalho busca, com base em pesquisa empírica e documental, compreender e problematizar a discussão proposta, sob a perspectiva do ativismo curatorial e do fenômeno da virada feminista no pensamento curatorial no novo milênio. Para isso, são relatados, de forma analítica e crítica, ações práticas feministas forjadas pela curadoria durante o processo de elaboração do evento, bem como as hipóteses conceituais abordadas pela curadoria. Ao longo do texto, são levantados os debates feministas na curadoria contemporânea, apresentando outras bienais e exposições que cercaram esse debate, e também são investigadas as ações feministas forjadas pela equipe curatorial, sobretudo por Andrea Giunta, sinalizando sua ação feminista de cuidado, em sintonia com algumas vertentes do feminismo contemporâneo. Então, é analisado o discurso curatorial da Bienal12, através das considerações do texto de Giunta, relacionando-o à curadoria ativista, articulada por Maura Reilly e, circunscrevendo a proposta curatorial, em um uma virada feminista (*feminist turn*) no pensamento curatorial, nas últimas duas décadas, proposto por Elke Krasny. Por fim, propõe-se uma reflexão acerca dos feminismos abordados na exposição, problematizando-os frente às correntes conceituais mais recentes dos feminismos contemporâneos, como a perspectiva do feminismo decolonial. Para dar conta desta reflexão, são articulados pensamentos da cientista política francesa Françoise Vergès (1952) que afirma a real urgência de reconectar o poder utópico do feminismo, cujo potencial pode alimentar uma transformação drástica na sociedade. A sua escrita marca e destaca a crucial importância de o feminismo ser antirracista, anticapitalista e anti-imperialista,

no qual classe, raça e sexualidade estão na questão central de um pensamento que se opõe ao feminismo civilizatório, das mulheres ocidentais, brancas e burguesas.

Palavras-chave: Bienal do Mercosul; curadoria; curadoria ativista; feminismo decolonial.



Figura 1

Cartaz da Bienal 12

Fonte: Bienal do Mercosul (2020)

DO NORTE, VENTANIA: POR UMA HISTÓRIA DA ARTE COM MULHERES ARTISTAS DA AMAZÔNIA

Cintha Marques do Nascimento, doutoranda

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

Resumo expandido:

Esta pesquisa propõe investigar a representatividade feminina na Arte brasileira com foco na produção artística da partir da primeira metade do século XX na Amazônia. Para tal, serão relacionados aspectos da historiografia da Arte em diálogo com as razões de apagamentos e invisibilidades que as artistas da região amazônica vivenciam – e vivenciaram, ao não constarem cânones Arte brasileira. Sendo assim, pretende se buscar através do debate a possibilidade de dialogar com aspectos de uma história da arte que trate de organizar uma narrativa daqueles que foram colocados à margem, colaborando para contextualizar a discussão e refletir sobre os processos de apagamentos impostos nas trajetórias de sujeitos que foram mantidos alheios ao contexto oficial, e, no caso das mulheres artistas – tiveram o direito a serem protagonistas em suas narrativas, negado. Ao partir da possibilidade de dialogar com aspectos da produção artística da região Norte do Brasil, pretende-se inserir esta produção visual em discussões e debates para que informações, dados e marcos cronológicos sejam melhor compreendidos por historiadores da Arte nacional, possibilitando reorganizar a narrativa historiográfica daqueles sujeitos que vivenciaram processos de silenciamento nas suas trajetórias, a exemplo do grupo de artistas: Julieta de França (1870-1951); Antonieta Feio (1897 – 1980); Iris Pereira (1909 – 1987); Estela Campos (1929 – 2022) e Tereza Bandeira (1924 – 2011). Estas artistas foram mantidas alheias às narrativas oficiais, ou mesmo quando estavam inseridas no sistema não ocuparam o mesmo lugar de destaque na Arte brasileira se comparados aos seus colegas homens. Sendo assim, considera-se um dos fatores norteadores desta pesquisa o foco na produção artística de mulheres artistas da primeira metade do século XX na Amazônia, Buscando problematizar as questões acerca da constituição das

Artes visuais na região Norte em contraponto com outros locais do país, esta pesquisa irá traçar uma discussão crítica a partir de uma visão decolonial, usando a abordagem teórica e metodológica da História social da Arte brasileira, a partir de um viés da produção de mulheres artistas *amazônicas*, e/ou radicadas na Amazônia brasileira.

Palavras-chave: arte-amazônica; arte-brasileira; representatividade; identidade;



Figura 1

TEREZA BANDEIRA (1924 – 2011)

Sem título [Sonho], 2006

Tinta esmalte sobre chapa de metal, 82 x 55 cm

Acervo Galpão de Artes de Marabá – GAM



Figura 2

ANTONIETA FEIO (1898 – 1980)

Vendedora de cheiro, 1947

Óleo sobre tela, 105 x 74,3 cm

Acervo Museu de Arte de Belém - MABE

ENTRE A ARTE E O DOCUMENTO: BERENICE ABBOTT E INGE MORATH PELAS RUAS DE NOVA IORQUE

Clara Eloisa da Fontoura Ungaretti, mestranda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

Objetiva-se nesta comunicação o estudo da prática da fotografia de rua na cidade de Nova Iorque, estabelecendo relações entre o exame teórico da arte e a produção de material documental. Aborda-se, portanto, a fotografia desde o conceito de documento, os procedimentos e reflexões teóricas atrelados a ele, até o seu sentido ampliado como fonte conceitual da história da arte, através de um olhar feminista. A constatação, através de pesquisas de referências acadêmicas e das visitas em instituições do sistema da arte, da carência do gênero feminino como protagonista na fotografia de rua, contribui para resistir nesse meio, trazendo um olhar feminista, para ampliar os estudos a partir da academia, com o intuito de evocar novas oportunidades artísticas para mulheres e incentivar futuras gerações de artistas fotógrafas. Para isso, foram selecionadas para investigação e análise duas fotógrafas e uma fotografia de cada uma – Berenice Abbott (Ohio/Estados Unidos, 1881 – 1991), com *Canyon: Broadway and Exchange Place* (**Fig. 1**), e Inge Morath (Graz/Áustria, 1923 – 2002), com *A Llama in Times Square* (**Fig. 2**) – que retrataram o cotidiano em Nova Iorque, criaram narrativas visuais pelas ruas e possuem seus trabalhos fotográficos salvaguardados em acervos de museus de arte como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) e a agência de fotografia Magnum Photos, referência no que tange à mistura idiossincrática de jornalismo, arte e contação de histórias visuais. Alicerçadas nisso, surgiram possibilidades poéticas como a produção de imagens capturadas das observações e dos registros do cotidiano de uma época e de um lugar, como documento e/ou expressão. Pairam questões como: o olhar e o registro das fotógrafas são de uma cidade imaginada? As fotografias seriam consideradas apenas um documento jornalístico, em que se identificam – através de elementos visuais, ícones e símbolos – a cultura visual, a paisagem visual etc.

de uma época e um lugar? Quais as possibilidades das fotografias serem uma obra de arte e também um registro documental, testemunho de seu tempo? Diante das questões levantadas, surge, por conseguinte, esta pesquisa a fim de investigar, analisar e refletir – a partir de um olhar feminista e de quem também produz – sobre os conceitos de fotografia entre arte e documento e sua inserção, ainda escassa, na história da arte.

Palavras-chave: Fotografia de rua; Processo artístico; Fotógrafas mulheres; Documento visual; Cidade de Nova Iorque.



Figura 1

BERENICE ABBOTT (1881 – 1991)

Canyon: Broadway and Exchange Place, Manhattan, 1936

Gelatin silver print, 23.5 × 18.4 cm

Acervo do Departamento de Fotografia do MoMA

Fonte: MoMA



Figura 2

INGE MORATH (1923 – 2002)

A Llama in Times Square, 1957

Gelatin silver print, 40.6 x 50.8 cm

Acervo da Magnum Photos

Fonte: Magnum Photos

CENA DE MERCADO (1864) DE FRANCISCA MANOELA VALADÃO: OLHARES EM PRETO E BRANCO

Cláudia de Oliveira, docente

Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo expandido:

Esta comunicação propõe interpretar a tela *Cena de mercado* (1864) da pintora Francisca Manoela Valadão (1830-1898) à luz da história da cultura e da arte feminista, examinando a representação do negro na arte brasileira do século XIX, a partir da interseção entre classe, raça e gênero, posicionando pintora e composição em um contexto social e pictórico mais amplo.

Como natureza morta a artista foca, em primeiro plano, os objetos estáticos e inanimados mostrando seu virtuosismo na representação das frutas, vegetais e animais. No plano de fundo, Valadão inclui arranjos compostos por seis figuras humanas que, em cinesia, dão vida e movimento à composição. Nessa ambiência são destacadas duas figuras negras – quitandeiras - que miram a artista criando uma relação de engajando construída a partir da troca de olhares entre a pintora, o observador e a espectadora. Nossa hipótese é que a troca de olhares sugere que a artista atribuiu às personagens negras uma mirada que não é de submissão, admiração ou provocação, mas um possível encontro entre classe, raça e gênero.

Única tela conhecida da pintora e exposta na Exposição Geral de Belas Artes em 1864 foi uma das primeiras composições a óleo a retratar figuras negras. O motivo *quitandeiras* tornou-se um tópos recorrente nas aquarelas idealizadas por artistas viajantes, na sua maioria, homens brancos europeus. Porém, a relação que se estabelece entre Valadão e a/os modelos pode revelar uma subverção nas representações tradicionais de classe, raça e gênero. Pois, se a posição entre mulheres e homens não é a mesma no mundo artístico, creio podermos afirmar que a posição das artistas brancas que escolheram a representar populações negras não foi a mesma que seus pares masculinos, uma vez que a experiência de ser mulher está relacionada com a experiência do “outro”.

No entanto, sabemos que o olhar feminino branco não está livre da posição social herdada e do privilégio que esta lhe confere. Assim, a comunicação buscará revelar os recursos utilizados pela pintora na representação da negritude no Rio de Janeiro oitocentista, a partir das perguntas: como posicionamos o trinômio classe, raça e gênero em *Cena de Mercado*? Até que ponto a branquitude da artista é cúmplice do olhar negro em representação? É possível perceber uma “diferença” no olhar feminino branco na representação dos corpos negros dentro das hierarquias sociais e da arte brasileira oficial no século XIX?

Palavras-Chave: Francisca Manoela Valadão; Natureza-morta; Classe; Raça; Gênero.



Figura 1

FRANCISCA MANOELA VALADÃO (1830-1898)

Cena Mercado, 1864

Óleo sobre tela, 115 x 146,5 cm

Coleção Hecilda e Sérgio Fadel – Rio de Janeiro

Fonte: <https://select.art.br/imagens-de-mercados-tensoes-entre-metropole-e-colonia/>

HISTORIOGRAFIA FEMINISTA DA ARTE: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE SUAS ORIGENS

Daniela Pinheiro Machado Kern, professora e pesquisadora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Resumo expandido:

Cennino Cennini (c. 1370—1440), em seu famoso *O livro da arte (Il libro dell'arte)*, um manual de cerca de 1400, ao tratar das proporções do corpo humano, informa que só vai analisar as medidas dos homens porque as mulheres não teriam nenhuma medida perfeita. O contexto europeu em que os primeiros livros sobre arte foram produzidos, como este manual de Cennini, era francamente misógino. Ainda assim, vemos surgir, por iniciativa de homens e de mulheres, aos poucos, a presença de mulheres nesses livros não apenas como pacientes, figuras a representar, mas sim como agentes, artistas capazes de criar obras de monta, ou historiadoras da arte e teóricas capazes de em muito contribuir com o campo. Mas como se deu esse lento processo de inclusão historiográfica? Para responder a tal pergunta em linhas gerais, na presente comunicação pretende-se refletir sobre alguns pontos importantes deste percurso, começando pelo livro *Sobre mulheres famosas (De claris mulieribus)*, 1374), de Giovanni Boccaccio (1313-1375), e passando ainda pelas obras *O livro da Cidade das Damas (Le Livre de la Cité des Dames)*, 1405), de Christine de Pisan (1364-c. 1430), pelas *Vidas (Vite)*, 1550 e 1568) de Giorgio Vasari (1511-1574), pelo *Grande teatro dos pintores e das pintoras neerlandeses (De Grootte schouburg der Nederlantsche Konstchilders en schilderessen)*, 1718-21), de Arnold Houbraken (1660–1719), por uma plêiade de críticas e historiadoras da arte atuantes nos séculos XVII a XIX, entre as quais destacamos Charlotte Catherine Patin (c. 1672?–1744?), autora de *Pinturas escolhidas e explicadas (Pitture scelte e dichiarate)*, 1691), e Elizabeth Ellet (1818-1877), autora do livro *Mulheres artistas em todas as épocas e países (Women artists in all ages and countries)*, 1859). Passaremos ainda pelo movimento feminista na Viena, onde ocorre a exposição *A arte das mulheres* em 1910-1911 (*Die Kunst der Frau*), até chegarmos, enfim, em uma obra como

a de Helen Rosenau (1900-1984), *Mulher na arte: de tipo a personalidade* (*Woman in Art: From Type to Personality*, 1944) e em uma exposição antológica como a *Mulheres artistas:1550-1950* (*Women artists: 1550-1950*, 1976), com curadoria de Linda Nochlin (1931-2017) e Ann Sutherland Harris (1937), que resultou em alentado catálogo, concluindo deste modo o longo trajeto que vai do profeminismo à declarada adoção de uma perspectiva propriamente feminista na historiografia da arte ocidental.

Palavras-chave: Historiografia feminista da arte; Profeminismo; História da arte; Exposições feministas de arte.

A TEMPORALIDADE DA ARTE NA ERA DIGITAL PÓS-PANDÊMICA

Fabiane Cristina Magalhães Machado, mestrande

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

A presente proposta de pesquisa examina como a comunicação digital e as novas tecnologias afetam as relações dos indivíduos e as suas influências sobre os processos criativos e as produções artísticas contemporâneas. Busca-se refletir sobre o impacto de seu uso intensivo nas experiências humanas e em nossas identidades. Tendo como fundamentação as contribuições dos pensadores Byung-Chul Han e Martin Heidegger, relaciona-se questões referentes a temporalidade e a narrativa, propondo uma análise de trabalhos da artista chinesa Cao Fei (Guangzhou, 1978) apresentados na mostra *Cao Fei: O futuro não é um sonho*, realizada na Pinacoteca Contemporânea de São Paulo em 2023-24. Cao Fei utiliza o vídeo como a principal ferramenta para tratar da imagem entre o real e o virtual, entre a ficção e o documental e, sobretudo, para pensar como o uso intensivo destas tecnologias tem afetado o comportamento da sociedade. O objeto central da pesquisa de Cao é o impacto do desenvolvimento tecnológico, da automação e da inteligência artificial em ambientes de trabalho e lazer e no modo como refletem sobre a subjetividade dos indivíduos.

Vivemos em um período que exige constante reformulação do pensar, as novas tecnologias colocam o sujeito frente a desafios que estão para além da própria produção artística, mas que também aparecem à crise de percepção e identidade que o próprio indivíduo atravessa. Sabemos que desde o princípio, quando a humanidade passou a expressar-se artisticamente, o tempo foi uma preocupação recorrente para os artistas. Cada período tratou do tema de acordo com o pensamento e com o desenvolvimento social e tecnológico de sua época. Hoje vemos surgir uma arte ligada à tecnologia digital e à inteligência artificial, e com elas, novas perspectivas temporais emergem. As mudanças em nossos estilos de vida, nossa relação com as cidades, nossos

valores como sociedade levantam novos paradigmas diariamente, fazendo-se necessário uma crítica de arte que olhe a todo momento para frente e pelo retrovisor e perceba as produções artísticas para além da temporalidade a que estávamos acostumados até então. Deste modo, pode-se perguntar como o entrelaçamento do pensamento crítico presente nas produções artísticas pode contribuir para construção de sentidos coletivos e narrativas sociais? De quais formas as novas tecnologias poderão estar direcionando os caminhos da arte?

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Era Digital; Narrativa; Temporalidade; Cao Fei.



Figura 1

CAO FEI

Rumba 1, Rumba 2, 2023

Robô aspirador de plástico abs

Foto da autora



Figura 2

CAO FEI.

Meta-mentary (Meta-mentário), 2022

Vídeoprojeção

Foto da autora

**LETÍCIA PARENTE, MARTHA ROSLER E CHANTAL AKERMAN:
CONFINAMENTO, TÉDIO, EXPLOSÃO**

Fernanda Pequeno, docente
UERJ / CBHA

Resumo expandido:

Esta proposta de comunicação articula três obras de mulheres: duas artistas visuais (Leticia Parente e Martha Rosler) e uma cineasta (Chantal Akerman). Partimos de: *Exploda minha cidade*, 1968, curta-metragem da belga Chantal Akerman (Bruxelas, 1950 – Paris, 2015); do vídeo *In*, 1975, da brasileira Letícia Parente (Salvador, 1930 – Rio de Janeiro, 1991); e do vídeo do mesmo ano, *Semiótica da cozinha*, da estadunidense Martha Rosler (Nova York, 1943). Propomos articular as obras a partir do seu confronto com o ambiente da casa e a realização de tarefas domésticas por parte das artistas e da cineasta, que colocam seus corpos em ação, ao desempenharem afazeres rotineiros.

A partir da fortuna crítica disponível sobre as suas produções e os trabalhos em questão, os analisaremos em consonância com uma historiografia da arte feminista. Em seu livro de 1981, *Old Mistresses*, Rozsika Parker e Griselda Pollock abordaram o estereótipo do “feminino essencial” como sendo o modo como a história da arte patriarcal julgou a arte produzida por mulheres. Tensionando tal abordagem, *Exploda minha cidade*, *In* e *Semiótica da cozinha* parecem lidar de modo jocoso com a noção de uma arte “feminina”. Ao enfocarem a realização de afazeres cotidianos e maçantes, muitas vezes desempenhados por mulheres, as obras subvertem o lugar do trabalho “feminino”, explodindo seus estereótipos.

Ao mobilizarem tarefas desimportantes, muitas delas tediosas, as obras parecem sublinhar também a crítica empreendida por Linda Nochlin, em seu texto seminal de 1971, “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. Se a noção de “grandeza”, tão cara à história da arte, é um marcador genderizado no masculino, ao enfocarem serviços realizados de modo praticamente invisível, tais como: lustrar sapatos, limpar o chão, cozinhar, pendurar roupa no armário e

fazer uso de utensílios culinários, as artistas e a cineasta invertem as ordens de valor dos trabalhos artístico e doméstico.

As obras são oriundas de três contextos geopolíticos distintos (Bélgica, Brasil e Estados Unidos), apontando como a segunda onda feminista ecoou de modo distinto em tais países. Ao mesmo tempo, o filme e os vídeos sublinham o espaço privado da casa (lembremos do lema feminista: o pessoal é político) e o “desempenho” das mulheres realizando tarefas domésticas, transmutando-as em artísticas.

Palavras-chave: Chantal Akerman; Letícia Parente; Martha Rosler; Tédio; Explosão.

FORCE: A COSTURA COMO PRÁTICA FEMINISTA DA ARTE CONTRA A CULTURA DO ESTUPRO

Gabriela Traple Wieczorek, doutoranda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV / UFRGS)

Resumo expandido:

O presente artigo analisa o trabalho do coletivo FORCE: Upsetting Rape Culture, encabeçado pela artista e arte educadora Hannah Brancato e pela jornalista e ativista indígena *cherokee* Rebecca Nagle, com atuação crítica sobre a cultura do estupro e violência de gênero nos Estados Unidos e México. Por meio de intervenções públicas, instalações e *performances*, o coletivo busca promover o engajamento comunitário de sobreviventes e inserir a narrativa elaborada a partir da perspectiva dos mesmos em espaços institucionais. O foco específico de nossa análise é o *Monument Quilt*, iniciado em 2014 e ainda em processo de institucionalização em parceria com o Baltimore Museum of Art, o Museu de História e Cultura Afro-americana Reginald F. Lewis, e museus de cinco universidades estadunidenses. Além da colcha, também serão abordadas as *performances* e oficinas relacionadas ao projeto, que mobilizaram centenas de pessoas entre voluntários, líderes comunitários e participantes. Nossa contribuição é informada por entrevista realizada com Hannah Brancato, em que foram discutidas as origens e o andamento do projeto, as parcerias com instituições culturais, a forte influência da tradição do *quilting* como método de transmitir e preservar histórias, do *AIDS Quilt*, desenvolvido pelo Names Project na década de 1980, e da produção teórica da psiquiatra e pesquisadora Judith Herman sobre experiências de vítimas de violência sexual. O suporte metodológico do artigo é desenvolvido a partir de questões da arte pública de novo gênero e feminismos como apresentadas por Suzanne Lacy e Mary Jane Jacob a partir da experiência de colaboração com diferentes comunidades, e tensionamentos entre arte, política e discursos debatidos nos trabalhos de Chantal Mouffe e Oliver Marchart. Questões de memória, continuidades, apagamentos e práticas performáticas são trabalhadas a partir do pensamento de Diana Taylor, em

diálogo com as pesquisas de Patricia Mainardi, Lora Bristow e Sonia Arellano sobre bordado e costura como práticas feministas da arte.

Palavras-chave: Arte Comunitária; Feminismo; Cultura do Estupro; Espaços Públicos; Museus.



Figura 1

FORCE: Upsetting Rape Culture.

Monument Quilt.

Registro de intervenção no National Mall, Washington D.C., junho de 2019

Fotografia: Nate Gregorio

Fonte: <https://upsettingrapeculture.com>



Figura 2

FORCE: Upsetting Rape Culture.

Monument Quilt.

Registro de instalação da colcha em espaço expositivo, junho de 2016

Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland

RUPTURAS E PERMANÊNCIAS NA PINTURA HISTÓRICA DE GEORGINA DE ALBUQUERQUE

Giovanna Trevelin, doutoranda
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo expandido:

A presente proposta situa-se entre os questionamentos aos cânones artísticos masculinos que constroem nossa memória histórica nacional e as possibilidades de expandir as referências acerca das representações que embasam as relações em sociedade. Sendo assim, considera-se as narrativas visuais da independência do Brasil um ponto de partida para a possível elaboração de outros discursos, estes podendo englobar também registros da atuação de mulheres no processo de emancipação. Para isso, podemos refletir criticamente sobre a pintura histórica de Georgina de Albuquerque, *Sessão do Conselho de Estado* (1922), realizada em razão da comemoração do Centenário da Independência do Brasil e que, junto de mais três obras, elaboradas por artistas homens, foram compradas pelo governo federal com a intenção de vincular a data comemorativa à construção de símbolos nacionais associados ao novo regime político. Assim, discute-se a respeito de como a narrativa construída na pintura de Georgina se relaciona com as outras três, denotando rupturas ou permanências de acordo com o contexto em que estava inserida e ao qual se refere. Busca-se uma análise comparativa, principalmente, entre as obras *Sessão do Conselho de Estado* (1922) e *Primeiros sons do Hino da Independência* (1922), de Augusto Bracet, que de certa forma se distanciam e, ao mesmo tempo, complementam-se. No entresséculos, a trama da sociedade em transição fica evidente: há permanências nas mudanças aspiradas no início do século XX e na intencionalidade de se construir uma identidade nacional. Nesse sentido, a arte e sua mobilização atuam como instrumento principal, uma vez que o próprio edital que possibilitou a produção das obras aqui citadas estimulava a retomada da pintura histórica, agora moldada pelo novo governo. Parecia ser necessário rememorar o passado para um projeto de futuro. Essas questões

relacionam-se com a consagração de Georgina nesse meio enquanto uma artista mulher, e podem influenciar no fato de sua obra ter conquistado críticas positivas. Há, aqui, um convite para pensarmos, também, as relações extra-artísticas que permeiam a história da arte, principalmente considerando as relações de gênero.

Palavras-chave: Pintura Histórica; Independência do Brasil; Georgina de Albuquerque; Centenário da Independência; Mulheres artistas.



Figura 1

GEORGINA DE ALBUQUERQUE (1885 – 1962)

Sessão do Conselho de Estado, 1922

Óleo sobre tela, 210 x 265 cm

Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



Figura 2

AUGUSTO BRACET (1881 – 1960)

Primeiros sons do Hino da Independência, 1922

Óleo sobre tela, 190 x 250 cm

Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro

AS VANTAGENS DE SER UMA ARTISTA TRANS: LYZ PARAYZO, MASP E OUTROS EMBATES

Isaac Araujo Guimarães, pós-graduando.

Universidade de São Paulo (PGEHA)

Resumo expandido:

Esta comunicação propõe uma investigação da relação da artista trans Lyz Parayzo com o Museu de Arte de São Paulo (MASP), destacando as exposições em que participou, os embates dessa relação e uma análise crítica a partir da aquisição de obra *Bixinha* (2018), pelo acervo do Museu, em 2019. A trajetória de Parayzo é marcada pelo enfrentamento aos aspectos tradicionais do sistema artístico, o que também traz reflexões sobre as dinâmicas patriarcais e excludentes presentes no cenário artístico e na história da arte.

A relação entre artista e instituição começa com a participação de Lyz Parayzo na coletiva *Histórias da Sexualidade*, em 2017, ocasião em que a artista faz uma ação combativa na vernissage por não ter sido remunerada, revelando as tensões entre Parayzo e a instituição. Essas e outras de suas táticas de guerrilha e engajamento são destaques na leitura de como a artista buscou alcançar visibilidade e reconhecimento, possibilitando a entrada de suas obras em outras coleções, inclusive do MASP, e sua projeção no cenário nacional e internacional.

A pesquisa ainda busca se debruçar sobre os detalhes do processo de aquisição da escultura *Bixinha* pelo MASP, as exposições em que porventura essa obra possa ter sido apresentada ao público e, em menor escala, sua recepção crítica a partir disso.

Ainda, a partir da análise de *Bixinha*, obra inspirada na estética participativa de Lygia Clark, pretende-se destacar como Parayzo desafia estereótipos de gênero e subverte expectativas ao criar uma escultura metálica e afiada que busca afastar, não atrair. Alinhado à visão interseccional feminista, esse estudo busca contribuir também para repensar narrativas da história da arte. Essas reflexões, por sua vez, são amparadas pelas perspectivas apresentadas no *Programa de Estudos em Métodos Transgêneros e Não-Binários para Arte e*

História da Arte, proposto por David J. Getsy e pela autora não-binária Che Gossett, e publicado em 2021. Ao propor uma série de bibliografias temáticas, o Programa busca promover novas conexões entre os estudos transgêneros, suas metodologias e a história da arte.

Em suma, esta comunicação propõe uma reflexão sobre a importância da presença e representação de identidades trans femininas nos espaços institucionais de arte, utilizando o caso de Lyz Parayzo e sua relação com o MASP como um estudo de caso significativo dentro dessa discussão.

Palavras-chave: Arte trans; Lyz Parayzo; MASP; História da arte brasileira; Metodologias transfeministas.



Figura 1

Lyz Parayzo (1994 –)

Bixinha, 2018

Escultura, alumínio, 45 x 45 x 45 cm

Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)

Fonte: Eduardo Ortega

AS CONTRADIÇÕES ENTRE ARTE E FEMINISMO EM UM CONTEXTO NEOLIBERAL

Jaqueline Santos Sampaio, doutoranda.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

O feminismo na contemporaneidade vem vivenciando um momento importante de popularização e expansão de suas fronteiras. Se antes as pautas feministas eram combatidas pelas mídias tradicionais, hoje, com a internet e os novos meios de comunicação via redes sociais, o debate feminista pode ser rapidamente encontrado e acessado através de uma extensa quantidade de materiais disponíveis. O debate acadêmico, assim como a produção editorial brasileira vêm se especializando nesse nicho, não sendo difícil encontrar nas livrarias um espaço reservado sobre o tema.

No campo da arte, esse processo de popularização do feminismo não passou despercebido. É notável nas últimas décadas o crescente interesse pelas artistas mulheres, o que tem acarretado um processo importante de visibilização da mulher enquanto artista, tanto no sentido de revisão histórica - quando as academias, museus, instituições culturais e demais agentes produzem conhecimento especializado sobre as artistas mulheres do passado - , quanto no presente, quando esse mesmo movimento é engendrado para responder sobre a presença de artistas mulheres na arte no momento atual.

Diante desse cenário, podemos pensar a primeira vista que o feminismo triunfou no campo da arte, uma vez que conseguiu mobilizar inúmeras forças a ponto de impactar as instituições culturais, tornando-se a mola propulsora de diversas exposições e possibilitando um olhar mais atento a produção das artistas mulheres no passado e no presente. No entanto, uma análise mais atenta a essas relações, demonstra que, embora muitos avanços possam ser percebidos, o feminismo enquanto força política tende a ser cooptado pelas dinâmicas capitalistas neoliberais, o que gera a formação de uma cultura de

consumo especializada nas mulheres, porém, sem as tônicas politizadas do movimento social que historicamente o originou.

Os museus e centros culturais também são impactados por esse processo de mercantilização do feminismo, de modo que, mesmo quando propõem exposições de artistas mulheres, demonstram estarem atentos às dinâmicas econômicas, respondendo de diversas maneiras a exigência social de um feminismo empacotado e pronto para o consumo. A pesquisa ora apresentada visa problematizar essa questão, analisando exposições recentes ocorridas na cidade Porto Alegre, tais como a *12º edição da Bienal do Mercosul, Feminino (s), visualidades, ações e afetos* (2020) e *Estratégias do Feminino* (2019).

Palavras-chave: Feminismo; Neoliberalismo; Exposições; Artistas Mulheres.

A ESTÉTICA DO SONHO NA FORMAÇÃO DA IMAGEM DA MULHER EM “SONHO DE VALSA” (1987)

Kahena Zanardo Sartore, doutoranda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

Por meio de uma exploração da narrativa e temas levantados no filme *Sonho de valsa* (1987), da cineasta brasileira Ana Carolina, a pesquisa procura analisar o papel dos elementos oníricos encontrados no filme no processo de construção da imagem e identidade da protagonista, Teresa. O texto se constrói através de uma costura dos temas com o filme, percebendo neste objeto uma potencial inseparabilidade da mulher com os sonhos. A estética dos sonhos pode ser traçada desde o surrealismo, e levanta-se a tese de seu uso como um recurso por artistas mulheres ao tratarem da imagem e identidade da mulher em suas obras. Pensando em *Sonho de valsa*, é realizado um breve levantamento comparativo na tentativa de traçar similaridades nas obras de artistas mulheres do surrealismo – quando tratam da imagem da mulher – com o filme, utilizando as pesquisas sobre surrealismo de mulheres de Sabina Stent e o cinema de Ana Carolina de Flávia Esteves. Desta forma, a pesquisa coloca a mulher como um ponto central, em torno do qual todas as questões se sustentam, levando em conta também como Griselda Pollock, em *Feminist interventions in the Histories of Art* (1988), escreve acerca da inserção de mulheres na história da arte. Segundo a autora, tratar das mulheres vai além de inseri-las em métodos e categorias já existentes (Pollock, 1995) e também se torna necessário questionar, como coloca Linda Nochlin, os próprios paradigmas da história da arte e estruturas patriarcais (Nochlin, 2021), aproximando-se da obra de mulheres levando em conta o inseparável aspecto histórico de hierarquia de gênero o contextualiza. No cinema, a teoria acerca de seu onirismo concentra-se na experiência de cinema sentida pelo espectador. Nesta pesquisa, entretanto, aproxima-se do onírico no cinema pensando-o como escolha narrativa e estética e em como se apresenta dentro da obra. Para tal, existe a tentativa de definição de uma estética onírica com o

apoio das conceitualizações de imagem-sonho de Gilles Deleuze. Através dessas discussões o texto realiza um estudo dos pontos narrativos da trama, concluindo que seus aspectos oníricos estão relacionados a Teresa, que passa por um processo de se desvencilhar das figuras masculinas de sua vida e acabar com a virtualidade de sua existência, para finalmente se encontrar sozinha. O texto busca interpretar como sonhos, reflexos, fantasias e imagens mentais são essenciais na trama de construção de sua imagem e identidade.

Palavras-chave: imagem da mulher; cinema; onírico; *Sonho de valsa*; artistas mulheres.

TRAMAS DO DIA E DA NOITE EM LOUISE BOURGEOIS

Lucas Procopio de Oliveira Tolotti, professor

Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM – SP)

Resumo expandido:

Louise Bourgeois (Paris, 1911 – Nova York, 2010) traz em sua poética temas ligados à maternidade, às relações familiares e ao corpo, dialogando com a psicanálise. Estes conceitos são reinterpretados e repetidos ao longo de toda a sua vida como um nó, onde não há começo nem fim, mas possíveis iterações em uma trama que se faz e desfaz.

A presente proposta de comunicação parte de uma exposição da artista, intitulada *Has the Day Invaded the Night or has the Night Invaded the Day? – O dia invadiu a noite ou a noite invadiu o dia? –*, em cartaz na Art Gallery of New South Wales (Sydney, Austrália), de 25 de novembro de 2023 a 28 de abril de 2024, visitada por quem escreve este texto.

Dividida em duas partes, “Dia” e “Noite”, a exposição traz mais de uma centena de obras de Bourgeois. Enquanto a montagem e disposição curatorial de “Dia” se apresenta de modo convencional a partir de nove temas-chave da obra da artista, “Noite” é um mergulho no inconsciente – várias obras são dispostas em um galpão antes utilizado para guardar combustível na 2ª Guerra Mundial, chamado de “O Tanque”. Sem identificação, são iluminadas difusamente em um ambiente escuro. Sombras, projeções e vozes completam o local, submerso na ambiguidade e ameaça dos pensamentos noturnos.

É nesta relação entre dia e noite – consciente e inconsciente, luz e sombra – que esta proposta de comunicação se fia. A questão não é tratar estes temas como dicotomias, mas adensar suas possibilidades de comunicação, entendendo que eles se invadem.

Planeja-se analisar, dentro desta chave do dia e da noite, obras que trabalham com linhas e tecidos, onde há o tecer e o tramar de uma relação que se repete e se reatualiza ao longo de sua poética. Para isso, serão escolhidas obras

presentes na exposição, como *Ode à la Bièvre* (2007), *Spider (Cell)* (1997), *Umbilical Cord* (2003), *The Good Mother* (2003), *The Hidden Past* (2004), *Hysterical* (2001) e *Arch of Hysteria* (2004), dentre outras que apresentam em sua composição as tramas das linhas e tecidos, do presente e do passado, da luz e da sombra.

Como referencial teórico, a proposta se embasará, para além dos escritos da artista, em catálogos e publicações de suas exposições e demais complementos teóricos – por exemplo, textos de Patricia Mayayo, Briony Fer, Gabriela Barzaghi de Laurentiis –; nos escritos psicanalíticos de Freud e Melanie Klein e, por fim, na intersecção entre filosofia e psicanálise a partir do conceito de abjeto proposto por Julia Kristeva.

Palavras-chave: Louise Bourgeois; inconsciente; psicanálise; abjeto.



Figura 1

LOUISE BOURGEOIS (1911 – 2010)

Spider (Cell), 1997

Aço, tapeçaria, madeira, vidro, tecido, borracha, prata, ouro e osso, 449,6 cm x 665,5 cm x 518,2 cm

Coleção The Easton Foundation, Nova York

Fonte: arquivo pessoal



Figura 2

LOUISE BOURGEOIS (1911 – 2010)

The Hidden Past, 2004

Tecido, madeira, aço inoxidável, 226,1 cm x 76,2 cm x 76,2 cm

Coleção privada, Nova York

Fonte: arquivo pessoal

“ARTISTAS DECORATIVAS” – O PAPEL DAS MULHERES NO CURSO DE ARTE DECORATIVA DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

Marcele Linhares Viana, docente

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca / CBHA

Resumo expandido:

O estudo sobre as artes decorativas na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), tanto no campo do ensino quanto dos salões, apresentam um contingente significativo de artistas mulheres em seu corpo docente e discente. A ascensão das artes decorativas no contexto ocidental do século XX coincidiu com o entrelaçamento das artes visuais com a produção industrial, juntamente com a expansão das vanguardas modernistas. Nas instituições de ensino artístico, as artes decorativas despontaram como um segmento aparentemente mais fácil para inserção de alunas na ENBA que, até fins do século XIX, eram proibidas de frequentar as aulas de Pintura e Escultura, ou podiam apenas assistir a algumas classes específicas. A seara das artes decorativas se destacou no contexto feminino tanto vinculado ao ensino artístico secundário e profissional quanto como uma alternativa de uma arte utilitária dentro da formação de ensino superior da ENBA nesta época. Cursos e especializações em áreas como Indumentária, Cerâmica, Mosaico, Cenografia, Tapeçaria, Estamparia, entre outras, se apresentavam como campos de intensa participação feminina com impulso criativo e predomínio do gênero nas seções de Arte Decorativa/Aplicada nos salões da Escola.

Esse protagonismo feminino iniciou-se com a participação de Iris Pereira, no curso de Arte Decorativa de Eliseu Visconti na Escola Politécnica, nos anos 1930. No programa do curso a professora era apresentada como docente e “artista decorativa”. Ela ascendeu de aluna e aprendiz de Visconti a mestre de outros discípulos nas exposições anuais da ENBA a partir de então. Nos anos 1940, a seção de Arte Decorativa já era predominantemente ocupada por expositoras mulheres. Em 1948, quando o curso de graduação em Arte Decorativa foi criado na Escola, ele ofertava inicialmente duas especializações

coordenadas pelas professoras Sophia Jobim (Indumentária) e Hilda Goltz (Cerâmica). Ao lado de Georgina de Albuquerque (Desenho Artístico), Dinorah Simas Enéas (Gravura) e Celita Vacani (Modelagem), elas compuseram o quadro de docentes, marcando 1/3 de professoras mulheres no grupo.

Com base nesses dados, presentes em nossa tese de doutoramento sobre o ensino de Arte Decorativa na ENBA e em novas pesquisas feitas recentemente, propomos uma reavaliação do papel dessas professoras e de suas alunas e discípulas considerando o protagonismo feminino neste curso e analisando criticamente como foi a relação dessas “artistas decorativas” no contexto acadêmico da ENBA.

Palavras-chave: Arte Decorativa; ENBA; Decoradora; Artistas Mulheres; Ensino.



Figura 1

Fotografia, ca 1934-1936.

Professores e alunos do curso de Extensão de Arte Decorativa. Da esquerda para a direita: discentes em pé (primeiro da esquerda para direita: Henrique Cavalleiro e outros não identificados) e docentes sentados, (da esquerda para direita: Fléxa Ribeiro, Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo, Correia Lima, Iris Pereira e professor não identificado).

Fonte: VISCONTI, Tobias S. (Org.). *Eliseu Visconti: arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2012, p52.



Figura 2

Fotografia, sem data.

Iris Pereira em Mostra de Arte Decorativa.

Fonte: Disponível em:

<https://picasaweb.google.com/pflexa2/EscolaNacionalDeBelasArtes#5305173154361703810>.

AS OBRAS DE RECEPÇÃO DAS QUINZE PINTORAS ACEITAS NA ACADEMIA REAL DE PARIS (1648-1793)

Maria Tereza Guimarães Côrtes, doutoranda
EFLCH / UNIFESP

Resumo expandido:

Apesar de não existir nenhuma proibição em relação à aceitação do gênero feminino nas cadeiras da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, poucas mulheres, entre os séculos XVII e XVIII conseguiam ser admitidas como alunas. A escolha dos membros, para ingresso na Academia, exigia a apresentação de uma “obra de recepção” (*morceau de réception*) e, entre seus cânones, estava a permanência de um ensino baseado no desenho de modelo vivo. Nenhuma delas atingiu o mérito de pintora de história, gênero considerado tecnicamente o mais elevado na época e que exigia o domínio do estudo do nu. O estudo das obras de recepção das quinze mulheres que fizeram parte da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, entre 1648 e 1793, nos permite participar dos problemas enfrentados em suas carreiras artísticas envolvendo os seus impulsos de criatividade e afirmação numa carreira que até então era atribuída majoritariamente aos homens. Considerados por alguns a Era de Ouro da Pintura Feminina, através de cada biografia, o encadeamento da obra pictórica de cada uma delas nos revela diferentes aspectos de suas carreiras: no sucesso artístico ou no apagamento de suas existências no campo das artes. Sobretudo haverá o surgimento dos autorretratos que são entendidos como um manifesto, momento em que a mulher artista abandona seu papel de musa e intervém como criadora. São quinze histórias de vida diferentes, cujas biografias acompanham a evolução de suas obras também como manifestação de emancipação feminina no campo das artes.

Palavras-chave: Pintura, Mulheres na arte, Obras de recepção, Século XVIII, Academia Real



Figura 1

ADÉLAÏDE LABILLE-GUIARD

Autorretrato com duas alunas, 1785

Óleo sobre tela, 210.8 x 151.1cm

Metropolitan Museum of New York

Fonte: Meisterdrucke fine arts print

ARTE OLFATIVA E ATIVISMO SOCIAL NA PRODUÇÃO DE JOSELY CARVALHO

Nilza Colombo, docente

Feevale

Resumo expandido:

O olfato é um sentido capaz de fazer o ser humano produzir associações. Em contato com o corpo, os odores são conduzidos ao bulbo olfativo, área vinculada à memória. Nesta aproximação, ele pode ser considerado gatilho de associações produtoras de experiência. Esta pesquisa trata da obra da artista multimídia Josely Carvalho, paulistana radicada em Nova York desde os anos de 1960, que explora a percepção olfativa em uma trajetória marcada pelo posicionamento social. Sendo assim, o objetivo geral é verificar as relações entre ativismo social e olfato na produção da artista. Os objetivos específicos são: verificar a conexão entre sensorialidade e resistência, bem como identificar o estímulo olfativo na crítica à sociedade patriarcal em suas obras. A análise da instalação olfativa, *Entre os Cheiros da História*, apresentada entre 2022/23 no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, ilustrará a vinculação entre estímulo e crítica da história colonial brasileira. Ao examiná-la, toma-se como hipótese que o olfato na produção da artista atue como gatilho de revisitação de estereótipos do senso comum. Como estratégia metodológica, serão analisadas as fases na trajetória de Josely em diálogo com as teorias da fenomenologia e do ativismo de gênero. Merleau-Ponty, em sua obra *O olho e o espírito*, ressalta a capacidade de interação do corpo com o seu espaço físico em contraposição ao pensamento de Descartes que separou a mente e o corpo levando ao entendimento de que a percepção por meio da matéria humana deveria ser relegada ao descrédito. A obra de Josely Carvalho possibilita o contato com a perspectiva de que os estímulos olfativos provenientes do espaço parecem influenciar o corpo senciante indicado por Ponty. Entretanto, ao refletir sobre a instalação, a artista pontua que esses estímulos possam ser carregados de diretrizes provenientes de uma sociedade patriarcal baseada em cânones coloniais. Nesse sentido, a compreensão do que Françoise Vergès

denominou como feminismo civilizatório pode encontrar eco na produção da artista. O artigo será composto por dois momentos. No primeiro, serão apresentadas as relações entre ativismo social e olfato nas fases das obras de Josely. O segundo será dedicado à citada instalação, comentando as estratégias para produção de experiências olfativas e de convite, ao observador, a possíveis releituras da história brasileira. Por fim, serão discutidas formas de pensar as ações sociais a partir dos odores na arte contemporânea.

Palavras-chave: Josely Carvalho; Arte Olfativa; Ativismo Social; Entre os Cheiros da História.

PRÁTICAS ATIVISTAS EM COLAGENS FOTOGRÁFICAS DE SILVANA MENDES E DE GIANA DE DIER

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Resumo expandido:

A comunicação decorre de uma série de pesquisas que venho realizando sobre obras contemporâneas que problematizam o uso da imagem do corpo negro pelo viés colonial. O texto analisa algumas colagens fotográficas das artistas – a maranhense Silvana Mendes e a panamenha Giana de Dier –, obras que questionam os estereótipos hegemônicos de uma visão patriarcal na forma como eram representadas as pessoas negras em estúdios fotográficos no século XIX. Como aponta Sandra Koutsoukos (2010), tais fotografias tinham por objetivo representar os chamados tipos e costumes, ou eram utilizadas como pseudociência para legitimar teorias racistas que consideravam a inferioridade de pessoas negras. Eram retratos de escravizados(as), por vezes nus, em formato de bustos, de corpo inteiro – frente, perfil e costas, sem nome, sem identidades, vistos como exóticos cujas imagens eram comercializadas em cartões postais como um *souvenir* para estrangeiros ou fotografados(as) como serviçais, vestidos à moda europeia para compor os álbuns de senhores(as). Silvana Mendes, na série *Afetocolagem* (2019), ao se apropriar de fotografias de retratos de afrodescendentes, realizadas por Alberto Henschel (1827-1882) e por outros fotógrafos, elabora contranarrativas que questionam as invisibilidades das identidades negras. A artista circunda os retratos em preto e branco com cores e uma exuberante natureza, oferecendo às imagens um contexto de pertencimento social, ao colocar os corpos em situações não mais de dominação, mas de visibilidades identitárias. Outra série a ser abordada é *Frestas* (2023) na qual a artista referencia obras da história da arte. Giana de Dier também procura, com suas colagens fotográficas de retratos a partir de arquivos, desconstruir narrativas coloniais carregadas por um sistema escravista. *Recuperar y reconstruir la identidad como ejercicio de resistencia* (2021), *Shifting terrain* (2020), *Deluxe* (2020) e *Digital collages* (2020) são as

séries de obras nas quais procura criticar a fetichização do corpo negro como exótico, de forma a criar novas identidades para seus ancestrais. Ao valorizar a humanidade do corpo negro, as suas obras examinam e reformulam antigas crenças que fomentavam a discriminação racial. As colagens fotográficas de ambas artistas rompem com a linearidade de uma história da arte contada pelo viés da dominação. É preciso analisar os corpos racializados sem esquecer a violência, pois não é fácil se dizer feminista, como lembra Françoise Vergès.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea; Colagens fotográficas; Ativismos de resistências; Silvana Mendes; Giana de Dier.



Figura 1

SILVANA MENDES

Afetocolagens, reconstruindo narrativas visuais de pessoas negras na fotografia colonial, série II, 2022

Colagem digital impressa em papel Hahnemühle

Fonte: <http://www.portasvilaseca.com.br/br/artistas/silvana-mendes/#&gid=1&pid=1>



Figura 2

GIANA DE DIER

Série *Utopias decoloniais*, s.d.

Colagem fotográfica

Fonte: Site da artista: <https://gianadedier.com/Utopias-decoloniais>

MULHER AMAZÔNIDA: REPRESENTATIVIDADE E REPRESENTAÇÃO NA SOCIEDADE MANAUARA DO SÉCULO XX

Orlane Pereira Freires, doutoranda
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Paulo César Marques Holanda, doutorando
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo expandido:

Pensar a mulher amazônida requer lidar com conceitos tão complexos quanto profundos, a saber a alteridade feminina (tramas sociais que as disjunta e contorna), a floresta como bioma antrópico (seus pulsos vital e criativo) e os atravessamentos políticos que as tornam agentes dialogicamente transformadores. Ambas se encontram na condição de existentes físico e simbólico que em alguns momentos agregam-se, outras chocam-se e por vezes anulam-se.

Nos propomos ao desenvolvimento de um estudo etno-histórico, de base bibliográfico e documental e caráter crítico, que me possibilitasse expor reflexões gerais acerca do construto representativo da mulher e a remodelação de sua representação na cidade de Manaus, enfatizando nossa perspectiva enquanto pesquisadores amazônidas. Tendo em vista que pesquisador e objeto figuram como elementos dinâmicos imersos na cultura, compreendo que a objetivação de uma perspectiva resultaria em uma reflexão vazia de seu sentido crítico. Contudo, ressaltamos o diálogo com autores como Gilles Deleuze (1925-1995), Silvia Rivera Cusicanqui (1949), Iraildes Caldas Torres (1962) e Heloisa Lara Campos da Costa (1961). O diálogo entre áreas diversas das ciências humanas busca contemplar a necessidade de suporte próprio de uma abordagem que visa observar o simples dos objetos em sua complexidade.

De forma que, cada teórico é aqui aventado na busca de atender condições que emanam do próprio objeto em sua relação com a pesquisa. Igualmente importante sua abordagem em que aponta para uma noção do desejo como

construção de agenciamentos acrescentando que desejar não é submeter-se a um fim como limite, mas invocar uma coletividade, pois os coletivos “nunca desejam alguém ou algo, desejam sempre um conjunto”. Podemos perceber, por meio de bibliografias especializadas que veem sendo desenvolvidas nas últimas décadas, dentro dos estudos femininos e feministas, que o apagamento sistemático das culturas ancestrais amazônicas (entre tantos prejuízos causados a população local e brasileira geral) traz em seu bojo investimentos em silenciar as mulheres como um meio de deixar uma cultura manca de uma perna. Considerando que nas comunidades tradicionais, onde reside a maior resistência em cultivar aspectos inerentes a diversidades formativa dos povos ancestrais, a força que permanece se apoia na parceria de trabalho e na relação simbiótica com a terra.

Desejamos não alguma coisa, objeto ou alguém de forma isolada, mas um conjunto ou contexto que a faz existir como uma paisagem. Pensemos nas tantas formas de depreciação disseminado na história da Amazônia - por naturalistas como Agassiz, Bates entre outros adeptos de teorias evolucionistas- quanto no determinismo geográfico de um clima quente que supostamente tornava homens e mulheres preguiçosos e sexualmente promíscuos, como as notícias do inferno das doenças tropicais ou idéias que alimentavam o imaginários de um El Dorado de riquezas inesgotáveis a serem tomadas devido a incapacidade de seus ocupantes para gerir-la e também a suas próprias vidas. Esse discurso está gravado nas práticas, nos corpos e na memória coletiva.

Palavras-chave: Mulher Amazônida; Manaus; Cultura; Representação.



Figura 1

SILVINO SANTOS (1886 – 1970)

Praça de São Sebastião com o monumento de abertura aos portos das nações amigas, ano de criação.

Acervo IGHA - Manaus.

Fonte: IGHA.

AS OBRAS DE ELISABETH NOBILING NA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Priscila Sacchettin, pesquisadora de Pós-Doutorado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Resumo expandido:

Em 1933, após um longo período na Alemanha, onde realizou toda sua formação artística, a escultora, ceramista e gravadora Elisabeth Nobile (1902 – 1975) retorna ao Brasil. Ela passa, então, a buscar possibilidades de inserção no meio artístico: produz com consistência e expõe diversas vezes, forma redes de sociabilidade, dá aulas em seu ateliê. Nesse processo, a colaboração com a Universidade de São Paulo aparece como oportunidade de trabalho e visibilidade. Com isso em vista, a comunicação aqui proposta dedica-se à presença (nem sempre visível) da obra de Elisabeth Nobile nos acervos da USP e pretende refletir sobre as implicações dessa presença, que ocorre de várias formas.

O MAC USP, por exemplo, possui obras em papel da artista, apesar de Nobile ter se estabelecido como escultora e ceramista. São três gravuras em metal datadas de 1952, que integraram o acervo via doação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Há ainda no MAC um retrato da artista feito pela fotógrafa Hildegard Rosenthal em 1939 (o que aponta para a questão da formação de redes de sociabilidade, principalmente entre imigrantes de origem alemã, questão que a comunicação abordará). Já o IEB USP conta com uma escultura e dois desenhos de Nobile, que fazem parte da coleção de Mário de Andrade.

A universidade possui outra obra de Nobile bastante importante: os doze painéis em relevo da Torre do Relógio. É sem dúvida seu trabalho de maior visibilidade, fruto da parceria com o arquiteto Rino Levi, que projetou o monumento. Vale notar a semelhança no tipo de figuração empregada por Nobile tanto nas gravuras do MAC quanto nos painéis da Torre: figuras formadas por uma linha contínua e sinuosa, mas que também se dobra em ângulos agudos, somada ao jogo de cheios e vazios, próprio das linguagens tridimensionais. A hipótese de uma relação entre as obras é reforçada ainda pela

datação: como mencionado antes, as gravuras do MAC são de 1952, e a artista começa a trabalhar nos painéis no ano seguinte. Ainda em 1953 ocorre a nomeação de Nobiling para a cadeira de Plástica da FAU USP. Ou seja, a artista esteve ligada à USP também como docente, ainda que, pelo que a pesquisa apontou até agora, ela tenha permanecido pouco tempo nessa função.

Desse modo, a presença de Nobiling nos acervos da USP permite refletir sobre as estratégias de inserção e consagração buscadas – mas nem sempre alcançadas – por essa artista ainda pouco conhecida.

Palavras-chave: Elisabeth Nobiling; USP; Acervos universitários; Arte moderna.



Figura 1

ELISABETH NOBILING (1902 – 1975)

Sem título, 1952

Água-forte e água-tinta sobre papel, 65,8 x 50 cm

Museu de Arte Contemporânea da USP

Fonte: Acervo on-line MAC USP



Figura 2

ELISABETH NOBILING (1902 – 1975)

Painéis da Torre do Relógio, 1953 / 1973

12 painéis em alto e baixo-relevo em concreto armado, 5 x 5,50 metros cada
Universidade de São Paulo

Fonte: Jornal da USP / Julio Bazanini

PONTO A PONTO: O TRABALHO ARTESANAL DITO FEMININO E SUAS FORMAS DE INSERÇÃO NA ARTE

Raquel Sampaio Alberti, pesquisadora independente

Resumo expandido:

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, afirma que, se as mulheres tivessem um cômodo da casa que fosse só seu e também dinheiro próprio, teríamos, há mais tempo, mais mulheres escritoras, mais literatura produzida por mulheres. À época desse ensaio de Woolf, cabiam às mulheres os trabalhos manuais, feitos no colo e entre o cuidado da casa e dos filhos – mas que, apesar de “domesticados”, fundavam um espaço de domínio e constituíam saberes importantes.

A partir dos anos 1970, quando os estereótipos da masculinidade e da feminilidade são questionados, diversas artistas ousaram propor que se olhasse para suas produções para além do preconceito quanto à arte “decorativa”, transpondo os limites que o sistema das artes delimitou entre as *fine arts* e o artesanal.

Para pensar a inserção do trabalho artesanal feminino no campo das linguagens tradicionais da arte, lança-se um olhar sobre o trabalho de Miriam Schapiro, norte-americana, que imprime, em 1977, uma série de gravuras, diretamente a partir de guardanapos em crochê, usados como matrizes, e sobre a produção da brasileira Marina Rheingantz que, por ocasião de uma residência artística em Londres, em 2015, em que se viu sem um espaço de ateliê onde pudesse trabalhar, passou a pesquisar sobre tapeçarias no acervo do museu Victoria & Albert e, aos poucos, começou a incorporar em suas pinturas as texturas da tapeçaria e bordado, e a produzir bordados baseados em suas pinturas em colaboração com sua mãe.

Para muitas mulheres, o sentido de costurar, bordar, tricotar é o de unir, conectar partes de suas vivências, e tem um movimento forte em direção ao colaborativo. Harmony Hammond, artista e ativista norte-americana, ao comentar as produções de artistas feministas que trazem o trabalho ponto a ponto se desdobra no tempo/espaço, aponta que elas se tornam uma espécie

de “diário visual”. Uma espécie de escrita pessoal que, segundo a historiadora Margarete Rago, diferentemente dos discursos autobiográficos tradicionais, confessionais, trata-se de assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade.

Assim, podemos inferir que as artistas mulheres que fazem uso de procedimentos e técnicas que recuperam os saberes artesanais ditos femininos em suas produções em arte empreendem processos potentes de construção de subjetividade e, como nestes casos exemplificados, de problematização do fazer artístico feminino, aspecto sobre o qual esta reflexão pretende se debruçar.

Palavras-chave: Mulheres artistas; Saberes artesanais; Feminismo

ADRIANA VAREJÃO E BEATRIZ MILHAZES EM EXIBIÇÃO NO NATIONAL MUSEUM OF WOMEN IN THE ARTS

Rita Lages Rodrigues, professora

Universidade Federal de Minas Gerais / CBHA

Resumo expandido:

Estudos no campo da História das Mulheres e do gênero realizados nas últimas décadas revolucionaram o olhar sobre a forma como a História da Arte foi construída desde o século XIX. O aclamado texto de Linda Nochlin *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, tornou-se um marco para estes estudos, em uma primeira tentativa de compreensão da ausência de mulheres artistas na narrativa canônica da História da Arte. É na esteira deste processo que em 1981 é criado o *National Museum of Women in the Arts*. Os fundadores do Museu, Wilhelmina Cole Holladay e Wallace F. Holladay iniciaram sua coleção de arte voltada à arte produzida por mulheres nos anos 1970, quando os acadêmicos e historiadores da arte estavam começando a discutir a pouca representatividade das artes produzidas por mulheres e grupos raciais e étnicos nos mundos das artes e nos museus.

A partir do diálogo com referências teóricas dos campos da História das Mulheres, História das Mulheres Artistas e Crítica Feminista de Arte, abordar-se-á a presença das obras de artistas oriundas do Brasil na coleção do National Museum of Women in the Arts, um museu dedicado especialmente a mulheres.

Em pesquisa realizada em novembro de 2023, logo após a reinauguração do Museu em outubro, analisamos a reestruturação de sua exposição de longa duração, que abandonou, após décadas, a perspectiva cronológica linear e passou a abordar, de forma temática, obras do acervo, englobando uma diversidade geográfica e étnica muito maior do que a existente em sua exposição anterior. Duas artistas brasileiras contemporâneas possuem obras em exibição, Adriana Varejão e Beatriz Milhazes, cujos trabalhos serão analisados microscopicamente a partir do seu modo de exposição, em relação com as outras obras e com a narrativa curatorial. Esta análise será feita em diálogo com a

pesquisa realizada na documentação existente no Centro de Documentação do Museu sobre as duas artistas, sobre artistas brasileiras com obras presentes no acervo e sobre artistas brasileiras que possuem pastas com informações sobre elas coletadas nas primeiras décadas de existência do Museu.

O estudo específico da exposição, refletindo sobre a relação das obras das artistas brasileiras inscritas em um discurso curatorial contemporâneo pode contribuir para a análise da presença de artistas mulheres brasileiras em coleções de museus que adotam perspectivas feministas e que focalizam a produção de mulheres artistas.

Palavras-chave: Mulheres Artistas Brasileiras; National Museum of Women in the Arts; Coleções; Museus de Arte; Arte Contemporânea.

THE STORY OF ART WITHOUT MEN: CRÍTICA FEMINISTA E EXCLUSÃO MASCULINA POR KATY HESSEL

Silvana Boone, docente

Universidade de Caxias do Sul

Resumo expandido:

Esta comunicação inicia com a seguinte interrogação: seria possível o livro “A história da arte” de E.H. Gombrich chegar à sua décima sexta edição, desde 1950, se junto ao título fosse incluída a sentença “sem mulheres”, evidenciando o fato de o autor não destacar absolutamente nenhuma mulher no seu estudo e tampouco propor alterações editoriais até 2001, ano de sua morte? Para além dessa “história da arte”, deliberadamente ou não, ela tem sido escrita e contada até o final do século XX de forma unilateral, sob a perspectiva masculina. Partindo dessa prerrogativa, de forma proposital e irônica, a jovem historiadora britânica Katy Hessel propõe o inverso no seu recente livro *The story of art without men* (2022), já sendo considerado um livro de referência para a visibilidade das mulheres artistas, excluindo os homens do lugar que até então sempre lhes foi apresentado como de direito. Busca-se analisar de forma crítica a importância do livro ao reunir numa única publicação centenas de artistas mulheres que passaram despercebidas – a começar por Gombrich - e que aos poucos vêm recebendo citações, ainda minimizadas, nos livros de história da arte ou sendo destacadas em compêndios específicos no melhor estilo “mulheres na história da arte”, não esquecendo que, na sua grande maioria, tais publicações são escritas por historiadoras mulheres. Discute-se, a partir da proposta de Hessel, a importância de um contradiscurso aos modelos masculinos pré-estabelecidos e impostos pela literatura da arte que, até pouco tempo manifesta uma grande lacuna quase que generalizada do universo feminino. A autora faz um garimpo histórico em diferentes momentos desde o Renascimento e em diferentes países, resgatando e salvaguardando o espaço local referenciado nos microterritórios e os amplia para o cenário global. Tendo como principal referência de pesquisa a lacuna evidenciada nos escritos de Linda Nochlin, Hessel, ao longo da última década, tem tornado visíveis artistas

mulheres em diferentes contextos da arte através do seu podcast *@thegreatwomenartists*, que desde 2019 entrevista artistas, curadoras, críticas e historiadoras de arte. Esta comunicação analisa a contribuição feminista da pesquisa de Hessel como uma legitimação histórica da presença feminina, manifestada ainda como um contradiscurso às invisibilidades dos discursos masculinos instituídos no campo da arte.

Palavras-chave: História da arte; Mulheres artistas; Katy Hessel; Feminismo; Literatura da arte.

PARCERIAS ARTÍSTICAS: UM OLHAR POSSÍVEL SOBRE A PRODUÇÃO DE LUCY CITTI FERREIRA

Sophia Faustino, mestranda

Programa interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA USP)

Resumo expandido:

Lucy Citti Ferreira (1911 – 2008) é uma artista de produção vasta. Nascida em São Paulo, ela se mudou com a família para a Europa ainda quando criança. Na França, estudou na École Régionale des Beaux-Arts do Havre sob orientação de André Chapuy e, em 1932, foi para a École Nationale des Beaux Arts de Paris e estudou com artistas como Armand Matial e Fernand Sabatté, ambos vencedores do Grand Prix de Rome. Lucy Citti retornou para o Brasil em 1935 e participou ativamente do circuito artístico paulistano durante 12 anos. Foi condecorada com menções honrosas em salões, comentários na imprensa, teve obras adquiridas por instituições estrangeiras e exposições individuais, com destaque à mostra ocorrida no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1954. Trata-se, no entanto, de uma artista praticamente ausente da história da arte moderna brasileira para além das denominações musa e discípula de Lasar Segall (1891 – 1957), artista com quem, durante os anos que atuou no Brasil, travou uma relação de trocas e parcerias artísticas. A obra e a trajetória de artistas mulheres ligadas ao modernismo têm sido lidas pelos discursos centrados na figura de seus colegas ou parceiros, que possuem maior reconhecimento, legando a elas, muitas vezes, posições secundárias. Desse modo, esta apresentação, apoiada na historiografia da arte feminista, procurará explorar alguns aspectos da convivência intensa travada por Lucy Citti Ferreira e Lasar Segall durante os anos de 1935 a 1947, dando especial atenção às maneiras como os dois artistas retratam um ao outro. Essas análises buscarão reconhecer não as meras semelhanças e diferenças entre ambos, mas sim os assuntos comuns e como a relação de compartilhamento criativo se desdobra na superfície pictórica, a fim de propor uma leitura menos centrada nas categorias de singularidade e influência, capazes de hierarquizar produções de artistas do gênero feminino. Esta apresentação faz parte da

pesquisa de mestrado em andamento, desenvolvida no PGEHA USP, intitulada “Lucy Citti Ferreira: obra, trajetória e parcerias artísticas”, que visa contribuir com o levantamento e a sistematização de informações sobre a trajetória da artista Lucy Citti Ferreira e analisar suas obras a fim de auxiliar no conhecimento sobre sua produção, suas particularidades e as relações de parcerias artísticas que estabeleceu.

Palavras-chave: mulheres artistas; modernismo brasileiro; criações compartilhadas.

TECENDO MATRILINEARIDADES: UMA ANÁLISE DAS OBRAS DE ROSANA PAULINO E DORIS SALCEDO

Stéfani Trindade Agostini, pós-graduanda

Universidade Federal de Santa Maria

Altamir Moreira, docente

Universidade Federal de Santa Maria

Resumo expandido:

Este texto visa abordar relações estéticas e conceituais presentes nas obras de artistas latinas. Por meio da análise comparativa da série "Bastidores" de Rosana Paulino e "*Unland*" de Doris Salcedo, este texto propõe uma investigação das texturas e entrelaces presentes, em relação ao conceito de matrilinearidade. A abordagem metodológica adotada se baseia em uma análise interdisciplinar, que articula teoria feminista, história da arte e estudos culturais.

Em "Bastidores", Rosana Paulino utiliza o bordado para narrar a história de mulheres negras, utilizando imagens de familiares. A escolha do bordado, que aprendeu com a mãe, evoca o espaço doméstico e as funções sociais que geralmente são designadas às mulheres. Ao apresentar essas figuras femininas suturadas, cria uma metáfora visual das complexas relações ancestrais que moldaram as experiências das mulheres negras ao longo do tempo. As suturas que as conectam simbolicamente, são parte da construção da identidade da mulher negra, perpassada pelas relações de trabalho, poder e pelo preconceito racial, feridas intergeracionais, portanto, matrilineares.

Na série "*Unland*", de 1997, Doris Salcedo evoca a ausência, relacionada à violência política sofrida por mulheres na Colômbia. "*Unland: Orphan's Tunic*", é baseada nas interações da artista com uma menina de seis anos que testemunhou o assassinato dos pais. Salcedo a via diariamente e percebeu que todos os dias a menina usava o vestido que a mãe fez para ela. Ao fundir elementos do cotidiano doméstico, Salcedo evoca o vestido da criança e

vestígios do corpo ausente da mãe. Os tecidos, linhas, agulhas e suturas são utilizados por Salcedo da mesma forma que por Paulino: para abordar experiências femininas, sejam elas de violência racial, política ou de gênero.

Esta pesquisa busca revelar a profundidade das conexões genéticas e emocionais entre mulheres, através da Arte Contemporânea feita na América Latina. As escolhas materiais e estéticas de ambas denunciam violências comuns sofridas por mulheres nesse contexto. Não se trata apenas de narrativas individuais, mas de experiências compartilhadas por essas mulheres, profundamente enraizadas nas relações sociais, maternas e ancestrais. Violências geracionais que servem para o resgate de memórias silenciadas, mas também, destacam a resiliência transmitida de geração em geração. Assim, criam um testemunho poderoso das lutas e formas de resistência que moldam a identidade feminina na América Latina contemporânea.

Palavras-chave: Matrilinearidade; Identidade; Feminismo; Arte contemporânea.



Figura 1

ROSANA PAULINO (1967)

Bastidores, 1997

Fotocópia transferida sobre tecido, bastidor de madeira e linha de costura, 30 cm

Acervo: MAM-SP

Fonte: <https://revistacanjere.com.br/costura-da-memoria/>



Figura 2

DORIS SALCEDO (1958)

Unland: the orphan's tunic, 1997

Mesas de madeira, seda, cabelo humano e linha, 80 x 245.1 x 97.8 cm

Acervo: Fundación "la Caixa"

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/doris-salcedo-unland-the-orphans-tunic>

**ANNA BELLA GEIGER E IOLE DE FREITAS:
PRÁTICAS E MÉTODOS FEMINISTAS**

Tatiana da Costa Martins, docente
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo expandido:

Passagens N. 1 de Anna Bella Geiger e *Pés de Iole de Freitas*, trabalhos dos anos de 1970, *perspectivados parcialmente* para a presente comunicação, acionam outras inteligibilidades como por exemplo a feminista. Postos lado a lado, os trabalhos fazem-nos suspeitar da História da Arte. A suspeição, instrumento necessário para *inscrições feministas*, fratura o sistema de arte e produz *intensidades afetivas*. Os trabalhos *Passagens N. 1* e *Pés* são experimentos fotográfico e com vídeo cuja circulação lateral, à época da sua produção, coloca-nos atualmente às voltas com o *saber local*. Como *intensidades afetivas*, as imagens – trama possível para os trabalhos - rompem com a linguagem dominante do objeto e da História da Arte. As duas visadas oferecidas pelos trabalhos desmontam momentos-chave da construção da História da Arte: a aparência marmórea canônica da arte e a *Passante* moderna da literatura. Com o marmóreo dos pés e panturrilhas (*tal estátua*) das artistas, desfazemos algumas lições fixadas de História da Arte porque as imagens delas revelam-se *sintoma*. A sintomática de tais trabalhos reside em deixar aparecer as *práticas – feministas* se observadas de cá – como estrutura de pensamento e de linguagem que apontam crises decorrentes dos processos de consolidação hegemônica da narrativa de Arte no Brasil.

Nos anos de 1970, a produção artística brasileira centrava-se na compreensão de si através da autonomia do objeto artístico e do exercício de experimentação. Partilhando o mesmo desejo, mas reorientando o fazer artístico através dos meios visuais – pouco usuais naquele momento -, Anna Bella Geiger e Iole de Freitas, fabulam e experimentam a imagem enviesada de parte de seus corpos passantes. Através dos trabalhos *Passagens N.1* e *Pés*, atuamos com *métodos feministas* quando identificamos o olhar das artistas

para si mesmas e percebemos que seus corpos desvelam o tempo próprio dos meios visuais que operam, desobstruindo a *presença delas*. Os corpos das artistas não se colocam disponíveis para nenhum olhar que as objetifiquem. São corpos *vistos de baixo* que, em *práticas e métodos*, reforçam as *inscrições feministas* na nossa História da Arte.

Depois de deixá-las passar, elas voltam e, de cá, escutamos *Medusa* rir.

Palavras-chave: História da Arte feminista; Anna Bella Geiger; Iole de Freitas; Imagem.



Figura 1

ANNA BELLA GEIGER (1933)

Passagens n. 1, 1974

Frame de Vídeo pb 9' VT J T Azulay

Coleção MOMA

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. SP: Itaú Cultural, 2024

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35646/passagens-n-1>



Figura 2

IOLE DE FREITAS (1945)

Pés, 1973

Imagem da Sequência Fotográfica

Coleção da Artista

Fonte: *Iole de Freitas. Corpo como presença*. Paço Imperial.

Disponível em: https://ims.com.br/exposicao/iole-de-freitas-anos-1970_rj-paco-imperial/

A PERSPECTIVA TERATOLÓGICA EM PATRICIA PICCININI

Yasmin Pol da Rosa, doutoranda em Artes Visuais

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo expandido:

Patricia Piccinini é uma artista contemporânea australiana conhecida por obras que exploram questões éticas e sociais relacionadas à biotecnologia, engenharia genética e hibridismo entre humanos e outras criaturas. Seu trabalho surgiu a partir do interesse pessoal em representar e questionar os impactos das inovações científicas e tecnológicas na sociedade. Assim, em meados da década de 1990, a artista começa sua produção com trabalhos que interseccionam arte e ciência, alicerçados em temáticas como corpos teratológicos e engenharia genética, Piccinini coloca-se a refletir sobre a homogeneização da humanidade e a manipulação do DNA. Desde então, a artista continuou a desenvolver um corpo de trabalho diversificado, incluindo esculturas de teor hiper-realista e instalações que desafiam os limites entre o natural e o artificial. Sua arte busca envolver o público emocionalmente, levantando questões sobre identidade, beleza, e os impactos éticos das tecnologias emergentes. Os trabalhos mais recentes da artista revelam uma investida ainda maior nos aspectos emocionais dos experimentos científicos, fato que faz sua poética transitar entre o grotesco, inquietante e monstruoso, passando também por perspectivas amorosas e sentimentais. Há, também, um considerável aprimoramento técnico que a leva a produzir uma sequência de esculturas com teor hiper-realista que surpreendem o espectador pela forma mimética que suas monstruosas criaturas assumem. Não há início, meio e fim no seu processo criativo, pois este constitui-se como uma rede de referências composto pelas trocas entre a artista e o meio no qual está inserida. Sua criação é como uma grande metamorfose na qual dúvidas, ajustes e novas conexões modificam o resultado final. Seu trabalho é fortemente marcado pela atração que exerce no público através do uso da estética para desenvolver uma posição ética em meio a um dos maiores enigmas do nosso tempo: as concepções mutáveis da vida e da natureza sob o ataque da tecnologia. Assim,

a artista presenteia seu espectador com um trabalho que atinge um equilíbrio entre conceito e materialidade, evitando a carência de uma arte puramente ilustrativa, e desviando-se também do puro conceitualismo desprovido de estética. Baseada na produção artística de Piccinini, esta comunicação procurará elucidar os processos materiais utilizados por ela e como estes contribuem para a proposição de novas relações com corpos hibridizados e originados a partir da intervenção tecnológica.

Palavras-chave: Patricia Piccinini; Arte Contemporânea; Escultura; Hibridismo.



Figura 1

PATRICIA PICCININI (1965)

Big Mother, 2005

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

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



Figura 2

PATRICIA PICCININI (1965)

The Couple, 2018

Figuras em silicone, fibra de vidro e cabelo humano, dimensões variadas

Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/484/87>



Sessão temática 05

**Narrativas da arte:
histórias e representações em disputa**

Coordenação:

Almerinda Lopes (UFES/CBHA)

Bianca Knaak (UFRGS/CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Rogéria de Ipanema (UFRJ/CBHA)

QUEM NÃO É VISTA, NÃO É LEMBRADA: UM OLHAR PARA AS OBRAS DE MADALENA SANTOS REINBOLT

Aline Reis Chiarelli, mestranda

Universidade de São Paulo

Resumo expandido:

O conhecimento das obras de Madalena Santos Reinbolt (1919 – 1977) está restrito a um pequeno circuito de colecionadores, acervos de museus de arte em São Paulo, curadores e pesquisadores da arte afro-brasileira. Suas obras formam um rico conjunto entrelaçado a partir da visão de mundo da artista, deixadas de lado pela historiografia da arte no Brasil, assim como outras produções artísticas de mulheres negras do mesmo período. Madalena Santos Reinbolt (1919 – 1977) nasceu no campo, em Vitória da Conquista, Bahia, onde aprendeu a bordar e costurar com sua mãe. Trabalhou como empregada doméstica em São Paulo e no Rio de Janeiro, até se estabelecer como cozinheira em Petrópolis, em 1949, na casa de Lota Macedo Soares (1910 – 1967) e Elizabeth Bishop (1911 – 1979). Começa a pintar a partir do incentivo das empregadoras, que em um primeiro momento se colocam como descobridoras de uma artista “primitiva”. Embora Madalena tenha iniciado sua prática artística com a pintura, são suas tapeçarias que chamam mais atenção entre seu legado artístico.

O objetivo desta pesquisa é refletir sobre a linguagem artística de Santos Reinbolt, de que maneira seu processo de criação se constitui como outra forma de produção de conhecimento, de rompimento estético e uma visualidade criadora de outros imaginários de mundo. Para tanto, serão analisados os trabalhos de Madalena Santos Reinbolt, buscando identificar na obra produzida por ela além de processos do fazer artístico, noções de tempo e memória. O método de análise será construído a partir da revisão bibliográfica sobre a produção artística de mulheres negras brasileiras (1950-1970), o mapeamento das obras da artista, entrevista com os colecionadores particulares e consulta aos acervos e documentações disponíveis no Museu Afro Brasil, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Palavras-chave: arte afro-brasileira; mulheres negras; visualidades; imaginário; tapeçaria.



Figura 1

MADALENA SANTOS REINBOLT (1919 – 1977)

Sem título, 1969 -77

Tapeçaria, bordado sobre tecido, 92,5 x 115,5 cm

Museu Afro Brasil, São Paulo

Fonte: CARNEIRO, Amanda (org.). *Madalena Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas*.

Catálogo da exposição. MASP, 25.11. 2022 – 26.2.2023



Figura 2

Madalena Santos Reinbolt (1919 – 1977)

Sem título, 1969 - 77

Tapeçaria, lã sobre juta, 92,5 x 115,5 cm

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo

Fonte: CARNEIRO, Amanda (org.). *Madalena Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas*.

Catálogo da exposição. MASP, 25.11. 2022 – 26.2.2023

SOLIDARIEDADE E CONTESTAÇÃO EM DUAS OBRAS EXPERIMENTAIS DE ARTISTAS MULHERES

Almerinda da Silva Lopes, docente

Universidade Federal do Espírito Santo / CBHA

Resumo expandido:

O longo período de ditadura militar vivenciado em diferentes países da América do Sul gerou um clima aterrorizante de autoritarismo, repressão, violência, medo, perseguição, desaparecimento e morte de muitos opositores do regime: intelectuais, políticos, religiosos, trabalhadores, estudantes e artistas. Se por diferentes motivos a militância e a oposição declarada de mulheres ao regime deram-se em escala bastante inferior à de homens, as representantes do sexo feminino subverteram os estereótipos de fragilidade, de dependência e submissão à ordem patriarcal, discriminação e ameaças emanadas dos órgãos de repressão militar. Segundo os levantamentos efetuados pela Comissão Nacional da Verdade (CNV), as militantes femininas compunham um grupo principalmente de jovens de classe média e de nível universitário, que atuou em diversas organizações clandestinas de resistência: da luta armada à imprensa subversiva, das quais cerca de 45 foram perseguidas, presas, submetidas a sessões de tortura física e psicológica até à morte, sendo que a maioria dos corpos nunca foi encontrada. As sobreviventes criaram movimentos e organizações de resistência contra o regime, pela anistia, pela manutenção dos direitos humanos, pela redemocratização, pela igualdade de gênero, pela busca pelos familiares desaparecidos, ações essas que angariaram grande repercussão internacional, de modo especial na Argentina, em que as “Madres y Abuelas de Plaza de Mayo” clamam, perseverantemente, ainda hoje, pela localização de seus filhos e netos desaparecidos durante a ditadura naquele país. Número não menos significativo de mulheres faria da arte importante ferramenta de resistência e de denúncia contra o autoritarismo, a violência, a interferência da censura na liberdade de expressão e de criação artística. A proposta abre-se assim a duas frentes: na primeira, a narrativa aborda aspectos do autoritarismo político contra as mulheres, nos dois maiores

países sul-americanos; na segunda, o foco da abordagem centra-se na produção experimental de artistas brasileiras e argentinas, que afrontaram a ditadura militar, com destaque para Anna Maria Maiolino (1942) e Noemí Escandell (1942-2019). Algumas das obras por elas produzidas prestam homenagem às mães que tiveram filhos sequestrados pelos órgãos de repressão, e que com coragem e esperança transformaram a procura pelos filhos desaparecidos em missão de vida.

Palavras-chave: Engajamento feminino; Ditadura militar; Arte e repressão; Anna Maria Maiolino; Noemí Escandell.



Figura 1

ANNA MARIA MAIOLINO

Para as avós de Maio, 1992

Dimensões variadas. Instalação com lenços de cabeça bordados e máscaras de argila

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/anna-maria-maiolino-mostra-que-mundo-vive-uma-espiral-de-guerra-e-de-autoritarismo.shtml>



Figura 2

NOEMÍ ESCANDEL

Desaparecido, 1999

Vinil (Interferência sobre reprodução fotográfica da Pietá, de Michelangelo (1490-1500), 120x80 cm (série Handing Works)

Acervo Museu Nacional de Belas Artes (Buenos Aires)

Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/13065/>

PODE O FUTURO INTERVIR NO PRESENTE?

ARABFUTURISMO E MEMÓRIA NA OBRA DE LARISSA SANSOUR

Amanda Patron, doutoranda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

Esta comunicação busca discutir a trilogia de curtas-metragens de ficção científica da artista Larissa Sansour (Jerusalém, 1973) em conjunto aos conceitos de arabfuturismo, fundamentado nos estudos de Gil Hochberg, Jussi Parikka e Das Jareh, e de alteração de mundos, a partir do que propõe David Lapoujade. Procura colocar em crise as compreensões que permeiam um suposto ideal de “mundo árabe” e, conseqüentemente, as memórias que nele se originam e dele se propagam.

A Space Exodus (2009), *Nation Estate* (2012) e *In the Future They Ate from the Finest Porcelain* (2016) possuem um único encadeamento temático baseado no conflito Palestina-Israel. Também, são desenvolvidos sob uma ótica arabfuturista, que se faz bastante presente não apenas nas visualidades características de cada filme como, também, na maneira em que se constroem os mundos ali manifestados. Dessa forma, o arabfuturismo é o fio condutor da trilogia de Sansour, e realça problemas próprios do tempo presente, como a ocupação ilegal das terras palestinas por parte do exército israelense, o epistemicídio com o qual tem sofrido o povo palestino e o genocídio que ocorre há décadas na faixa de Gaza.

A ficção científica pode ser compreendida como uma potência criadora de mundos, porque nos permite pensar em mundos-outros a partir deste, seja por semelhança ou contraste. Tal efeito poderia incorrer na construção de novas realidades que, ao questionarem o mundo real, nos convidariam a enxergá-lo de outra maneira? Seria possível que a ficção científica crie mundos-outros ou, ainda, que os desmanche?

Para desenvolver a reflexão proposta, tenciono considerar os trabalhos de Sansour como possibilidades de alterações de mundo, pois tratam das

memórias de eventos que confrontam o que é real ou não, dentro do mundo que conhecemos. Assim, poderia haver um julgamento de qual mundo é mais real do que o outro? Ou o que há são diversos mundos que coexistem, e que são identificáveis por meio daquilo que permanece, por meio dos vestígios de memória, transportados de um para outro?

Os mundos de Sansour nos convidam a pensar sobre como o arabfuturismo poderia se tornar um esforço em direção a uma definição anticolonial do “árabe”? E poderiam, ainda, contestar o encerramento da Palestina em uma temporalidade a-histórica – fruto do colonialismo – em direção a novas possibilidades de ser para povos historicamente subalternizados ao realizarem, enfim, “um pequeno passo para um/a palestino/a, um grande salto para a humanidade”?

Palavras-chave: Larissa Sansour; arabfuturismo; memória; ficção científica.



Figura 1

LARISSA SANSOUR (1973)

A Space Exodus, 2009

Curta-metragem, 5'.

Acervo pessoal da artista

Fonte: *screenprint* do filme



Figura 2

LARISSA SANSOUR (1973)

De cima para baixo, respectivamente: *Nation Estate*, 2012 e *In the Future They Ate from the Finest Porcelain*, 2016

Curtas-metragens. *Nation Estate*, 10' e *In the Future They Ate from the Finest Porcelain*, 29'.

Acervo pessoal da artista

Fonte: *screenprints* dos filmes

DANGBÉ, ARTE VODUM NA COLEÇÃO PERSEVERANÇA

Anderson Diego Almeida, pesquisador em pós-doutorado
UNIFESP

Resumo expandido:

O samba-enredo (2024) da Escola de Samba Viradouro diz: “Eis o poder que rasteja na Terra, luz pra vencer essa guerra, a força do vodum. Rastro que abençoa, agoyê, reza pra renascer, toque de adahum”. A temática da agremiação carnavalesca sinaliza o objeto desse artigo, o vodum *Dangbé*, que ratifica as inúmeras histórias que entrecruzam a Coleção Perseverança e que representa a arte afroreligiosa dos terreiros de Alagoas.

Vodum é feitiço, magia, vinculado ao aspecto espiritual, a tudo que não se compreende pelos meios terrenos, materiais e físicos. Os voduns, como deuses/espíritos, compõem a cosmologia. Podem ser elementos que governam a Terra: árvores, rochas, animais e água. Como exemplo, temos o vodum *Dangbé* ou *Danh-Gbi*, um rito cuja origem é daomeana, referente ao antigo Reino do Daomey (Daomé), atual Benim, cujos negros, chegados ao Brasil no século XVII, foram apelidados de jejes, conhecidos como estrangeiros. Este grupo concentrou-se, em sua maioria, na Bahia.

Falar do vodum, a partir da Coleção Perseverança, documento da memória dos xangôs alagoanos que foram atacados e silenciados em 1912, em Alagoas, no episódio nefasto e conhecido como a Quebra de Xangô, é reativar as minúcias e as vicissitudes que compõem a história da arte negra no Brasil. A coleção apresenta muitas urdiduras que revelam religiosidade, manifestação popular, arte e produção simbólica, estando, desde 1950, sob a guarda do Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL), na cidade de Maceió.

O artigo propõe apresentar duas peças que representam o vodum *Dabgbé* e que fazem parte das 216 peças que formam o conjunto expositivo. Assim, uma pulseira, com a forma de uma cobra píton, e um ferro de assentamento, com três lanças, duas foices e uma cobra na base, serão analisados a partir das inúmeras relações que se estabelecem na estética, na feitura e nas narrativas

que se cruzam para reafirmar o rito e a poética do/da artista afro-brasileiro. A pulseira, produzida em latão, cujo corpo e cabeça são trabalhados em escamas, tem nos olhos duas pedras vermelhas; e o objeto de assentamento, de ferro batido, entrelaça-se na cobra que serpenteia as ferramentas. Contudo, os objetos denotam a existência de uma seita que não mais existe nos terreiros do estado, mas que se transversaliza com os ditos populares, com as religiosidades e imagens que estavam dentro e fora dos xangôs, como por exemplo, na amálgama e sincrética, com as superstições da cobra e do signo católico de São Bento e São Caetano. São inúmeros os fios a serem tecidos sobre arte e terreiro e esta proposição é apenas um deles.

Palavras-chave: Dangé; Vodum; Coleção Perseverança; Arte de terreiro.



Figura 1

SEM AUTORIA

Pulseira Dangbé, Sem data

Latão e pedras, 58 cm

Coleção Perseverança (Museu do Instituto Histórico de Alagoas - IHGAL)

Fonte: Acervo do IHGAL



Figura 2

SEM AUTORIA

Ferro de assentamento Dangbé, Sem data

Ferro batido, 22 cm x 8 cm

Coleção Perseverança (Museu do Instituto Histórico de Alagoas - IHGAL)

Fonte: Acervo do IHGAL

UM PASSADO ABERTO AO FUTURO: A CESURA DA MEMÓRIA EM NIKAU HINDIN E CITRA SASMITA

Anna Cavalcanti, doutora em Comunicação

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC-MG

Pedro Cupertino, mestre em Artes Visuais

Pesquisador independente

Resumo expandido:

Esta proposta tem o objetivo de refletir sobre os usos da memória a partir dos trabalhos das artistas contemporâneas Nikau Hindin (1991) e Citra Sasmita (1990).

Hindin é neozelandesa e retoma, por meio da ancestralidade cultural maori, o processo de confecção do *aute*, um tecido obtido a partir do processamento minucioso da casca da amoreira. Essa técnica foi praticada pela última vez há mais de um século, quando a planta Amoreira-do-papel (*Broussonetia papyrifera*), principal matéria-prima, foi quase extinta. Aproximando-se de uma ecologia decolonial (Ferdinand, 2023), a artista propõe uma genealogia da memória do seu povo, refletindo sobre os lentos ciclos que permeiam a produção da arte maori em seu vínculo intrínseco com a natureza.

A balinesa Citra Sasmita centra sua pesquisa na subversão do tradicional estilo *Kamasan*, uma pintura secular feita sobre tecidos ou couro. Sasmita parte da beleza dessa tradição para criticar o colonialismo cultural do seu país, o qual, por meio do *Kamasan*, representava feitos supostamente heroicos das elites masculinas entre os séculos XV e XVIII. Na versão da artista, essa iconografia ganha novos sentidos, ao transferir o protagonismo a mulheres mitológicas da cultura do seu país, abrindo espaço a uma nova narrativa pintada sobre fios e linhas ancestrais.

Ancorados em um pensamento constelar (Benjamin, 2011; 2020), entendemos que essas duas artistas, a partir de tempos e locais distintos, pensam a memória em fluxo: voltam-se a um passado ancestral e atualizam-na a partir de um olhar

decolonial, em movimentos vinculados à biografia de cada uma delas. Aliadas na busca de uma história potencial (Azoulay, 2024), as artistas respondem ao passado por meio de torções na tradição, retomando os lugares tradicionais e renovando-os sob a condição da pluralidade. Ambas propõem uma leitura dialética das suas obras, a qual envolve os tecidos de outrora e os de agora; a união do espaço e do tempo que estão representadas, abrindo, portanto, novas perspectivas ao futuro, o único território temporal ainda aberto (Quijano, 2005).

Propomos assim, por meio desse encontro entre duas artistas do Sul Global, questionar de que forma tecnologias ancestrais (*aute* e *Kamasan*) retomadas no presente tornam visível a busca pela restauração simbólica de memórias colonizadas e, portanto, atuam pela reivindicação da luta anticolonial (Cusicanqui, 2018).

Palavras-chave: Memória; Ancestralidade; Decolonialidade; Nikau Hindin; Citra Sasmita.



Figura 1

NIKAU HINDIN (1991)

Matariki II, 2019

Aute, 170 x 65 cm

Chartwell Collection, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki

Fonte: <https://chartwell.org.nz/>



Figura 2

CITRA SASMITA (1990)

Timur Merah Project IX: Beyond The Realm of Senses (Oracle and Demons), 2023

Instalação, acrílico em Kamasan, 80 x 250 cm

Coleção da artista

Fonte: <http://35.bienal.org.br>

PRODUÇÕES SIMBÓLICAS, DEMARCAÇÕES DA HISTÓRIA DA ARTE E INCORPORAÇÕES EXPOSITIVAS HOJE

Bianca Knaak, docente

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Resumo expandido:

Na comunicação a seguir, a pergunta metodológica e previamente urdida no texto apresentado no Colóquio de 2022, sob o título *Modernidades bordeline* e a necessidade de pintar, ainda investiga a(s) possibilidade(s) de se conceber arte fora de hierarquias e estilísticas ocidentalizadas. Sigo lidando com as fragilidades teórico-metodológicas da pesquisa, orbitando o escopo da recepção e transitividade do campo artístico moderno/pós-moderno ideologicamente em disputa. A insistência nessa questão, frente ao pensamento decolonial aplicado às curadorias artísticas contemporâneas ainda é pertinente, extenso e, algumas vezes, controverso para mim. Observando certa institucionalização dos encaminhamentos artísticos sob abordagens decoloniais, inclusivas e afirmativas, vislumbro alguns paradoxos epistemológicos quanto às heterotopias *naif*, primitiva, inconsciente, popular, para resgate epistêmico e simbólico. 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. Essa comunicação introduz exemplos para estudos de casos e consequente ampliação conceitual. Neste intuito, nosso horizonte de pesquisa incide sobre as margens e limites de uma produção simbólica engendrada na derivação e desvio da norma canônica das belas artes ocidentais, no momento em que, por aqui, o pensamento curatorial expositivo 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 sistemicamente o mundo artístico nacional.

Palavras-chave: produção simbólica; arte contemporânea; discurso curatorial.

A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM DE INTERIORES: DA CENOGRAFIA IMPERIAL AO SHOPPING CENTER

Charlene Cabral, doutoranda
Universidade de São Paulo (FAU/USP)

Resumo expandido:

Este trabalho se debruça sobre a obra *A vida interior das plantas de interior*, do artista contemporâneo Daniel Jablonski (Rio de Janeiro, 1985), que foi especialmente realizada para o ambiente web, dentro da exposição “Espaço Mítico Natural” (2023), disponível na plataforma digital do Circuito de Arte Contemporânea na América Latina (clac-online.com). O trabalho de Jablonski parte de duas fotografias oficiais datadas de 1883, respectivamente um retrato de imperador Dom Pedro II e da imperatriz Teresa Cristina, ambas utilizadas na época como cartões-postais do império português no Brasil. O artista trata de esmiuçar a imagem, mas não por seus sujeitos principais – o monarca e sua esposa – mas pela *cenografia* ao fundo das figuras: arranjos de plantas ornamentais (nativas ou não do Brasil), ali compostas com a evidente função de conotar a vastidão e exuberância do império, mas também uma natureza devidamente controlada e ordenada pela atividade da cultura. *A vida interior das plantas de interior* se compõe, portanto, de dois vídeos que são passeios em 3D por estas fotografias, com a voz *off* do próprio artista, que discorre sobre a presença das plantas nessas imagens e as relaciona aos usos contemporâneos destas (e de diversas outras) no mercado de “plantas de alto desempenho”: espécies que servem a usos decorativos – sem a necessidade de uma manutenção significativa – em ambientes internos como condomínios, escritórios e centros comerciais. Ainda, a obra apresenta uma tabela com espécies vegetais dos três tipos disponíveis nesse mercado: naturais, preservadas e artificiais. Como seria de se esperar, o conjunto botânico presente naquelas fotografias do século XIX continua em alta em todo seu potencial cenográfico.

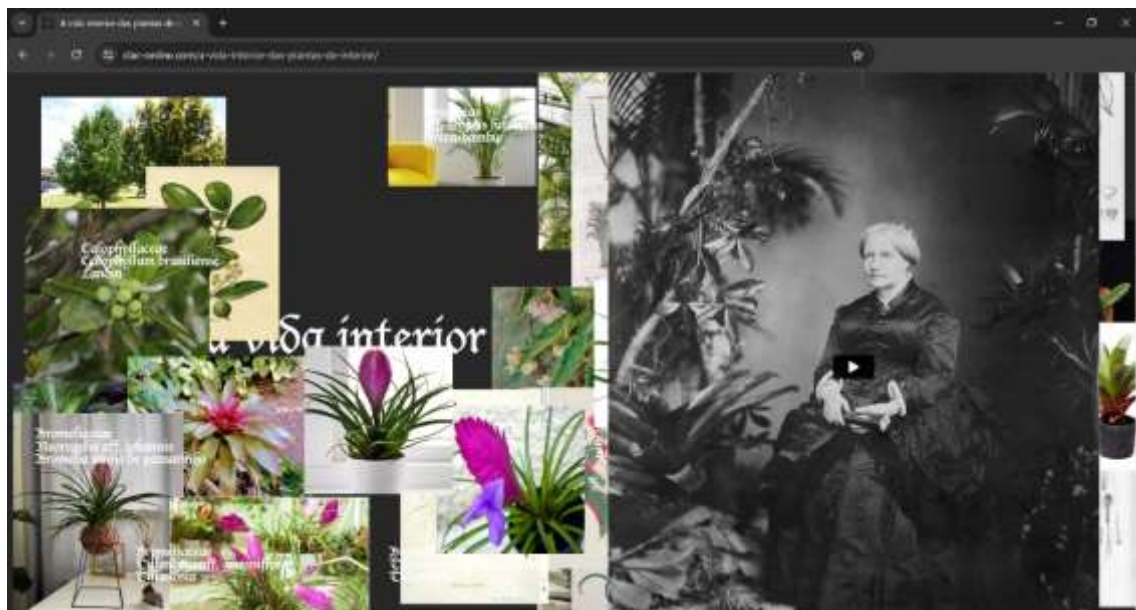


Figura 2

DANIEL JABLONSKI (1985)

A vida interior das plantas de interior, 2022-2023

Obra digital (*web specific*), vídeo 4:45', som

Acervo do artista

Fonte: Plataforma CLAC (clac-online.com)

A AUTORIA DAS IMAGENS TRAMADAS NA TAPEÇARIA DAS ÍNDIAS E A NARRATIVA HISTORIOGRÁFICA

Cláudia Pettenuzzo Damiani

Pesquisadora independente

Resumo expandido:

Após nove anos utilizando a noção de redes ou teias de imagens como metodologia para desvendar a Tapeçaria das Índias, apresentarei na comunicação o grande nó que permanece sob a trama historiográfica deste objeto: a questão da autoria das imagens (pinturas) que foram tecidas.

O conjunto de tapeçarias denominadas das Índias é composto por oito motivos (cartões). O pintor Albert Eckhout (1610-1665) é apontado como autor dos modelos. As pinturas, provenientes da Holanda, foram transformadas em tapeçarias na França do século XVII. No princípio dessa complexa teia cultural, estão as imagens oriundas do Brasil Holandês carregadas para a Europa.

A materialidade do objeto em questão carrega em si a temática de nosso colóquio, o que possibilita analogias. A pesquisa mostrou que entre a urdidura metodológica e a trama narrativa existem contradições. Neste caso precisamos olhar para a historicidade das imagens, seus arranjos simbólicos. A tapeçaria é uma obra artística que está sempre vinculada a outra, ao modelo que lhe deu origem. Proponho o questionamento da autoria de Albert Eckhout às pinturas que foram tecidas na França. Pois é justamente nesse ponto que a narrativa historiográfica e as representações se chocam. Procuro mostrar nesta comunicação que existe uma ruptura entre a visualidade da obra e as legendas iconográficas que continuam trazendo a indicação de Eckhout como o autor das pinturas. Partindo da perícia dos cartões das tapeçarias interrogamos sobretudo o papel do historiador da arte. Muitas vezes ele perpetua uma informação, ao abandonar aquilo que talvez tenha saído de moda, que é a pesquisa heurística ou ao menos a cartografia das fontes.

Podemos assim dizer que neste caso a trama da historiografia agiu no sentido de um enredo, como poderia de certa forma se esperar de qualquer narrativa

histórica, porém o que perturba é a sua continuidade. Neste sentido, seria mais importante entender essas imagens como uma rede susceptível a tempos e autorias compartilhadas. Do contrário vamos dar a impressão de que é muito trabalho olhar aquilo que vem desde a urdidura.

Palavras-chave: Historiografia da Arte; Tapeçaria das Índias; Albert Eckhout.



Figura 1

ALBERT ECKHOUT (1610-1665)

Les Deux Taureaux (segmento de cartão da Tapeçaria das Índias), século XVII

Óleo sobre tela. Mobilier National, Paris, França

Foto da autora, 2018.

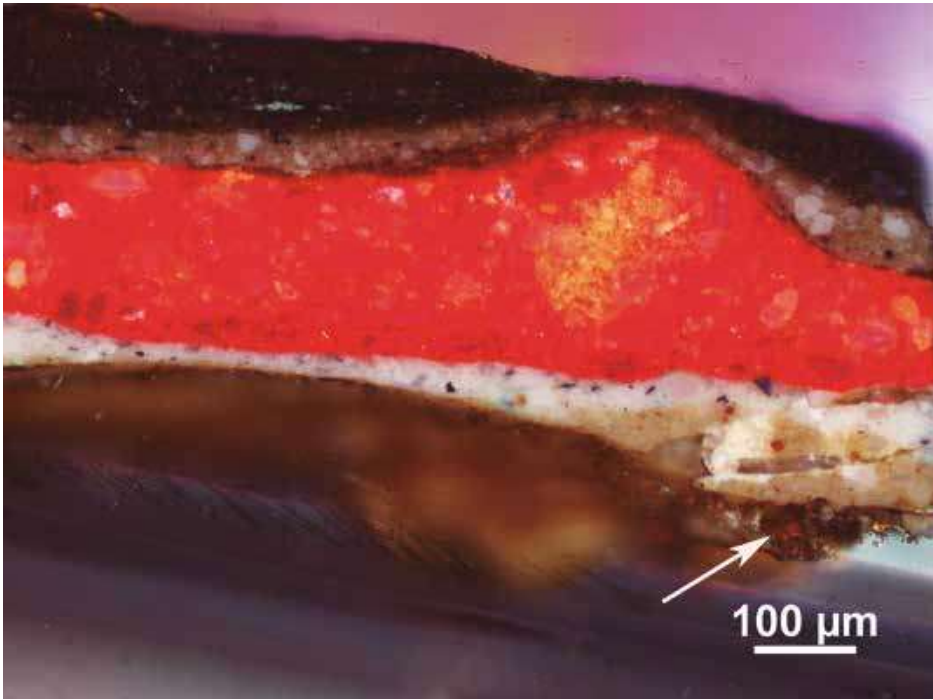


Figura 2

Amostra em microscópio ótico do cartão de tapeçaria *Les Deux Taureaux*, século XVII

Mobilier National, Paris, França

Foto: ©C2RMF/Myriam Eveno et Eric Laval

A NOVA ORDEM CARICATA – GEOPOLÍTICA ILUSTRADA NA REVISTA CARETA NOS ANOS 1940

Daniel Rodrigues de Souza, doutorando em História da Arte
Universidade Federal de São Paulo

Resumo expandido:

A partir da análise da obra de J. Carlos na revista *Careta* entre os anos 1939 e 1941, busca-se compreender como o artista usou do humor e da reflexão política para fazer uma autocrítica dos projetos coloniais europeus, dentro da chamada “campanha contra o nazi-fascismo”. Segundo Motta (2006), houve uma “descompressão” da censura do Estado Novo durante a Segunda Guerra Mundial, principalmente devido a um acordo nacional pela campanha antifacista com o alinhamento do Brasil em relação aos aliados, que permitiu aos artistas arriscarem-se mais na caricatura política.

Pesquisadores em Humanidades têm trazido evidências de uma relação entre a escalada dos nacionalismos na América Latina e o fim da Primeira Guerra Mundial, constituindo um nacionalismo cultural, fenômeno dominante durante o Entreguerras, chamado por Compagnon de *virada identitária* (2014). No campo da História da Arte, o período moderno tem sido revisto através em abordagens (CARDOSO, 2021; VELLOSO, 2004; ALBERTIM, 2022) que relacionam os diferentes aspectos da modernização em paralelo com outros processos e configurações, como a cultura urbana, de massa e popular em diferentes regiões que se entrelaçam na criação de diferentes Modernismos.

O trabalho tem como referencial metodológico a análise da imagem enquanto Narrativa Visual e sua Agência Social, retomando estudos linguísticos da imagem enquanto discurso, a partir da abordagem de Roland Barthes (2001), e a crença do artefato como objeto dotado de subjetividade, capaz de agência social a partir da teoria antropológica de Alfred Gell (2020).

Através da análise de capas, ilustrações internas e artigos da revista *Careta* entre 1939 e 1941 e revisões bibliográficas, busca-se compreender como a luta antifacista de J. Carlos incluiu elementos modernos e autocríticos sobre a

modernidade. A hipótese é de que a união dos caricaturistas em torno do antifascismo serviu de consenso e união crítica também contra a política do Estado Novo, mesmo quando este apoiava movimentos como o Modernismo desde o fim dos anos 1930.

A análise de charges deste período pode revelar como J. Carlos critica conceitos coloniais como progresso e civilização, ao mesmo tempo em que adota estereótipos, revela um grande conhecimento sobre a história internacional pela linguagem caricatural e com uma sensibilidade latino-americana.

Palavras-chave: Segunda Guerra Mundial; Charges de guerra; Geopolítica Ilustrada. Revista *Careta*. J. Carlos.



Figura 1

J CARLOS (1884 – 1950)

E lá vai mentira... 1940. Revista *Careta*, 30 x 20 cm.

Acervo: da Biblioteca Nacional

Fonte: Hemeroteca Digital



Figura 2

J CARLOS (1884 – 1950)

Sem provisões. 1941. Revista Careta, 30 x 20 cm.

Acervo: Biblioteca Nacional

Fonte: Hemeroteca Digital

DEVORAÇÕES NA SAPUCAÍ: A ONÇA-RITUAL DE BORA E HADDAD

Daniela Name, pesquisadora independente

Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ

Resumo expandido:

Uma análise do desfile *Nosso destino é ser onça*, que os artistas Gabriel Haddad e Leonardo Bora conceberam para o desfile da escola de samba Acadêmicos do Grande Rio, conquistando o terceiro lugar no carnaval 2024. Livremente inspirado no livro *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa, o desfile parte do mito tupinambá de criação do universo para discutir a presença antropofágica da onça na cultura brasileira.

A comunicação vai procurar mostrar como os dois artistas abraçam e expandem a literatura do enredo, criando um vocabulário visual feito de elementos visuais pontiagudos, serrilhados e em diagonal para emular essa boca felina devoradora e antropófaga.

Recalcada e temida em toda a América Latina pelos invasores europeus, a onça era um símbolo máximo de poder para diversas etnias que habitavam o continente. No desfile da Grande Rio, Bora e Haddad procuraram demonstrar que as tentativas de apagamento dessa simbologia é uma reinvestida destrutiva na direção dos povos indígenas.

No contrafluxo, o desfile construído pelos dois artistas mostra como a imagem e a simbologia da onça se infiltrou no cancionário brasileiro, em nossa literatura (Guimarães Rosa, Suassuna), no próprio carnaval (Rosa Magalhães, Fernando Pinto) e em expressões idiomáticas que fazem do “virar onça” uma insistência na vida. A obra de artistas indígenas como Glicéria Tupinambá e Jaider Esbell serve de plataforma e trampolim para explorar a sobrevivência de uma ancestralidade que se fortalece no presente em direção ao futuro.

Importantíssima na performance da escola em 2024, a comissão de frente criada em parceria com Hélio Bejani e Beth Bejani marcou a história dos desfiles ao dar pela primeira vez ao público das arquibancadas o papel de participante do enredo. Para encenar a gênese do mundo na cosmogonia

tupinambá, a Grande Rio mergulhou a Sapucaí na escuridão profunda e 16 mil pulseiras de silicone distribuídas para os observadores acenderam durante a apresentação, transformando cada portador do artefato em uma centelha da poeira cósmica que criou o mundo dos tupinambás.

O desfile também significou uma reinvestida de Bora e Haddad, campeões em 2022 com um enredo sobre Exu, em uma outra boca devoradora, que, por sua força imaginária, sofreu ao longo da história inúmeras tentativas de silenciamento. O trabalho da dupla evidencia os desfiles das escolas de samba cariocas como um fértil território para que debatamos trânsito, disputa e reinvenção das imagens.

Palavras-chave: arte contemporânea; carnaval; povos originários; Gabriel Haddad e Leonardo Bora; onça.



Figura 1

GABRIEL HADDAD E LEONARDO BORA PARA ACADÊMICOS DO GRANDE RIO

Nosso destino é ser onça, 2024

Alegoria e coreografia da comissão de frente, criada em parceria com os coreógrafos Beth Bejani e Hélio Bejani

Fonte: Foto de Sad Coxa/ Rio Carnaval



Figura 2

GABRIEL HADDAD E LEONARDO BORA PARA ACADÊMICOS DO GRANDE RIO

Nosso destino é ser onça, 2024

Ala das Baianas, vestida com fantasia alusiva ao Manto Tupinambá

Fonte: Foto de Alex Ferro/ Riotur

A ARTE NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL DO URUGUAI – ESTUDO DE CASO

Doris Couto, doutoranda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

O lugar das obras de arte em museus de história é o objeto da pesquisa, em nível de doutorado, que analisa como o Museu Histórico Nacional do Uruguai - Casa Rivera, localizado em Montevideu, Museu Histórico Nacional da Argentina, localizado em Buenos Aires e Museu Histórico Nacional do Brasil, localizado no Rio de Janeiro, utilizam as pinturas do acervo, em geral voltadas à consolidação de identidades nacionais centradas nos processos de independência destes países e seus próceres. Nos interessa na investigação, especialmente a forma de apresentação e recepção das pinturas históricas, as quais, na maior parte das vezes, são objeto de encomenda de governantes, membros da igreja ou da elite dos séculos XVIII e XIX e são carregadas de signos de poder, além de serem frutos da imaginação dos artistas que as produziram. Todavia, durante muitas décadas foram e em alguns casos ainda são apresentadas como ilustração, numa perspectiva de refletirem os fatos históricos que culminaram na independência dos respectivos países. A metodologia utilizada, até a presente etapa, envolveu visitas às instituições, registro fotográfico das exposições, pesquisa documental e bibliográfica. Os resultados parciais indicam semelhanças na formação das Instituições, aproximações entre a expografia dos museus do Uruguai e Argentina, onde já é possível observar movimentos contemporâneos voltados à decolonialidade, enquanto no caso brasileiro, uma reconfiguração expográfica de longa duração foi iniciada em 1985, ampliada durante os anos seguintes e concluída em 2014, mantendo-se numa linha curatorial que apresentava os períodos históricos envolvendo outros atores sociais distintos daqueles originalmente apresentados, contudo, em se tratando das obras de arte ali presentes, manteve-se a perspectiva de relato histórico, documento, ilustração. Mais

recentemente, no ano de 2022, ao completar seu centenário o MHN do Brasil criou exposições de curta duração reformulando seu discurso.

Palavras-chave: Pintura histórica; MHN Uruguai; MHN Argentina; MHN Brasil; Ilustração.



Figura 1

Jéssica Weber (2022)

*Vista da sala da Exposição *Cuantos rostros tuvo Artigas?**

Fotografia digital

Acervo Jéssica Weber

Fonte: <https://guia.melhoresdestinos.com.br/casa-de-rivera-museu-historico-nacional-em-montevidéu.html>. Uso da imagem autorizado pela autora via e-mail.



AUTORA (2024)

Sala Pintores de La História, 2024.

Foto digital

Acervo pessoal

Fonte: Couto, 2024

NOTAS SOBRE ARQUIVO DE ARTISTA E A ATUAÇÃO DE CLAUDIO GOULART NO CENÁRIO ARTÍSTICO HOLANDÊS (1980/1990)

Fernanda Soares da Rosa, doutoranda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV / UFRGS)

Resumo expandido:

Esta pesquisa aborda a atuação do artista visual brasileiro Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 - Amsterdã, 2005) no cenário artístico holandês nas décadas de 1980 e 1990, especialmente em Amsterdã, cidade onde viveu por quase 30 anos. Radicado nos Países Baixos desde meados dos anos 1970, Goulart fez parte da primeira geração de artistas que desenvolveram projetos ligados ao vídeo na Holanda, atuando em espaços financiados pelo governo holandês, promovendo um intercâmbio de produções artísticas de videoarte entre diferentes países, em parceria com artistas como Flavio, Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Raul Marroquin, David Garcia, Annie Whright, Miguel-Ángel Cárdenas, Marina Abramovic e Ulay. Goulart idealizou, organizou e expos em vários festivais de vídeo e mostras de videoarte na Holanda ao longo de sua trajetória e, com o intuito de remontar essa memória e inserir o artista como protagonista no cenário, esta pesquisa tem como metodologia a análise diversos documentos de fontes primárias, tendo como principal fonte o extenso arquivo reunido pelo artista em vida, doado em 2015 para a Fundação Vera Chaves Barcellos. Um volume considerável de documentos, registros fotográficos, materiais gráficos, textos, desenhos, matérias de jornais, catálogos e cartas documentam os projetos do artista neste arquivo. Com intuito de criar uma teia que entrelaça rede de conexões e narrativas, esta pesquisa baseia-se, igualmente, na história oral, a partir de entrevistas exclusivas com artistas amigos que atuaram com Goulart em Amsterdã. No corpo teórico da análise, autores como Arlindo Machado, Cristina Freire, Jeroen Boomgaard, Bart Rutten e Sebastian Lopez são trazidos para refletir sobre a atuação do artista com vídeo, bem como Etienne François e Hans Ulrich Obrist são base para pensar a história oral na arte contemporânea. A pesquisa localiza as ações de Goulart, percorrendo, ao longo da investigação, os

caminhos feitos pelo artista, a fim de entrecruzar trajetórias e projetos e resgatar a memória e a atuação de Goulart no contexto. O estudo está inserido na tese de doutorado em andamento intitulada *Sexualidade, processos identitários e o corpo masculino na produção de Claudio Goulart (1980/1990)*, orientada pelo Prof. Dr. Alexandre Santos (PPGAV/UFRGS), com recente estância investigativa doutoral na Universitat de Barcelona, com orientação do Prof. Dr. Diego Marchante Hueso.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Claudio Goulart; Arquivo de artista; Videoarte. Memória.

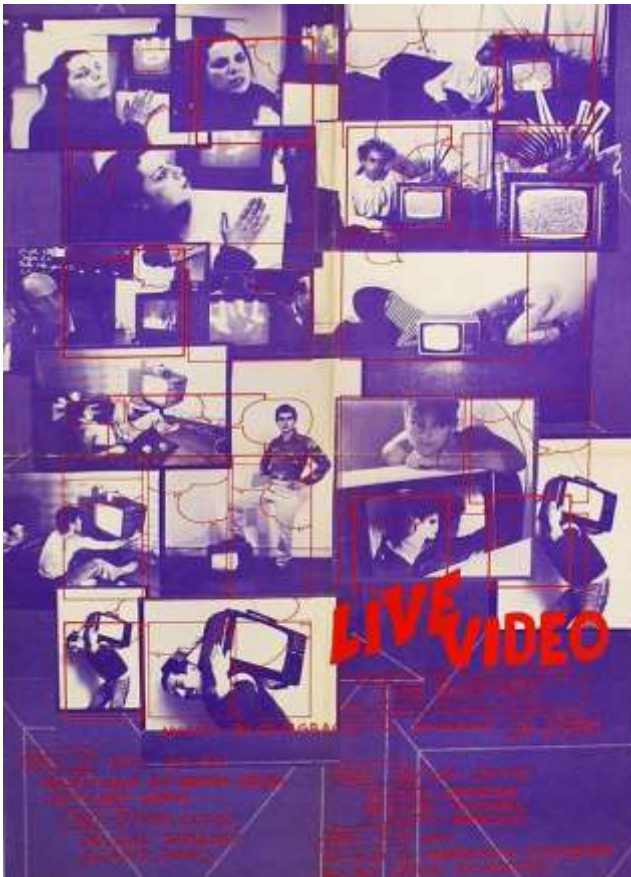


Figura 1

CLAUDIO GOULART (1954 – 2005)

LIVE VIDEO, 1986

Material gráfico. Cartaz de divulgação de festival de videoperformance, idealizado e organizado por Claudio Goulart, na galeria Time Based Arts, em Amsterdã, segunda edição, 1986.

Coleção Artistas Contemporâneos, Fundação Vera Chaves Barcellos

Fonte: Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos



Figura 2

CLAUDIO GOULART (1954 – 2005)

Om de tuin leiden, 1992

Videoinstalação (monitores, vídeo, malas douradas, reproduções de gravuras)

Dimensões variadas.

Coleção Artistas Contemporâneos, Fundação Vera Chaves Barcellos

Fonte: Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos

EXPRESSÕES DO COTIDIANO AFRICANO: UMA ANÁLISE DA ARTE E IDENTIDADE EM SAAR E MASAMARA

Flávio da Silva Nogueira, mestrando
Universidade de São Paulo

Resumo expandido:

A arte tem sido um reflexo das dinâmicas sociais ao longo da história, capturando e refletindo os valores, ideias e preocupações de uma época ou sociedade específica. Os artistas utilizam sua criatividade para expressar experiências humanas e complexidades da vida em comunidade, refletindo sobre as vivências cotidianas.

Nesta perspectiva, este estudo tem como propósito analisar e apresentar as camadas e as interações colocadas na obra do artista ruandês Nyambo Masamara, destacando os conceitos teóricos discutidos no capítulo "*Se Guérir, Se Nommer*" do livro "Afrotopia" (2019), do senegalês Felwine Sarr. A proposta é correlacionar esses conceitos com as dinâmicas psicológicas e sociopolíticas africanas resultantes das assimetrias pós-coloniais.

É essencial analisar as obras de um artista africano que residiu em mais de oito países do continente para apresentar as dinâmicas da vida em suas diversas territorialidades. Além de desconstruir conceitos como de singularidade muitas vezes atribuída à África. Enwezor destaca que a arte contemporânea e sua representação devem ser contextualizadas em relação às transformações que transpassam fronteiras disciplinares e culturais. Essas criações são reflexos das experiências tanto coletivas quanto individuais dos artistas, atuando como testemunhas da história. Já Saar, o pensamento e as artes visuais servem como espaços onde as formas de vida social e individual se esboçam e se moldam, enquanto o futuro se revela por meio dos indícios discerníveis no presente.

Essas formulações nos permitem analisar as produções artísticas para compreender as relações e desafios enfrentados pelas sociedades e artistas, assim como os futuros desejados. A análise apresentará perspectivas sobre como a produção artística pode ampliar a compreensão das complexidades e

dinâmicas cotidianas em algumas sociedades africanas, visando uma compreensão mais profunda das interações entre expressões artísticas, identidade e complexidades ideológicas no contexto africano contemporâneo.

Ao integrar teoria e prática, visamos oferecer uma visão abrangente das relações entre produção artística, experiências pessoais e questões de identidade na África contemporânea, contribuindo para um diálogo mais amplo sobre a cultura africana e suas interações com dinâmicas globais.

Para atender a esse objetivo, será adotado uma abordagem metodológica baseada na revisão de artigos literários de filósofos e curadores africanos, como Achille Mbembe e Okwui Enwezor.

Palavras-chave: Arte Africana; Identidade Cultural; Expressões Artísticas

GLOBALISMO E EPISTEMOLOGIAS TRANSCULTURAIS: AS IMAGENS NA PRIMEIRA ÉPOCA MODERNA

Jens Baumgarten

Universidade Federal de São Paulo / CBHA

Resumo expandido:

A apresentação aborda a ampla questão da arte colonial, especialmente em relação às imagens, e suas epistemologias transculturais. O objetivo é estabelecer novas abordagens e categorias para comparar diferentes histórias da arte. O meu interesse epistemológico não é simplesmente como podemos promover o processo de decolonização, transformando a Europa numa periferia – especialmente não no sentido de estabelecer outra forma de exclusão ou hierarquia, mas em vez disso procurar as chamadas periferias na Europa e lançar luz sobre alguns dos pontos cegos do discurso histórico da arte e trazê-lo para um diálogo com diferentes espaços do chamado mundo ibérico. Em outras palavras, quais são as consequências teóricas e metodológicas das análises que fizemos no contexto da história da arte colonial para uma história da arte europeia ou, num sentido geral, para a história da arte transcultural? Como podemos descrever as diferentes relações (e não apenas as circulações dos objetos), mas como podem ser criados sistemas visuais ou sensoriais melhores? Na apresentação, refiro-me aos exemplos do Mediterrâneo, da América Latina e do Sudeste Asiático. As histórias da arte colonial escritas nos séculos XX e XXI seguiram em grande parte os esquemas historiográficos e coloniais da arte tradicional, aplicando esquemas formais ou iconográficos à história da arte dos impérios europeus. Mais recentemente, estudiosos propuseram abordagens transculturais e transhistóricas – às vezes polêmicas – para uma revisão da arte latino-americana e o debate sobre a chamada História da Arte global.

Numa análise específica, esta apresentação pretende rever a análise da imagem a partir de uma perspectiva teórica transcultural e transcontinental. Silvia Federici discute em seu livro de 2004, *Caliban e a bruxa*, como uma das primeiras autoras de uma perspectiva feminista e crítica, as relações transculturais entre a Europa e

as Américas. A apresentação pretende retomar a crítica feminista de Federici, ainda assim, centra-se nas imagens e em como as imagens, numa abordagem mais ampla, podem analisar o cultural, o político e o social para melhor compreender o complexo sistema de sistemas visuais na Europa e nas Américas, sem cair numa falsa dicotomia ou binária. Entendendo as contribuições de Federici como uma das análises mais profundas de uma Europa diversa e de Américas diversas, a apresentação procura tomar a crítica feminista como ponto de partida para uma análise complexa paralela de imagens numa revisão transcontinental e transcultural. Portanto, o objetivo principal da apresentação é refletir e explorar critérios, métodos e abordagens teóricas para uma comparação transcultural da arte visual e da arquitetura na América Latina dentro de um sistema global de circulações e transferências, mas também de paralelos estruturais.

Palavras-chaves: Teoria da Arte; Silvia Federici; Teoria da imagem; Arte colonial

DA PROSA DOS OBJETOS COTIDIANOS À POÉTICA DOS OBJETOS ARTÍSTICOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

José Almir Valente Costa Filho, professor

Instituto Federal do Maranhão – Campus São Luís Centro Histórico.

Resumo expandido:

O presente estudo tem por objetivo analisar como se dá a construção de sentido em manifestações artísticas na contemporaneidade, que trazem, em suas experiências estéticas, objetos construídos a partir de objetos da cotidianidade, transformados em poéticas visuais contemporâneas. Reflete-se sobre as mudanças estéticas no estatuto da arte que ocorreram a partir da arte moderna e contemporânea, apreciando as estratégias dos processos de produção, montagem/exposição e apreensão das obras analisadas. Questiona-se: o que e como as matérias e os materiais significam na construção estética das obras e na condição estética da produção do sentido que as significam? Como *corpus* de análise, selecionamos o *Manto da apresentação* de Arthur Bispo do Rosário e *Arqueologia poética*, de Luiz Antônio Rodrigues – Chiquitão. Nosso referencial teórico encontra-se na semiótica francesa de Algirdas Julien Greimas, com os seus desdobramentos na semiótica plástica, nas pesquisas de Jean-Marie Floch e Ana Claudia de Oliveira, na iconografia e iconologia de Aby Warburg com a montagem do Atlas Mnemosyne e por fim na teoria da arte contemporânea com Carlo Argan, Rosalind Krauss, Alberto Tassinari, Ferreira Gullar, entre outros. Como metodologia, partimos de uma pesquisa bibliográfica aprofundada e para a composição do *corpus*, fizemos um levantamento das produções artísticas contemporâneas realizadas no Brasil nas últimas décadas, passando a olhar o que defendemos como as “táticas” utilizadas pelos artistas na produção, montagem e exposição de suas obras. Pesquisamos sobre poéticas contemporâneas que designamos por uma *estética do cotidiano*, contra toda letargia e anestesia que o cotidiano nos impõe. A arte, ao tratar dessa mesma cotidianidade, promove estésias que nos distancia e aproxima disso, produzindo em nós um novo olhar e, então, novas “vivências” surgem em um “horizonte de compreensão” mais ampliado, assim como um novo comportamento. Toda a

base da transformação – do ordinário ao extraordinário – está na própria matéria obsoleta reaproveitada. A matéria ordinária do mundo é transformada em matéria extraordinária pela arte – da prosa dos objetos cotidianos à poética dos objetos artísticos. Percebemos que os formantes matéricos têm uma “força” especial na criação de discursos impactantes no destinatário e em seu contexto, sensibilizando o artista para os novos usos dos materiais e matérias, e ressignificando seu uso na cotidianidade.

Palavras-chave: Materialidade; Semiótica Plástica; Arte Contemporânea; Cotidianidade; Estesia.



Figura 1

Bispo vestindo o *Manto da apresentação*

Pátio no interior da Colônia Juliano Moreira (RJ), 1985

Fotografia: Walter Firmo

Fonte: Catálogo da exposição *Walter Firmo: um olhar sobre Bispo do Rosário* (2013)



Figura 2

CHIQUITÃO E ALMIR VALENTE

Arqueologia poética, 2014

Intervenção urbana, de 15 a 23 de agosto de 2014, na Praça Tiradentes, Ouro Preto, MG

Fotografia: Almir Valente

TEMPOS TRAMADOS ACERCA DO MITO DA TORRE DE BABEL

Katia Maria Paim Pozzer, docente

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo expandido:

Nesta comunicação propomos refletir sobre a transmissão de uma memória cultural do mito da Torre de Babel, por meio de conexões artísticas da antiguidade oriental, da Europa renascentista e do Brasil contemporâneo, através da percepção dos tempos tramados na relação passado e presente acerca de um mito fundante da cultura ocidental. A versão bíblica do mito da Torre de Babel sobreviveu ao longo do tempo e se impôs como narrativa textual e pictórica prevalente na história. Estudos recentes, no âmbito da história da arte, continuam partindo do discurso judaico-cristão e excluindo a origem mesopotâmica, para compor suas análises, sem perceber que estão condicionados a uma determinada visão do Oriente inventada pelo Ocidente. Entendemos o passado como uma construção social, marcada pela necessidade de sentido e de referências de um dado presente, e que a cultura e a sociedade são as condições fundamentais da humanidade para a produção de identidade. Esta identidade, tanto individual quanto coletiva, é reflexiva e se dá através da comunicação e da interação com o outro. Assim, a partir desta concepção iremos empreender a análise de formas pictóricas em exemplos da arte renascentista europeia e contemporânea brasileira, a partir de uma gravura de Cornelisz Anthonisz (1547), de duas pinturas de Pieter Bruegel, o Velho (1563) e três gravuras de Alfredo Nicolaiewsky (1990). Acreditamos que a memória cultural da antiga Mesopotâmia, da Europa do século XVI ou do Brasil contemporâneo adapta formas e conceitos antigos e que esta transmissão imagética da informação é ressignificada e cria novas tradições culturais. Na Mesopotâmia antiga, Torre de Babel representava um sistema simbólico complexo, onde o zigurate era ligação entre o céu e a terra. No período renascentista a simbologia da Torre de Babel, ainda que arraigada no imaginário judaico-cristão, aludia às concepções marcadas pelas críticas religiosas do movimento protestante, onde Babilônia fora associada à Roma,

cidade papal. Também a arte contemporânea brasileira criou questionamentos, a partir do mito da Torre de Babel, evidenciando um entrelaçamento de ideias, narrativas e formas que parte de uma memória cultural presentificada no imaginário nacional. Entendemos que estes binômios Oriente-Occidente, Renascimento-Contemporâneo, Europa-Brasil podem se configurar em contraponto interessante para análise, uma vez que descentraliza o discurso hegemônico da história da arte e inclui uma história periférica.

Palavras-chave: Mito; Torre de Babel; Ressignificação; Memória Cultural.

O PAPEL DA NARRATIVA NOS MEDALHÕES PRESENTES NAS POSTRIMERIAS DA IGREJA DE CARABUCO

Letícia Roberto dos Santos, doutoranda
UERJ, PPGHAj

Resumo expandido:

Carabuco é um pequeno povoado indígena nas margens do lago Titicaca. Sua localização é estratégica no caminho entre La Paz e Cusco e recebeu um templo católico no séc. XVI devido a sua importância. Em meados do século XVII, como resposta a uma investigação, o cura da igreja, *bachiller* Joseph de Arellano encomenda quatro grandes telas para a igreja, uma série de *Postrimerías*.

Postrimería é a palavra em Castelhana que se refere ao final de um tempo, mas que no contexto Católico é a correspondência para *Novísimos*. Refere-se aos eventos finais da vida humana na perspectiva do catecismo cristão. A busca por um significado para o fim da vida é um dos pontos centrais dessa doutrina.

A doutrina das *Postrimerías* é um tema central na fé católica, que se concentra em quatro momentos distintos: Morte, Juízo, Inferno e Paraíso. No Vice-Reinado do Peru, o imaginário religioso católico foi implantado em todo o território andino durante os séculos XVII e XVIII como uma das formas de acompanhar o processo de evangelização iniciado desde os primeiros anos de conquista. O embate entre o verdadeiro e o falso, o mal e o bem e constante lembrança da relação pecado/castigo fez parte da eficaz estratégia chamada “a colonização do imaginário”, um fenômeno que mostra não apenas traços de resistência cultural, mas também de apropriação, adaptação e tradução por parte daqueles que foram rotulados como pecadores pelas suas práticas e crenças, os povos originários.

As crenças indígenas e as práticas advindas delas, fossem no âmbito coletivo como no âmbito privado, eram tidas para os evangelizadores como “idólatras” e uma das formas para combater a idolatria era através dos exemplos morais cristãos plasmados em telas ou murais, sendo as *postrimerías* um dos temas preferidos para este fim na região andina. A mensagem que as *postrimerías*

transmitia era de total valor entre os pregadores nesse período, não sendo restrita às pinturas, como estavam também presentes nas pregações da região. Apesar de ser um tema recorrente na decoração de igrejas andinas coloniais, as *Postrimerías* de Carabuco tem algumas peculiaridades. Uma delas é a presença de medalhões na parte inferior das pinturas [Figs. 1 e 2], que contam a narrativa do milagre da Santa Cruz de Carabuco, mito fundador da cidade pelos europeus colonizadores. Nosso objetivo é discutir como um detalhe ornamental teve um grande papel nas operações transculturais que a decoração da referida igreja tem.

Palavras-chave: *Postrimerías*; Carabuco; Operações transculturais.



Figura 2 e 2

Fonte: GISBERT, T.; DE MESA, A. Los grabados, el "Juicio Final" y la idolatría indígena en el mundo andino. In: ENTRE CIELOS E INFIERNOS. MEMORIA DEL V ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO, LA PAZ. La Paz, Bolívia: Fundación Visión Cultural, 2010.

**“CONVERSAS PARA ADIAR O FIM DO MUNDO”:
FISSURAS NOS LUGARES DE FALA**

Luciana Benetti Marques Valio, docente
Universidade Federal do Rio Grande

Resumo expandido:

A inserção no circuito internacional da arte de artistas de origens não-euro-norte-americanos trouxe a abertura de espaços para suas falas, emergindo outras formas de conhecimento, epistemologias e cosmovisões que contrapõem-se à Matriz Colonial de Poder. Deste modo, o pensamento decolonial tem sido apropriado no campo da arte para se olhar (ou uma tentativa de incluir) o outro, que não é o euro-norte-americano.

Nesta análise, pretende-se problematizar o lugar de fala na obra *Ágora: OcaTaperaTerreiro* (2016) de Bené Fonteles para a 32ª Bienal de São Paulo, considerando o pensamento decolonial de Walter D. Mignolo e Aníbal Quijano. Contudo, ao debruçar-se sobre a obra de Fonteles torna-se necessário problematizá-la enquanto decolonial, mas sem deixar de considerá-lo um artista branco, ainda que, em sua obra, busque agregar mais vozes.

A obra *Ágora: OcaTaperaTerreiro*, para além de um espaço físico no Pavilhão da Bienal, constituiu-se por meio de ativações intituladas de “Conversas para adiar o fim do mundo”, em referência à palestra de Ailton Krenak. Foram 28 encontros que possibilitaram estabelecer um espaço para experiência, reflexão e conexão com as raízes brasileiras. Tendo o propósito de “reencantar-se com o mundo”, na busca da comunhão entre a natureza, a arte e o ser humano. Assim, a prática do artista propôs conciliar a arte com a religiosidade e ao mesmo tempo com sua maneira de ver/viver no mundo, na busca por uma origem comum, uma origem brasileira, marcada pela colonialidade, mas no resgate das ancestralidades e das memórias apagadas e substituídas por uma epistemologia ocidental.

Passados quase dez anos dessa obra, é perceptível a alteração no enfoque institucional, da própria Bienal, e também, de maneira mais ampla, do circuito artístico, para a ênfase em artistas indígenas, pretos/as e LGBTQIA+. Tal

alteração, fundamental e necessária, abriu espaços de fala para as minorias que, até então, tinham pouco ou nenhum espaço. Contudo, novamente trazer à luz a obra *Ágora: Oca Tapera Terreiro* – considerando a fissura por ela criada no espaço institucional, em que outras cosmovisões ganharam espaço -, permite problematizar o papel e o lugar de artistas como Bené Fonteles, que em sua origem está permeado da colonialidade, porém se despe desta roupagem ao unir-se às vozes dissidentes. Seriam obras como esta precursoras de um lugar de fala distendido? Seria esse o "fazer junto"/"fazer com" que Viveiros de Castro apresenta como possibilidade?

Palavras-chave: Bené Fonteles; decolonialidade; lugar de fala; arte contemporânea; 32ª Bienal de São Paulo.



Figura 1

BENÉ FONTELES (1953 -)

Ágora: Oca Tapera Terreiro, 2016

Instalação com teto de palha e paredes de taipa, coleção de objetos e obras de arte; ativações performáticas, 5,2 x 18 x 8 m

Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 32ª Bienal (2016)

Fonte: imagem da autora



Figura 2

BENÉ FONTELES (1953 -)

Ágora: Oca Tapera Terreiro, 2016

Instalação com teto de palha e paredes de taipa, coleção de objetos e obras de arte; ativações performáticas, 5,2 x 18 x 8 m

Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 32a Bienal (2016)

Fonte: imagem da autora

A PINTURA “PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA DE PIRATINI”: NARRATIVAS E RESSIGNIFICAÇÕES

Luciana da Costa de Oliveira, doutora em História

Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS)

Resumo expandido:

No dia 09 de janeiro de 1912, no jornal A Federação, era noticiado que o pintor Antônio Parreiras havia assinado contrato com o governo do Estado do Rio Grande do Sul. No documento, constava a execução de duas grandes pinturas: um retrato de Bento Gonçalves, em tamanho natural, e uma representação do episódio que ficou conhecido como a Proclamação da República Rio-grandense. Ambas alusivas aos personagens e fatos da Guerra Civil Farroupilha. Executando as obras na Europa, mas mantendo o governador Antônio Augusto Borges de Medeiros a par de seu trabalho através de fotografias e cartas, Parreiras e as pinturas chegam a Porto Alegre em março de 1915. Desde sua chegada na cidade até os dias de hoje, a pintura “A Proclamação da República de Piratini” já ocupou diversos espaços. Já foi quase perdida. Foi restaurada e reconstruída. Seu trânsito encerra, ao que parece, quando é colocada na sala dos comandantes do Regimento de Polícia Montada do Rio Grande do Sul. Analisar a trajetória da pintura de Antônio Parreiras, desde sua entrega ao governo rio-grandense até sua ida definitiva para o Regimento de Polícia Montada do RS, oportuniza a reflexão acerca das narrativas construídas acerca da pintura. Ao mesmo tempo, seu constante trânsito entre espaços públicos e, até mesmo, seu total esquecimento em um porão, revelam as potencialidades que as narrativas que a constituem encarnam. Nesse sentido, o presente estudo objetiva problematizar, através desses entrecruzamentos, suas ressignificações. Ao se ter o entendimento das funções exercidas pelas pinturas de história, sobretudo as que são encomendadas pelo poder público, se busca compreender a maneira com a qual “Proclamação da República de Piratini” passa por um processo de apagamento – historiográfico e plástico – e ressurgir, apenas, como elemento ilustrativo de episódios do evento que representa: a Guerra Civil Farroupilha.

Palavras-chave: Antônio Parreiras; Proclamação da República de Piratini; Pintura de História; Narrativas; Trajetórias.



Figura 1

ANTÔNIO PARREIRAS (1860 – 1937)

Proclamação da República de Piratini, 1915

Óleo sobre tela, 240 x 460 cm

Acervo 4º Regimento de Polícia Montada do Rio Grande do Sul, Porto Alegre

Fonte: acervo da autora.

FABULAÇÕES SEXUAIS EM DESENHOS DE CARLOS BASTOS

Luiz Alberto Ribeiro Freire, docente

Escola de Belas Artes da UFBA / CBHA

Resumo expandido:

Duas coleções de desenhos, pouco conhecidas, atribuídas a um dos pioneiros da arte moderna da Bahia, Carlos Bastos, nos apresentam narrativas imagéticas muito instigantes e suscitadoras de entendimentos. Se a primeira coleção, que pertenceu ao artista e museólogo Emanuel Araújo, as abordagens se concentram no sexo homossexual masculino e suas modalidades, a segunda coleção, de propriedade do médico Marcelo Vellame, as formulações remetem a conteúdos implicados com as teorias e proposições acerca da sexualidade, surgidas na segunda metade do século XX.

O que sabemos, pela oralidade, é que os desenhos da segunda coleção foram feitos por Bastos para ilustrarem um livro de poesias, projeto conjunto com o fotógrafo Sylvio Robato. De fato, em alguns deles há inscrições a lápis indicativas desse propósito, tais como “Drama 54”, “Madrigal 48”, “Bucólica (21)”, “As Estátuas (43)”, “O Crepúsculo do Fauno”, “Pan (pg. 39)”, “Dante 44”.

Nessa abordagem, discutiremos as imagens e suas implicações literárias na obra de Georges Bataille, Michel Foucault, June Singer e no ideário surrealista, movimento ao qual Bastos aderiu na década de 1950. Tanto na imagem de hermafrodita, quanto em outras em que o reflexo das teorias psicanalistas de liberação sexual é presente, em especial, a sexualidade feminina, em que formas de prazeres inconcebíveis às mulheres, pela moral cristã, são representadas nas fabulações de Bastos, a exemplo da masturbação com o uso de uma banana. A maneira pela qual resolveu graficamente a questão da androginia e do hermafroditismo, difere das poucas soluções encontradas na história da arte e se vinculam claramente à fantasia surrealista e as ideias de June Stinger de que a androginia é o arquétipo inerente a psique humana, e talvez um dos mais antigos, definida como o Um que contem o Dois.

Palavras-chave: Desenhos; Carlos Bastos; Modernismo; Sexualidade; Androginia.



Figura 1

Atribuído a CARLOS BASTOS

Masturbação feminina com banana

Desenho a nanquim

Coleção Marcelo Vellame



Figura 2

Atribuído a CARLOS BASTOS

Androginia

Desenho a nanquim

Coleção Marcelo Vellame

ANNA MARIA NIEMEYER, A CORRESPONDÊNCIA ENTRE DESIGN E ARQUITETURA

Marcelo Mari, professor
Universidade de Brasília / CBHA

Resumo expandido:

Anna Maria Niemeyer foi arquiteta, designer, galerista e apoiadora de manifestações artísticas. Teve papel acentuado como galerista, a partir dos anos de 1970, onde não só comercializou artistas em São Paulo e Rio de Janeiro principalmente, mas também soube promover artistas novos. Em conjunto a essas atividades, Anna Maria projetou, com seu pai Oscar Niemeyer, uma série de móveis, que ficaram conhecidos no mundo inteiro e lhe valeram uma série de prêmios e exposições pelo mundo. Porém é preciso destacar, que hoje, descortina-se um novo capítulo sobre o legado de Anna Maria para o mobiliário moderno brasileiro: trata-se de sua atuação como servidora da Novacap, entre 1960 e 1973. Ela foi a Brasília para auxiliar seu pai no aparelhamento dos novos edifícios recém-inaugurados na Nova Capital. Oscar Niemeyer tinha poucos nomes que pudessem, de fato, fornecer móveis que seguissem e harmonizassem com as formas arquitetônicas arrojadas de seus edifícios. Esses nomes do design brasileiro eram, certamente, Sergio Rodrigues, que Oscar conhecera na loja OCA no Rio e o mobiliário lá vendido de Carlo Hauner, Martin Eisler e de Lina Bo Bardi. Afora, esses nomes, coube a Anna Maria criar uma linha de móveis funcionais, mas sobretudo de desenho singelo que garantiam destaque para os espaços dinâmicos e fluidos da arquitetura de Niemeyer. Contratada pela Novacap, Anna Maria cria essa linha de móveis singelos, muito diferentes do mobiliário produzido nos anos de 1970. Por diversas razões, somente hoje podemos contemplar o conjunto da obra de Anna Maria Niemeyer. Ela produziu esse mobiliário primeiramente para o Palácio Alvorada e posteriormente para o Supremo Tribunal Federal, para o Palácio do Planalto e para o Congresso Nacional. Revisitar essa produção de Anna Maria é mostrar seu protagonismo no móvel moderno brasileiro.

Palavras-chave: Anna Maria Niemeyer; Mobiliário Moderno; Palácios; síntese das artes; Brasília.

LAPSOS NA CIDADE: INTERVENÇÕES URBANAS COMO ESTRATÉGIAS DE RESSIGNIFICAÇÃO

Marco Pasqualini de Andrade, docente
Universidade Federal de Uberlândia / CBHA

Isaque Xavier Valentim da Silva, pós-graduando
Universidade Federal de Uberlândia

Resumo expandido:

A proposta de comunicação tem como objeto as iniciativas de intervenção artística na cidade contemporânea que transformam a ideia tradicional ou moderna de criação de monumentos ou fatos estéticos perenes, para ocupações ou apropriações efêmeras do espaço urbano e de seus objetos (ruas, edifícios, sinalização, vegetação, mobiliário, estatuária etc.).

Se em um primeiro momento tais interferências foram de ordem corporal e ativista, como as ações e paradas dadá/surrealistas no início do século XX, a partir da década de 1950 outras possibilidades surgem, com propostas de intervenções (muitas clandestinas e não autorizadas) que rompem a ideia de contemplação artística e dissolvem ou dilaceram os limites entre as categorias e gêneros antes estabelecidos.

No Brasil, Flávio de Carvalho pode ser considerado um pioneiro, com suas Experiências n. 2 e 3, que com caráter antropológico rompiam as tradições e costumes, sejam religiosos ou em relação à moda/vestimenta. Hélio Oiticica também traz contribuições fundamentais, com os Parangolés e o evento Apocalipopótese, assim como a passeata com as bandeiras de Flávio Motta e Nelson Leirner. E são significativas as proposições clandestinas ou “subversivas” de Cildo Meireles, Artur Barrio e a mostra “Do Corpo à Terra” organizada por Frederico Moraes.

Mas, de fato, as “interversões” do grupo 3NÓS3 na passagem da década de 1970/1980 constituem um ponto marcante, seja o ensacamento das estátuas, o “x” nas galerias de arte, e principalmente o estiramento de um plástico no túnel

da Avenida Paulista, que construíram um discurso crítico e político ao sistema das artes e à cidade.

Outro ponto marcante foram as propostas “Arte/Cidade” de Nelson Brissac entre as décadas de 1990 e início de 2000, que articularam a ocupação artística de áreas deterioradas aumentando paulatinamente o porte urbano de tais intervenções.

Recentemente, em eventos como a Bienal de São Paulo e a Bienal do Mercosul, novas propostas tem trazido questões singulares e se referenciado na própria história. Será realizada uma análise da obra “Batimentos” de Túlio Pinto, de 2022.

A proposta é identificar como tais ocupações ou intervenções alteram a percepção do cotidiano por parte do transeunte ou espectador, e em consequência provocam um lapso de sentido que transforma a ideia da arte e a ideia da cidade. Tais rupturas, deslocamentos ou “desobediências”, vistas à luz da decolonialidade, trazem consciência de outras narrativas possíveis para a História da Arte.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Arte pública; Intervenções urbanas; Túlio Pinto; Bienal do Mercosul.



Figura 1

3NÓS3

Mário Ramiro (1957), Hudinilson Jr (1957 – 2013) e Rafael França (1957 – 1991)

Conecção, 1981

Filme polietileno

Fonte: **Flickr**.

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/spcultura/8294391344>.

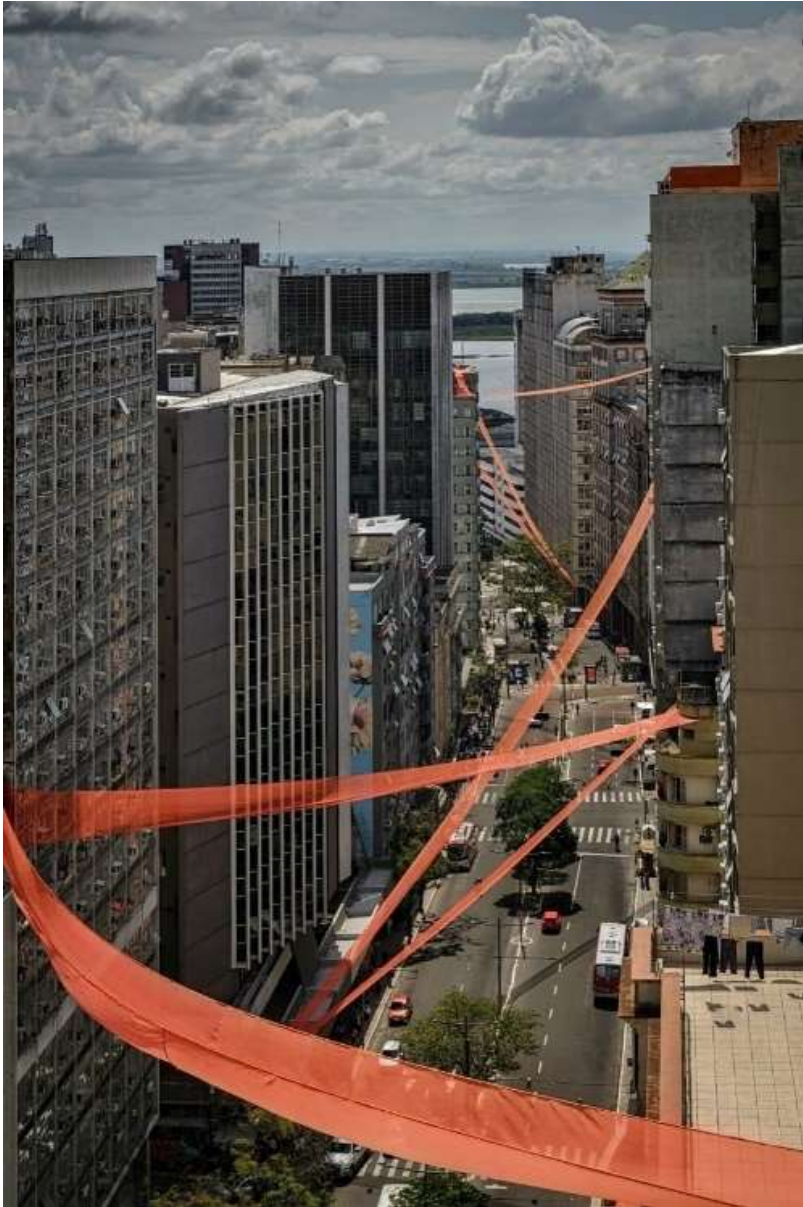


Figura 2

TÚLIO PINTO (1974)

Batimento #1, 2022

Impressão à base de pigmento mineral sobre papel. 150 x 100 cm.

Acervo Galeria Milan

Fonte: **Galeria Milan**

Disponível em: <https://millan.art/artistas/tulio-pinto/>.

HISTÓRIAS DA FOTOGRAFIA E SUA CULTURA: NARRATIVAS EUROCÊNTRICAS EM TRÂNSITO

Maria Inez Turazzi, pesquisadora associada

Universidade Federal Fluminense (Labhoi e Polis) / CBHA

Resumo expandido:

A primeira fotografia teria sido obtida, segundo o relato de Nicéphore Niépce (1765-1833), em 1824. A mais antiga que chegou aos nossos dias, registrando a vista de uma das janelas de sua casa, em Saint-Loup-de-Varennes (França), foi realizada em 1826 (ou 1827, segundo outras fontes). A comemoração do bicentenário da fotografia, com essas referências em mente, já está sendo preparada pelo Ministério da Cultura da França, prevendo-se uma série de iniciativas culturais e acadêmicas para os próximos anos. Em 1889, 1939 e 1989, a celebração do “nascimento” da fotografia elegeu como ponto de partida para sua história a publicização do daguerreótipo, processo batizado com o nome de Louis Daguerre (1787-1851) e a conversão do invento em “coisa pública”, a 19 de agosto de 1839. A expressão é de Walter Benjamin (1892-1940), recontando os primórdios da invenção em sua “Pequena história da fotografia” («Kleine Geschichte der Photographie », 1931), série de artigos na qual o filósofo recorre a uma produção discursiva sobre o tema, já bastante extensa, para desenvolver uma reflexão original sobre a “natureza da fotografia” e o impacto provocado por seu aparecimento e industrialização. Considerado um marco nos estudos teóricos de cultura visual, o célebre ensaio de Benjamin lançou um novo olhar sobre a obra de arte, retomado em textos posteriores, apontando as potencialidades artísticas e políticas da fotografia na modernidade. Entre 9 de agosto de 2023 e 5 de março de 2024, o Museu de Israel inaugurou, em Jerusalém, a primeira exposição reunindo todas as fotografias e álbuns consultados e/ou reproduzidos por Benjamin na elaboração de seu trabalho. Esta comunicação, considerando as conexões que podem ser feitas entre as efemérides da cultura fotográfica, as narrativas eurocêntricas de sua história e as tensões geopolíticas do nosso tempo, pretende problematizar a discursividade em torno da invenção da fotografia e das comemorações

realizadas (ou que se aproximam) sobre um acontecimento em constante escrutínio. Esperamos contribuir para a discussão das tramas simbólicas e políticas envolvidas na reiteração da “paternidade” dos processos inventivos e das contribuições intelectuais, trazendo para o debate as implicações epistemológicas, culturais e políticas da construção de outras narrativas, com uma perspectiva decolonial, para essa história.

Palavras-chave: Fotografia; Invenção, História; Centenários; Decolonialidade



Figura 1

NICÉPHORE NIÈPCE (1765-1833)

Point de vue du Gras, 1826-27

Heliografia, 16,2 x 20,2 cm

Acervo: Harry Ransom Center, Universidade do Texa (Austin,EUA)

Fonte: <https://photo-museum.org/fr/>

KLEINE GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE

Von Walter Benjamin

(Fortsetzung)

Man muß im übrigen, um sich die gewaltige Wirkung der Daguerrestypie im Zeitalter ihrer Entdeckung ganz gegenwärtig zu machen, bedenken, daß die Pleinairmalerei damals den vorgeschrittensten unter den Malern ganz neue Perspektiven zu entdecken begonnen hatte. Im Bewußtsein, daß gerade in dieser Sache die Photographie von der Malerei die Staffette zu übernehmen habe, heißt es denn auch bei Arago im historischen Rückblick auf die frühen Versuche Giovanni Battista Portas ausdrücklich: „Was die Wirkung betrifft, welche von der unvollkommenen Durchsichtigkeit unserer Atmosphäre abhängt (und welche man durch den ungenügenden Ausdruck ‚Luftperspektive‘ charakterisiert hat), so hoffen selbst die geübtesten Maler nicht, daß die camera obscura“ — will sagen das Kopieren der in ihr erscheinenden Bilder — „ihnen dazu behilflich sein könnte, dieselben mit Genauigkeit hervorzubringen.“ Im Augenblick, da es Daguerre geglückt war, die Bilder der camera obscura zu fixieren, waren die Maler an diesen Punkte vom Techniker verabschiedet worden. Das eigentliche Opfer der Photographie aber wurde nicht die Landschaftsmalerei, sondern die Porträtmalerei. Die Dinge entwickelten sich so schnell, daß schon um 1840 die meisten unter den zahlreichen Miniaturmalern Berufsphotographen wurden, zunächst nur nebenbei, bald aber ausschließlich. Dabei kamen ihnen die Erfahrungen ihrer ursprünglichen Hostarbeit zustatten und nicht ihre künstlerische, sondern ihre handwerkliche Vorbildung ist es, der man das hohe Niveau ihrer photographischen Leistungen zu verdanken hat. Sehr allmählich verschwand diese Generation des Uebergangs; ja es scheint eine Art von biblischem Segen auf jene ersten Photographen gerührt zu haben: die Nadar, Siebauer, Pierson, Bayard sind alle an die Neuzeit oder Hundert herangerückt. Schließlich aber drangen von überall



Photo-Gemälde Kroll

meins üblich wurde, setzte ein jäher Verfall des Geschmacks ein. Das war die Zeit, da die Photographicalben sich zu füllen begannen. An den frostigsten Stellen der Wohnung, auf Konsolen oder Gueridons im Besuchszimmer, fanden sie sich am liebsten: Lederschwärzen mit abstoßenden Metallbeschlägen und den fingerdicken goldumrandeten Blättern, auf denen narrisch drapierte oder verschnürte Figuren — Oskel Alex und Tazou Rikichen, Trudchen wie sie noch klein war, Papa im ersten Semester — verteilt waren und endlich, um die Schande voll zu machen, wie selbst als Salonstücker, jodelnd, den Hut gegen gepisselte Firnen schwingend, oder als adretter Matrose, Standbein und Spielbein wie es sich gehört, gegen einen polierten Pfosten gelehrt. Noch erinnert die Staffage solcher Porträts mit ihren Postamenten, Balustraden und ovalen Tischen an die Zeit, da man der langen Expositionsdauer wegen den Modellen

vorank und darum „künstlerisch“ sein mußte. Zunächst war es die Säule oder der Vorhang. Gegen diesen Umzug mußten sich tüchtigere Männer schon in den sechziger Jahren wenden. So heißt es damals in einem englischen Fachblatt: „In gemalten Bildern hat die Säule einen Schein von Möglichkeit, die Art aber, wie sie in der Photographie angewendet wird, ist absurd, denn sie steht gewöhnlich auf einem Teppich. Nun wird aber jedermann überzeugt sein, daß Marmor- oder Steinsäulen nicht mit einem Teppich als Fundament aufgebaut werden.“ Damals sind jene Ateliers mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien entstanden, die so zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Polsterkammer und Thronsaal standen und aus denen ein erschütterndes Zeugnis ein frühes Bildnis von Kafka bringt. Da steht in einem engen, gleichsam demütigenden, mit Postamenten überlachten Kinderanzug der ungefähr sechsjährige Knabe in einer Art von Wiesengartenlandschaft. Palmwedel starren im Hintergrund. Und als gäbe es, diese gepolsterten Treppen noch stückiger und schwülfer zu machen, trägt das Modell in der Linken einen unmaßig großen Hut mit bezetter Krempe, wie ihn Spanier haben. Geht es, daß es in diesem Arrangement verschwinde, wenn nicht die unermüdlich traurigen Augen diese ihnen vorbestimmte Landschaft beherrschen würden.

Dies Bild in seiner überlorenen Trauer ist ein Pendant der frühen Photographie, auf welcher die Menschen noch



Figura 2

WALTER BENJAMIN (1892-1940)

Kleine Geschichte der Photographie [“Pequena história da fotografia”]

In: *Die Literarische Welt* (Berlim, 25 de setembro de 1931) [detalhe]

Impresso

Acervo: The National Library of Israel

Fonte: <https://www.nli.org.il/en>

O VOO DO QUIXOTE. DIÁLOGO ENTRE AS ARTES NA GRAVURA DE UBIRAJARA RIBEIRO

Maria Izabel Branco Ribeiro, pesquisadora independente
CBHA

Resumo expandido:

Blackbird é o título de uma série de quatro dezenas de gravuras (litografia, serigrafia e gravuras em metal) realizadas por Ubirajara Ribeiro a partir de 1976. O nome se deve à ave de grande envergadura planando sobre a paisagem, presente em todas as imagens, também responsável pelo apelido dado ao conjunto por uma amiga entusiasta dos Beatles. A canção de Lennon e McCartney de 1968, sugerida intuitivamente, passou a integrar a tessitura de referências.

O tema é o sobrevoos de Don Quixote sobre La Mancha, sob a forma de pássaro, pois como descrito no romance de Cervantes, os cavaleiros andantes não morrem, mas após deixarem a vida terrena, passam a ser aves cruzando os céus. As gravuras propõem reflexões de Quixote, de acordo com seu novo ponto de vista e condição.

O objetivo do artista é a discussão das dualidades vida-morte e objetividade-subjetividade, luz-sombra, conforme atestado pelas pranchas “Diário” e “Noitário”. Para tanto, utiliza a estrutura de uma mesma paisagem como base e realiza alterações com grafismos, inscrições e adição de cor. A conservação de desenhos preparatórios e provas de estado permite acompanhar passos em seu processo de criação.

Ubirajara construiu sua proposta utilizando uma rede de referências onde literatura, artes visuais e música de realidades temporais se cruzam para a criação de nova obra ancoradas na época do autor.

O texto original do Cervantes e de duas obras de Jorge Luis Borges (o conto “Pierre Menard, o autor do Quixote”, 1939, e “*Análisis del último capítulo del Quijote*, 1956).

Apesar de Cervantes não mencionar a melros, letra e melodia de *Blackbird* traziam aspectos afins com a proposta da série e passaram a integrar a rede

de referências do artista para a constituição da obra. A letra incita a ave a aprender a voar com asas quebradas e alcançar a liberdade noite. E a música teve como origem trechos da *Bourrée*, quinto movimento da Suíte em Si Menor para Alaúde (BWM 996) de Bach.

Palavras-chave: Ubirajara Ribeiro; Gravura; Diálogo entre as Artes, Dom Quixote.

ESCULTURA FUNERÁRIA MODERNA: AS REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO DAS MULHERES MEDIANTE ÊXTASE DA DOR

Maria Elizia Borges, docente
PPGH, UFG. CBHA

Resumo expandido:

As mulheres estão muito presentes em monumentos funerários desde as mais antigas épocas históricas. Elas são exibidas em situações e contextos dos mais distintos. A escultura moderna procura representar as funções: de protetora da família; de Mae República; nas Alegorias da Justiça e da Virtude; como Deusa Grega; como Símbolo da Morte; como operária, religiosa e benfeitora. Enfim, são mulheres que adquiriram emancipação pessoal e social e que são veneradas dentro da vida cotidiana. Existem algumas pesquisas que já abordaram o papel das mulheres no monumento funerário, principalmente na personificação de pranteadora. Propomos aqui investigar como o campo artístico moderno construiu seus cânones para imaginar o corpo dessas mulheres, no período de 1920 a 1940. Para tanto observamos as obras de Victor Brecheret (*Musa impassível*); de Celso Antônio de Menezes (*Pranteadora*); de Francisco Leopoldo e Silva (*Solitude e Interrogação*); de Galileo Emendabili (*Ada Manetti*); de Nicola Rollo (*Euterpe*), obras instaladas no Cemitério da Consolação e no Cemitério municipal de Caçapava. Dentro de uma síntese formal figurativa as mulheres são longilíneas e apresentam contornos angulosos. Exibem também as de modo mais realista, de tamanhos colossais e imponentes. A tristeza, o desalento e a solidão persistem na expressão de todas essas mulheres que continuam simbolizando o mesmo sentimento de dor das antigas pranteadoras- aqui com uma nova roupagem formal influenciada por Rodin e pelo grupo dos novecentos italianos. A sensualidade se faz presente na maioria das vezes ao representarem seios empinados, as vestes grudadas no corpo e a nudez explícita em um lugar tido como sagrado. A preferência destas obras modernas, instaladas em cemitérios secularizados consiste numa escolha particularizada dos proprietários e dos

escultores e são minorias dentro do espaço cemiterial que tem uma densidade cultural própria.

Palavras-chave: Escultura funerária moderna; Representação da mulher; Cemitérios brasileiros.

A ANTROPOFAGIA IMPURA: IMAGENS DE VIOLÊNCIA NA ERA PÓS-FOTOGRAFICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Marina Lorenzoni Chiapinotto, doutoranda
Universidade Federal do Rio Grande do Sul PPGAV).

Resumo expandido:

Este trabalho propõe-se a examinar como o campo da arte representa acontecimentos derivados da violência coletiva através de imagens no contexto contemporâneo. Para tanto, debruça-se sobre a análise da videoinstalação *Pixelated Revolution*, obra do artista libanês Rabih Mroué exposta nas salas pretas do MARGS na 13ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre, RS, 2022). Nesta obra, o artista apropriou-se de inúmeras imagens registradas e publicadas por cidadãos sírios no Facebook durante a guerra civil de 2011. As imagens que mais intrigam Mroué são os vídeos que documentam o preciso momento em que franco-atiradores disparam em direção ao operador da câmera. Ele se pergunta o motivo deles documentarem sua morte, quando justamente estão denunciando e lutando contra a morte sistemática de seu povo e de si mesmos. Seria o “crepúsculo contemporâneo” de uma realidade devorada pelas imagens midiáticas, como define Jacques Rancière, ou a antropofagia impura: imagens que devoram corpos, como nomeou Norval Baitello Jr. A videoinstalação e as fotografias convocam a pensar acerca da estratégia utilizada pelo artista para dar a ver sentido a um dos temas emergentes dos séculos XX e XXI no âmbito da arte contemporânea: sendo os séculos que mais produziram guerras e massacres e sendo a violência coletiva um tema emergente e urgente em contexto mundial, como o campo da arte o trata? Estará caminhando, de fato, numa construção antirreportagem? Num contexto onde estamos derivando e nos afogando em um oceano que não para de verter imagens sobre tudo o que ocorre – e o campo da arte se encontra dentre as fontes de imagens que alimentam esse oceano –, o intuito deste trabalho é refletir acerca do que tornaria as imagens de violência apresentadas no âmbito das artes visuais produtoras de outras camadas de sentido(s) em meio a esse infinito mar de imagens sobre os acontecimentos de violência coletiva que transcorrem no

mundo. Coloca-se, então, o problema do fato de que o campo das artes, com sua produção limitada em escala, com suas linguagens e modos de ser específicos, disponha (ou não) de meios para produzir outras esferas de sentido para os mesmos fatos repisados infinitamente e narrados imageticamente pelas mais diversas fontes e intencionalidades que ganham visibilidade cotidianamente na mídia. Derivada dessa questão, cabe buscar entender quais sentidos se vêm detectando nas imagens de violência tratadas pelo campo da arte, o que se vêm debatendo sobre essa produção a partir de disputas e tensionamentos com imagens produzidas por outros campos, de que modo artistas como Rabih Mroué vêm fazendo isso e quais estratégias de construção narrativa são utilizadas para uma crítica anti-representação das imagens produzidas pela imprensa e pelos cidadãos comuns características da era pós-fotográfica. Para dar conta da interpretação de sentidos das imagens serão aproximados o método da montagem de Didi-Huberman e o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Pós-Fotografia; Antropofagia Impura; Representação; Violência.

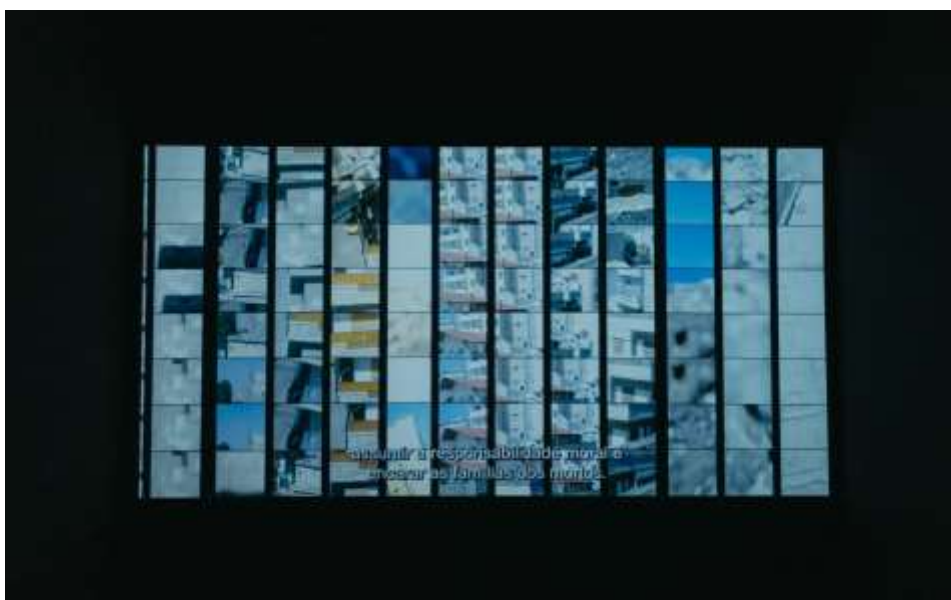


Figura 1

RABIH MROUÉ

Pixelated Revolution

Videoinstalação, 13ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2022)

Fotografia: Thiele Elissa Felice



Figura 2

RABIH MROUÉ

Pixelated Revolution

Videoinstalação, 13ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2022)

Fotografia: Thiele Elissa Felice

ESTRATÉGIAS DE PROMOÇÃO DE DISSENSO SOCIAL NAS PRODUÇÕES DO COLETIVO ICONOCLASISTAS

Marthina Borghetti Rosa da Silveira, mestranda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (PPGAV)

Resumo expandido:

Esta comunicação trata das produções do coletivo de arte Iconoclasistas (Buenos Aires, 2006), ao pontuar e analisar as estratégias que utiliza para promover encontros e lugares de dissenso, no sentido que traz Jacques Rancière quando aborda a eficácia da arte política. O coletivo é composto por Julia Risler e Pablo Ares, cientista social e artista visual, respectivamente. A dupla iniciou seus trabalhos como um laboratório de experimentação gráfica, comunicação social e intervenções urbanas.

No corrente estudo, propomos duas estratégias principais utilizadas pelo coletivo, as quais nos referimos aqui como *estratégia de montagem* e *estratégia de pesquisa cartográfica*. Como metodologia, serão abordadas ao relacionar estudos de casos das proposições com escritos e entrevistas. A primeira é pensada a partir do conceito de montagem de Georges Didi-Huberman e foi bastante utilizada em seus primeiros trabalhos, notadamente no *Tríptico del bicentenario* (2006-2010, **Fig. 1**). Neste conjunto, são montados em justaposição registros de eventos históricos, personagens e referências de resistência, assim como problemas comuns a diversos países latino-americanos, em geral vistos separadamente; como o cultivo extensivo da soja. Ao fazê-lo, o coletivo cria espaços para outras relações possíveis entre povos, países, gêneros e etnias da América Latina – relações de dissenso sobre os discursos hegemônicos nos locais de sua produção.

A segunda estratégia identificada, a da pesquisa cartográfica, vem sendo trabalhada mais contemporaneamente pelo coletivo. Através dos ateliês de mapeamento coletivo, a cartografia parece ser, além de uma estratégia de seu processo artístico, uma forma de pensar a comunidade e em comunidade, de retomar o espaço das cidades que historicamente nega tanto as necessidades

de seus habitantes e passantes como a sua comunicação. O coletivo parte da escuta das comunidades nas quais trabalha, criando mapeamentos artísticos e esquematizando com eles conceitos e práticas, com ajuda de suas “máquinas de senti-pensar”, como colocado por Risler e Ares. Se falamos em pesquisa, será porque o coletivo evidencia um projeto de ocupação e restituição de espaços públicos que parte de problemas e possui uma metodologia específica, aproximando-se de “conhecimentos-dispositivos” (**Fig. 2**). Montar não apenas imagens e textos, mas também conceitos e lugares - seria essa a proposta?

Palavras-chave: Coletivo de arte; Pesquisa cartográfica; Arte na América Latina; Dissenso.



Figura 1

COLETIVO ICONOCLASISTAS (2006-)

La trenza insurrecta: cronología decolonial de Abya Yala, 2010

Arte digital, s.d.

Coletivo Iconoclasistas

Fonte: <https://iconoclasistas.net/cronologia-anti-colonial-latinoamericana/>

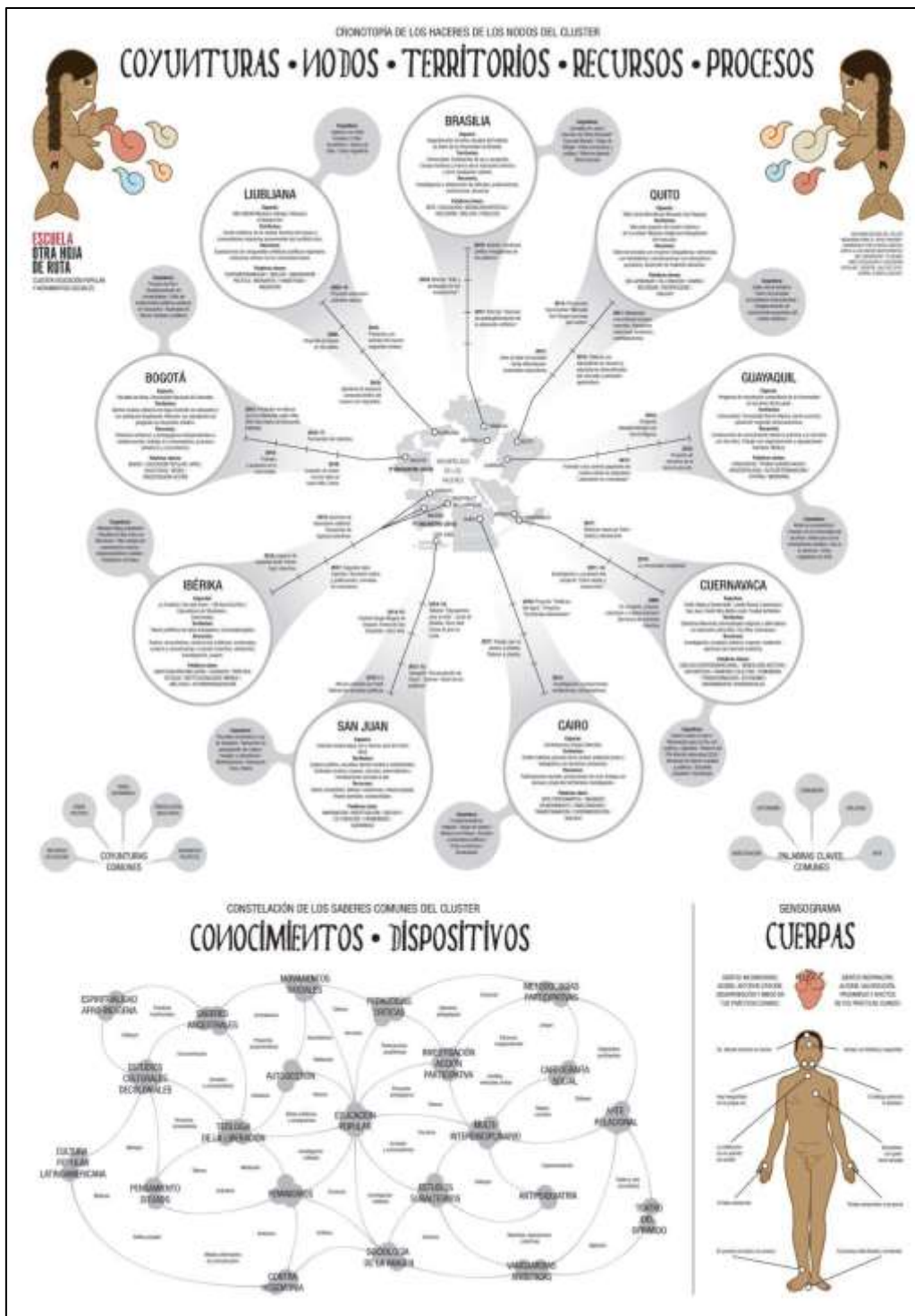


Figura 2
COLETIVO ICONOCLASISTAS (2006-)
Cronotopía, 2018
 Arte digital, s.d.
 Coletivo Iconoclasistas
 Fuente: <https://iconoclasistas.net/portfolio-item/fucsia/>

L'AMATEUR DE RENÉ LIGERON

Martinho Alves da Costa Junior, professor
Universidade Federal de Juiz de Fora / CBHA

Resumo expandido:

Esta comunicação objetiva discutir a obra de René Ligeron pertencente ao museu Mariano Procópio de Juiz de Fora. A instituição possui em sua coleção três miniaturas do artista, uma paisagem oval 10,50 x 13cm; *Parc de Saint-Cloud*, de 11,50 x 15,30 cm e *L'amateur* de 10,50 x 7,50 cm. René Ligeron nasceu em 1880 em Paris e faleceu em 1946, foi artista atrelado primeiramente às paisagens, realizando à maneira da escola de Barbizon. Passou pouco tempo na Académie Julian, teve aulas com Léon Lepeltier, Jules Lefebvre e Robert-Fleury. Ligeron passou temporadas na Inglaterra e Venezuela e atuou na Argélia. Ganha notoriedade como gravurista, especialmente a gravura em cores, publica em 1923 um importante livro sobre a técnica, *Gravure originale en couleurs*, prefaciada por Henri Leriche, outro pintor e gravurista. É admitido em 1922 na *société des aquafortistes français* e expôs no salão da Sociedade dos Artistas Franceses, no qual obteve medalhas de bronze e prata. Para este trabalho nos concentraremos na obra *L'amateur*. Iconografia bem sedimentada na história da arte, a obra, um crayon, guache e aquarela sobre papel, apresenta um senhor de óculos, bem-vestido analisando uma pequena escultura com uma lupa. O tema aparece por diversas vezes em ilustradores e gravuristas de calibre maior no século XIX, como Honoré Daumier, James Gillray ou Félicien Rops. A escultura segurada pelo amador é como uma mulher em miniatura, vemos a descrição dos seios, da vulva e acessórios, como as meias e um bracelete. Para além de admirar a qualidade da obra, o amador parece focar nas nádegas da escultura-mulher aumentada pelas suas lentes, a questão sexual, da representação do corpo feminino se coloca na obra. A juventude da representação da figura feminina contrasta com a idade aparente do amador. A obra de Ligeron pode ser entendida nesse entremeio de uma paródia e ironia não longe dos interesses do final do século XIX, como na obra *Le moine amateur*, de Felicien Rops, no qual o monge foca sua atenção no sexo da figura

feminina. O objetivo é pôr em discussão a iconografia da obra ao mesmo tempo em que se discute a própria participação do artista naqueles anos.

Palavras-chave: René Ligeron; Museu Mariano Procópio; Iconografia; amador.



Figura 1

René Ligeron (1880 – 1946)

L'amateur, s/d

Material, dimensões em centímetros

Acervo Fundação Museu Mariano Procópio

Fonte: Foto do autor

A PRODUÇÃO PLÁSTICA MODERNA NOS PERIÓDICOS ILUSTRADOS EM NOSSA SENHORA DO DESTERRO

Mateus Dukevicz de Oliveira, mestrando

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Resumo expandido:

Sob o tema “*tramas teórico-artísticas: teias, texturas e narrativas na história da arte*”, encontramos a oportunidade de realizar a revisão de imperativos histórico-sociais enfrentando as margens e limites de uma produção simbólica engendrada na derivação e desvio de cânones. A Biblioteca Pública de Florianópolis detém o acervo dos periódicos ilustrados que circularam e que foram produzidos na ilha, cujo início data da segunda metade do século XIX e encontra-se digitalizada no site da Hemeroteca Digital Brasileira. A partir deste patrimônio, traz-se a proposta deste artigo, cuja investigação compreende a análise das imagens dos periódicos *Matraca*, *O Moléque* e *O Mosquito*, em cotejo com os autores Victor Hugo e Charles Baudelaire. Ainda, o desencadeamento da argumentação visa elucidar sobre o grotesco presente nas artes gráficas destes periódicos, além de conduzir a defesa sobre uma emergente produção plástica moderna na ilha de Nossa Senhora do Desterro. Na segunda metade de 1800, na provinciana Nossa Senhora do Desterro, surgiu uma série de publicações impressas que veicularam textos e imagens de cunho crítico, satírico-humorístico, cujos desenhos eram caracterizados pelo uso apelativo do grotesco nas caricaturas das figuras públicas e do cotidiano da comunidade naquele período. Neste mesmo recorte que compreende o séc. XIX, a produção literária e teórica de Victor Hugo e Charles Baudelaire alcançou reverberação internacional, e a influência dos intelectuais para o romantismo em território francês é consolidada, sobretudo pelo posicionamento a favor da liberdade na criação artística em detrimento da reprodução de cânones da antiguidade clássica. Pretende-se evidenciar três momentos para a produção moderna: no primeiro argumento, o grotesco assume um papel fundamental para a produção artística, concentrado no exagero caricatural; o segundo argumento traz à tona a caricatura como elemento da modernidade a

partir do repertório teórico de Charles Baudelaire e o terceiro argumento evidencia que apesar de provinciana, a ilha de Nossa Senhora do Desterro não estava deslocada dos acontecimentos e dos processos de modificação da sociedade. Nos periódicos, além da caricatura, os textos traziam ao debate público as questões da abolição, da disputa dos partidos conservadores e progressistas, e temas relacionados à saúde pública denunciando os processos de arte moderna emergentes na ilha no final do século XIX.

Palavras-chave: Arte Moderna; Periódicos Ilustrados; Caricatura; Grotesco.



Figura 1

Autor desconhecido

O Moléque n° 18 (capa). 20 de abr. 1885.

Litografia impressa em papel, 30 x 25 cm. Biblioteca Pública de Santa Catarina

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira



Figura 2

JOAQUIM MARGARIDA (1865 – 1955)

Matraca n° 29 (página 4). 30, mai. 1885

Litografia impressa em papel, 30 x 25 cm. Biblioteca Pública de Santa Catarina

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

O PAPEL DA ENGENHARIA NA MODERNIZAÇÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA NO SÉCULO XIX

Nelson Pôrto Ribeiro, professor

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

Resumo expandido:

A historiografia tradicional tende a ignorar o papel da engenharia civil na construção do Brasil moderno. Nestor Goulart Reis, seguido por seus colegas paulistas, introduziu a lenda de que a mão de obra escrava na construção civil era desqualificada e que a modernidade foi trazida unicamente pela mão de obra da imigração, sobretudo a italiana, esquecendo-se dos engenheiros e da politécnica do Rio de Janeiro (1874), já que a Politécnica de São Paulo é do início do século XX. Milton Vargas acredita que ao final do século XIX e início do XX a “execução propriamente dita da obra e os conhecimentos para realizá-la não eram tanto da alçada dos engenheiros, mas, principalmente, dos mestres-de-obras, aos quais cabia a direção e realização de todas as técnicas construtivas” (1994) esquecendo-se que as construções monumentais desta época abandonaram a tradição portuguesa dos mestres adotando a tradição francesa da Politécnica. Mas a grande questão da engenharia na segunda metade do século XIX, totalmente ignorada por estes autores, não diz respeito a tectônica e à arte de construir propriamente dita, e sim ao papel ideológico e político que engenheiros exerceram: ao longo de todo o século XIX a engenharia vai participar como a principal protagonista na resolução das grandes questões colocadas pela Revolução Industrial para a Cidade em geral: o incremento do transporte e do comércio com a Estrada de Ferro e o navio a vapor; o abastecimento e a sanitização de cidades cada vez maiores e até então insalubres; o aformoseamento dessas mesmas cidades com a introdução de novos espaços públicos com caráter lúdico e sanitário, enfim, toda a modernização visível da sociedade oitocentista foi obra da engenharia e, nenhuma profissão a esta época, devia parecer mais revolucionária pois o engenheiro civil do século XIX foi mais do que um mero construtor, teve uma atuação profissional fortemente política dando-se dentro de uma perspectiva de

modernização e laicização da sociedade procurando desfazer os vínculos estreitos que o Estado mantinha ainda com a Igreja Católica. Esta atuação deu-se dentro dos mais variados campos desde a ciência da física dos materiais até a pedagogia e a elaboração de projetos pedagógicos dissociados do ensino religioso que então vigorava, passando pela atuação no urbanismo, sanitarismo, ciências astronômicas e matemáticas assim como construindo e revolucionando as técnicas com novos materiais e procedimentos estéticos.

Palavras-chave: Modernidade; Engenharia civil; Brasil novecentista; Sociedade civil.

“ALICE NO BRASIL DAS MARAVILHAS”: JOÃSINHO TRINTA DA GALERIA PARA A SAPUCAÍ

Pedro Ernesto Freitas Lima, professor adjunto

Universidade de Brasília

Resumo expandido:

Considerando as imagens enquanto documentos fundamentais nos campos da história das exposições e nos estudos sobre curadoria, a presente comunicação se debruçará sobre imagens e outros documentos relacionadas à exposição “Alice no Brasil das maravilhas” e seus desdobramentos, concebida pelo carnavalesco Joãozinho Trinta no Sesc Pompeia em 1989 no contexto da efeméride do 90º aniversário da morte do autor britânico Lewis Carrol. Essas imagens, além de mostrarem vistas da exposição, também documentaram sua montagem, mostrando sujeitos envolvidos em atividades diversas, entre elas a marcenaria, escultura e costura, o que evoca dinâmicas e escalas comuns a um barracão de escola de samba.

A escolha da exposição “Alice no Brasil das maravilhas” justifica-se pelo modo como ela embaralha a lógica de eventos expositivos que se interessam pela visualidade do carnaval. Nessa ocasião, diferentemente de expor fragmentos de trabalhos apresentados previamente em um desfile de escola de samba, Trinta concebe uma instalação de grandes proporções envolvendo diversos profissionais do carnaval, e que somente alguns anos depois seria transformado em um desfile da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis na Marquês de Sapucaí em 1991, quando as imagens da exposição se desdobram em outras. “Alice no Brasil das maravilhas” pode ser compreendida como parte do interesse de agentes e de instituições da arte contemporânea em dar a ver a produção de Trinta em trânsito, para além do carnaval, em um momento no qual as imagens e problemáticas propostas pelo carnavalesco em seus desfiles no final dos anos 1980 se tornavam notórias e provocavam o interesse de diferentes áreas, entre elas a arte.

Tendo em vista a proposta do 44º Colóquio do CBHA, pensaremos sobre tramas possíveis a partir da disposição em urdidura de imagens e perspectivas teórico-metodológicas que possibilitem pensar a arte além das tradicionais categorias e hierarquias. A partir das imagens da mencionada exposição, que registram tanto suas vistas parciais como também seu processo de execução, bem como de seus desdobramentos e transformações no carnaval de 1991, refletiremos sobre como as mesmas tratam de atravessamentos entre o “popular” e a arte contemporânea institucionalizada, tensionando as margens e os limites de categorias canônicas da arte.

Palavras-chave: Joãosino Trinta; Carnaval; “Popular”; História das exposições; Arte contemporânea.



Figura 1

O jornalista Maurício Kubrusly e Joãosino Trinta na exposição Alice no Brasil da Maravilhas, 1989
Sesc Pompeia

Fonte: arquivo Sesc Memórias



Figura 2

Registro da produção e montagem da exposição Alice no Brasil da Maravilhas, 1989

Sesc Pompeia

Fonte: arquivo Sesc Memórias

FALA DA TERRA (2022): ENTRE O ARQUIVO E A MEMÓRIA

Pedro Gomes Pereira, mestrando

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

A terra, sendo um território, é desprovida do falar como forma de comunicação particularmente humana. Outras formas de comunicação povoam a terra – as imagens são uma delas. A comunicação da terra poderia se dar de muitas maneiras, talvez pela fertilidade, pelos minerais presentes, pela presença de animais. Quando o discurso localizado no território é apresentado, podemos nos perguntar os locais de difusão. A mão atira o barro, fazendo a parede da casa; o braço puxa a enxada, fazendo o capinar; o braço sobe, movimentando a faca, fazendo o podar; a mão segura o lápis, escrevendo sua própria história no caderno. A terra, ela é sagrada. A fala, ela é sagrada. A escuta, ela é sagrada. As frases anteriores que indicam movimentos são descrições sucintas das cenas iniciais do filme *Fala da Terra* (2022), produzido pela dupla de artistas Bárbara Wagner (1980) e Benjamin de Burca (1975) em conjunto com o Coletivo Banzeiros (CB), grupo teatral paraense formado por militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). O Coletivo Banzeiros atua na área de educação e militância política a partir da encenação de peças teatrais, resgatando memórias – como conflitos e questões que carecem de soluções –, fazem uso dos ensinamentos do Teatro do Oprimido (TO), sistematizado por Augusto Boal (1931 – 2009), para lembrar histórias e buscar soluções de conflitos através de jogos teatrais. O Coletivo Banzeiros inicia sua trajetória em 2016, quando se completaram 20 anos do massacre de Eldorado do Carajás. O filme resgata o massacre, apresenta o território na atualidade, e a forma como a memória do episódio é mantida – através do teatro. Nesse resgate, há um trabalho de memória de um episódio marcante da história do Brasil – como se puxasse a história de um arquivo. Para a justiça brasileira, é um episódio concluído, para a memória dos agricultores e do Coletivo Banzeiros é uma história ainda não resolvida. A partir dos conceitos de arquivo e memória, nossa análise traz reflexões sobre o exercício de criar novas imagens de denúncia de

um episódio histórico. Nesse exercício de contar e recontar a história, há o desdobramento das ideias de contra-história ou crítica, pois os grupos retomam episódios marcantes de suas histórias e narram o episódio. O filme é o registro crítico da abertura dos arquivos históricos por um grupo marginalizado e a criação de histórias a partir de suas vidas e lembranças.

Palavras-chave: Memória; Arquivo; Filme; História do Brasil.



Figura 1

Bárbara Wagner (1980) e Benjamin de Burca (1975)

Fala da terra, 2022

2K, HD, cor, som 5.1 [2K, HD, color, sound 5.1], 17'26"

Acervo da artista e Fortes D'Aloia e Gabriel

Fonte: portfólio da artista



Figura 2

Bárbara Wagner (1980) e Benjamin de Burca (1975)

Fala da terra, 2022

2K, HD, cor, som 5.1 [2K, HD, color, sound 5.1], 17'26"

Acervo da artista e Fortes D'Aloia e Gabriel

Fonte: portfólio da artista

FUGA PARA O ESPAÇO: FICÇÃO-ESPECULATIVA EM SIDNEY AMARAL E NO FILME *MARTE UM*

Pietro de Mello Ferreira, mestrando

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

O presente texto busca fazer uma aproximação entre as artes visuais e o cinema, por meio de uma análise comparativa da litografia de Sidney Amaral (São Paulo, 1967 – 2017), intitulada *Canto para Ogum* (2012) [Figura 1], com filme brasileiro *Marte Um*, dirigido por Gabriel Martins [Figura 2]. Para tal investigação, será utilizada, como metodologia, a Pedagogia da Encruzilhada, proposta por Luiz Rufino. Nela, os saberes se constroem através do cruzamento de diferentes ideias e linguagens, sendo a encruzilhada esse lugar de aproximação entre as diversas formas de arte: em nosso caso, a gravura e o cinema. Desse modo, ao colocarmos a litografia e o filme lado a lado, procura-se discutir a ficção-especulativa protagonizada por pessoas pretas. Na gravura, por exemplo, Sidney Amaral se autorrepresenta como o orixá Ogum sobre a superfície lunar. Ao mesmo tempo, Deivinho, protagonista de *Marte Um*, tem o sonho de participar de uma expedição para Marte. Desse modo, nas duas obras há uma representação do espaço sideral como sendo um local de refúgio para esses sujeitos negros. Aqui, é interessante ressaltar que a ficção-especulativa negra vê o espaço como sendo o lugar no qual pessoas pretas podem, enfim, estar livres do racismo. Logo, o que a gravura e o longa-metragem mostram é esse desejo de fuga para onde se possa viver sem medo. Assim, para pensarmos conceitualmente sobre esse desejo de fuga, partimos do pensamento de Grada Kilomba sobre as memórias da plantação como reflexos de um passado escravocrata que se mantém até hoje com o racismo estrutural. Ademais, a dificuldade de se escapar desse ciclo de violência racial é debatido pela escritora e pensadora estadunidense Walidah Imarisha, a qual defende que é preciso reimaginar toda a história desde o início, pois, segundo ela, a imaginação é um subterfúgio subversivo no processo de descolonização. Dessa forma, pergunta-se: será que a ficção-especulativa apresentada nas

duas obras se apresentaria como essa reimaginação de tudo, construindo-se, a partir dela, uma nova realidade na qual o artista visual pudesse se refugiar no espaço sideral? Seria este o mesmo lugar para onde Deivinho, o protagonista de *Marte Um*, sonharia em viajar? Portanto, dentro dessa encruzilhada, o cinema e a gravura se encontram, oportunizando novos olhares para as propostas de descolonização e de fuga por meio da ficção-especulativa nessas diferentes linguagens artísticas.

Palavras-chave: Sidney Amaral; *Marte Um*; Ficção-especulativa negra; Litografia; Cinema.



Figura 1

SIDNEY AMARAL (1973 – 2017)

Canto para Ogum, 2014

Litografia em cores sobre papel, 63,8 x 49 cm

Museu Afro Brasil, São Paulo



Figura 2

Frame do filme *Marte Um*, dirigido por Gabriel Martins, 2022

Fonte: <https://www.filmesdeplastico.com.br/marte-um/>

SAGRADA FOLIA, A DESSACRALIZAÇÃO DA ARTE.

Ramon Gadenz da Silva, mestrando

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

A presente comunicação aborda a dessacralização da arte através dos processos de pesquisa, criativos e artísticos de Maria Augusta Rodrigues carnavalesca, artista visual, cenógrafa, professora EBA/UFRJ e intelectual da cultura popular. O diálogo entre as artes visuais e o Carnaval tem sido um dos mais potentes fatores da quebra da grande divisão entre arte erudita e arte popular. O responsável pelo início desse processo foi o cenógrafo e professor da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Fernando Pamplona. Foi pelas mãos dele que grupos de estudantes e professores dos cursos da EBA ocuparam os barracões das escolas de samba, para desenvolver enredos, criando alegorias, adereços e fantasias. Um desses grupos já contava com Maria Augusta Rodrigues em sua formação, sendo de sua autoria o antológico enredo *Festa para um rei negro*, do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, para o Carnaval de 1971, com um visual detalhado no uso de texturas, e emprego de materiais inovadores em suas concepções artísticas, atestando o talento de Maria Augusta.

Os desfiles até então produzidos de forma romântica por artífices das comunidades das escolas de samba, iniciam nessa época o período de grandes espetáculos, caracterizados por outro tipo de pesquisa, criação e visualidade. A academia, o erudito, a partir dessa “revolução” visual, histórica e cultural, vai ao encontro da maior manifestação da cultura popular de nosso país.

Se é a partir da academia que os artistas adentram na produção do carnaval, suas produções tendem a revelar símbolos de suas histórias pessoais, como é o caso de Maria Augusta, conhecida como mestra das cores, autora de desfiles icônicos no G.R.E.S União da Ilha do Governador. Em *Domingo*, de 1977, ela desenvolve uma narrativa sobre o que os cariocas faziam em seu dia de folga. Maria Augusta traz para o sacralizado desfile das escolas de samba o mais

banal e ordinário cotidiano, dotado de singeleza. Foi da sua sensibilidade e emoção, na mesma agremiação, que surgiu o enredo *O amanhã*, em 1978, quando soube traduzir a curiosidade humana sobre o futuro, novamente apropriando-se de símbolos cotidianos em um diálogo direto com o público, sem o tom historicista que possuíam até então a maioria dos enredos. Os sambas-enredo dos desfiles citados, se fixaram na memória foliã por gerações. Assim, nasceu um imaginário que acompanha até hoje a União da Ilha do Governador.

Palavras-chave: Arte Popular; Carnaval; Maria Augusta Rodrigues.



Figura 1

MARIA AUGUSTA RODRIGUES (Rio de Janeiro, 1942)

Domingo, 1977

Desfile da União da Ilha do Governador em 20 de fevereiro de 1977

Fotografia: Paulo Moreira.

Acervo: Agência O Globo

Fonte: <https://oglobo.globo.com/rio/uniao-da-ilha-fez-historia-na-sapucaia-com-domingo-em-1977-1-18502191>



Figura 2

MARIA AUGUSTA RODRIGUES (Rio de Janeiro, 1942)

O amanhã, 1978

Desfile da União da Ilha do Governador em 8 de fevereiro de 1978

Fotografia: Sebastião Marinho

Acervo: Agência O Globo

Fonte: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/escola-dos-sambas-populares-uniao-da-ilha-belisca-titulo-em-77-80-89-11737617>

A FUNÇÃO TEOLÓGICO-POLÍTICA DA PINTURA COLONIAL – A REPRESENTAÇÃO DA SANTA CEIA

Raquel Quinet Pifano, professora

Universidade Federal de Juiz de Fora / CBHA

Resumo expandido:

A historiografia da arte colonial é herdeira de uma tradição historiográfica fundada pelos modernistas e institucionalizada pelo SPHAN. O tema da autonomia estética da arte pautou o debate artístico das primeiras décadas do século XX, atravessando o olhar dos modernistas sobre a arte do período colonial, considerada então legítima expressão da cultura brasileira. Num processo de revisão desta historiografia, uma primeira consideração se impõe: a de se reconhecer que tanto na Europa do período, quanto no território em processo de colonização portuguesa, a arte (pintura, escultura e arquitetura) não era uma estética e sim uma técnica. E enquanto técnica, a arte tinha função clara no amplo contexto da empresa colonizadora levada a cabo pela Coroa Portuguesa. Portadora de uma função pedagógica, era técnica auxiliar da ação evangelizadora dos gentios da terra, dos africanos escravizados e dos cristãos novos -- estratégia de dominação. A arte, majoritariamente de temática religiosa, incitava à devoção e orientava moralmente aquela sociedade em formação, cumprindo seu destino teológico-político.

O programa iconográfico pós-tridentino empregado nos templos assentou-se sobre o modelo teológico da Igreja Triunfante, aquela composta também por aqueles que habitam o paraíso. Tal modelo explica o grande esforço missionário da Igreja em conduzir o imaginário social para a imagem da vida eterna e a insistência sobre o tema da morte na arte colonial. Central nesta retórica da vida após morte (o triunfo da vida) seria o dogma da transubstanciação – a conversão do pão e do vinho em corpo e sangue de Cristo, fundador do sacramento da Eucaristia. Se em seus primórdios, simbolizava a comunhão entre os cristãos, no contexto colonial, ganhava outra conotação, simbolizando a vitória espiritual sobre o paganismo dos gentios. O

sacramento da Eucaristia, instituído por Cristo na última ceia, correspondia à dominação espiritual operada junto com a dominação temporal da terra e dos seus habitantes – não se pode esquecer da associação entre Igreja/Coroa realizada no regime do Padroado. Compunha o programa iconográfico das igrejas matrizes a representação da Última Ceia na capela-mor. Assim, propõe-se refletir sobre o papel da pintura colonial no contexto da colonização portuguesa a partir da representação da Última Ceia. Ao analisar tal representação sob a perspectiva da função teológica-política, busca-se revisar a historiografia da arte colonial.

Palavras-chave: Política de colonização; pintura colonial; Santa Ceia.

ENTRE PAISAGENS E PERSONAGENS: A NARRATIVA IMAGÉTICA DE JOELINGTON RIOS SOBRE O RIO DE JANEIRO

Roberta Claudino Fernandes da Silva, doutorando
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo expandido:

Do quilombo Jamary dos Pretos no Maranhão aos subúrbios do Rio de Janeiro, Joelington Rios (1997) depara-se com uma cidade repleta de natureza e contradições. Durante seus deslocamentos entre a zona norte e a zona sul, ele observa o cansaço nos corpos das pessoas dentro do ônibus, contrastando com a paisagem carioca, o que o inspira a criar a série fotográfica "O que sustenta o Rio"(2018). E nessa série será destacado imagens de personagens cosmopolitas, mas periféricos, ocupando os principais pontos turísticos do Rio de Janeiro, como se reivindicassem seu espaço na cidade. Há uma fusão harmoniosa entre esses elementos e a paisagem urbana, criando um novo trânsito na perspectiva visual e cultural da cidade. Tais personagens retratados nas imagens sustentam a cidade do Rio de Janeiro não apenas fisicamente, mas também simbolicamente, representando um gesto de "levante" e soberania. Essa gestualidade funciona como uma expressão de conexão entre a paisagem urbana e os indivíduos que a habitam. Desse modo, consideramos que as imagens dão oportunidades a novas práticas sociais de compreensão dessas imagens em trânsito.

Além de explorar a estética, as imagens também possuem uma dimensão crítica e provocativa, funcionando como agentes que instigam deslocamentos e questionamentos que extrapolam o campo visual. Elas engajam o espectador em debates sobre racismo, estabelecendo conexões com diversas formas de expressão cultural, como literatura, cinema, história e o legado do colonialismo.

As montagens realizadas como agentes em trânsito, têm o poder de evocar emoções e paradigmas de pensamento, constituindo imagens que carregam memória. Ao sobrepor imagens da cidade do Rio de Janeiro com seus habitantes, essa obra apresenta uma abordagem dialética que busca promover novos tipos de conhecimento e reflexão sobre a cidade. As diferenças e choques entre

paisagem e personagens se confrontam, gerando um diálogo entre esses elementos.

Assim, nesse trabalho consideraremos as imagens que compõem o trabalho “O que sustenta o Rio” (2018) como representações de um ser em constante trânsito, em um estado de transformação contínua de renovação epistemológica, convidando o espectador a refletir sobre a complexidade e a dinâmica da cidade e de seus habitantes.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; Imagens; Montagens.



Figura 1

JOELINGTON RIOS

O que sustenta o Rio, 2018

Fotomontagem sobre papel metalizado, 110x80 cm

Lima Galeria

Fonte: Instagram/Rivers

IMAGENS EM DISPUTA: HISTÓRIA NATURAL? E A NARRATIVA POLÍTICA DA ARTE EM ROSANA PAULINO

Rogéria Moreira de Ipanema, docente

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

Resumo expandido:

A grandeza global da arte e da artista Rosana Paulino nos convoca para o permanente questionamento dos sentidos e legibilidades das imagens que apresentam e representam a população negra. Paulino propõe uma nova pedagogia do olhar, pede vistas do processo histórico colonialista ocidental e disputa narrativas de visualidades, desordenando o presente por imagens do horror comum da escravização e da racialização (Mbembe) do passado, do passado? Neste 44º Colóquio do CBHA desejamos discutir os tempos-tramados na (re)visão histórica de Rosana Paulino, em continuidade às reflexões do livro de artista *História Natural?* (2016), a partir do original da Biblioteca Walter Ney da Pinacoteca de São Paulo. A obra com 13 páginas apresenta densas disputas epistemográficas, político-artisticamente negras. (Segato,2020). Como um atlas de imagens, Rosana mexe com o mar e transborda o *Atlântico Vermelho* (obra de 2018) afro-diaspórico em todas as páginas do livre. Com reusos das imagens – montagens com decalques e criações -, a artista ressignifica a cartografia europeia, por exemplo, com a alocação da geografia do corpo-continental da mulher negra no centro de um mapa de 1595 (*Vera Totius Expedicionones*), sobre duas viagens de circunavegação inglesas e o retorno dos espólios das invasões planetárias. Rosana decoloniza os mapas partindo do lugar da ancestralidade negra africana para o imperialismo, e não o contrário. Assim está a reprodução do *Planisfério de Cantino*, de 1502, no tecido costurado do lado direito da página 10, ao levantá-lo, a modernidade europeia: vistas de carga do interior do navio britânico *Brookes* com o emprateamento de mulheres, homens e crianças negras da terrível estampa comercial de 1788. A inscrição no panfleto registra a conformidade à regulamentação mercantil de vidas africanas. A presente comunicação quer aprofundar as problematizações das impressões de *História*

Natural? Obra que reabre a história do Brasil, pensa as histórias e narrativas das imagens no confronto do passado brutal, uma vez, autorizado pelos códigos negros no século 17, para legitimação da escravização negra africana (Mbembe).

Palavras-chave: Palavras-chave: Rosana Paulino; Arte negra; Arte e política; Arte da imagem impressa; Livro de artista;

QUADROS DE RAÇA: CLAUDIA COCA E O IMAGINÁRIO COLONIAL LATINO-AMERICANO

Tadeu Ribeiro Rodrigues, doutorando

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes)

Resumo expandido:

Esta comunicação propõe uma análise da obra da artista peruana Claudia Coca (Lima, 1970) a partir de suas apropriações de um conjunto de pinturas produzidas no período colonial na América Latina que têm como eixo a representação racial com ênfase nos processos de mestiçagem. Para esse propósito, apresentamos imagens pertencentes ao gênero de pintura de castas – cujo epicentro foi o Vice-Reino da Nova Espanha e buscava representar uniões inter-raciais e seus resultados – e pinturas da Escola de Quito com o objetivo de identificar, na poética de Coca, interlocuções com estruturas de visualidade racializantes na produção vice-reinal e sua persistência no imaginário contemporâneo latino-americano.

Estabelecemos como recorte central os trabalhos “...de castas y mala raza” (2009) e “Frutos de la Nueva España. Après, Albán” (2020) como fios condutores para nossa investigação. Tais obras propõem diálogos diretos com uma série de pintura de castas produzida no Peru na década de 1770 e as telas do equatoriano Vicente Albán na década de 1780, respectivamente. A articulação entre esse conjunto de imagens setecentistas e a produção de Coca no século XXI pretende argumentar que, para além dos conteúdos e temas mobilizados, a artista se debruça sobre os regimes de visualidade e as estruturas de representação subjacentes a tais gêneros pictóricos. Para tanto, utilizaremos a noção de “colonialidade do ver” proposta por Joaquín Barriendos, além de proposições teóricas em torno dos gêneros artísticos coloniais e da mestiçagem latino-americana.

Em sua poética, Coca examina uma genealogia de imagens que conformam arquivos do impulso racializante que fundamentava a dinâmica colonial – a circulação de designações sociorraciais depreciativas, a domesticação do

imaginário das populações indígenas, negras e mestiças através de padrões estéticos europeus, a produção de categorias taxonômicas e a redução das diferenças fenotípicas e culturais a “tipos raciais”. Seu trabalho enfrenta as relações entre visualidade, corpo e texto, elaborando a pele como superfície sobrecodificada e os corpos racializados coloniais “traduzidos” e descritos a partir de castas.

Ao explorar tais referências em sua obra, a artista propõe um tensionamento dos pressupostos racializantes do imaginário colonial, destacando a natureza ideológica de tais enquadramentos, assim como a formação da imagem moderna a partir dos fluxos atlânticos e a consolidação do paradigma da mestiçagem na América Latina.

Palavras-chave: Claudia Coca; arte contemporânea; América Latina; racialidade; arte vice-reinal.



Figura 1

CLAUDIA COCA (1970)

No. 22 ... de castas y mala raza, 2009

Óleo sobre tela, 145 x 180 cm

Fonte: <https://claudiacoca.com/mestiza>



Figura 2

CLAUDIA COCA (1970)

Frutos de la Nueva España. Après, Alban, 2020

Instalação de pintura a óleo, 60 x 150 cm aprox.

Fonte: Galería del Paseo (Lima, Peru)

A PRÁTICA ARTÍSTICA DE MARIA THEREZA ALVES E SUA REDE PARA DESCOLONIZAR O BRASIL

Taís Cardoso, doutoranda

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Resumo expandido:

Nesta comunicação, me dedicarei a analisar três trabalhos da artista brasileira Maria Thereza Alves (São Paulo, 1961) – residente entre Berlim, Alemanha, e Roma, Itália – realizados ao longo de três anos subsequentes, junto a comunidades indígenas brasileiras: *Uma possível reversão de oportunidades perdidas* (2016), para 32ª Bienal de São Paulo; *Um vazio pleno* (2017), para a Frestas Trienal de Sorocaba; e *Descolonizando o Brasil* (2018), junto ao Sesc Sorocaba.

Nas palavras da artista, embora esteja consciente dos binarismos ocidentais entre natureza e cultura e arte e política, ela se recusa a reconhecê-los em sua prática, atuando deliberadamente para dissolvê-los. Através da realização de oficinas com comunidades indígenas de diferentes etnias, Alves desenvolve cartazes, vídeos e fotografias dão visibilidade ao apagamento da cultura desses povos, na mesma medida que em defendem a legitimidade do seu conhecimento e a necessidade e importância do seu direito a terra.

Sua prática será pensada a luz do pensamento do engenheiro ambiental e filósofo caribenho Malcolm Ferdinand, que entrelaçado as ideias de Aimé Césaire, sugere uma concepção de habitar que leve em conta o outro e coloque em primeiro plano “aqueles sem os quais a terra não seria terra.” Além disso, há a intenção de elaborar de que maneira a atuação de Alves expressa aquilo que o filósofo brasileiro Rodrigo Nunes entende como ecossistema político ou ecossistema organizacional. Para Nunes, um ecossistema político não é nem um organismo nem uma organização e sim algo mais aberto que, ao invés de ser formado por um princípio organizador único, é composto por partes que evoluem através de sua relação umas com as outras, como um fortalecimento mútuo.

A pesquisa se insere em uma discussão em curso no Brasil e no mundo que diz respeito às transformações nos modos de pensar relações entre humanos, em suas diferentes culturas e ambientes. Ao considerar o Brasil como um ambiente ilustrativo nos impasses de habitar à terra – já que o país frequentemente representou uma vanguarda mundial nos debates ambientais, assim como se mostrou local de genocídios e ecocídios contínuos – pretende-se colaborar para a construção de uma história de ecologia política de dentro de uma história estética da arte ambiental.

Palavras-chave: Maria Thereza Alves; comunidades indígenas; arte ambiental; descolonizar; terra.



Figura 1

MARIA THEREZA ALVES (1961-)

Descolonizando o Brasil, 2018

Fonte: site da artista – <http://www.mariatherezaalves.org/>

A CONSTELAÇÃO DO ENTRE-MUNDOS: MOQUÉM_SURARÍ E SEUS AGENCIAMENTOS DECOLONIAIS

Willams Lucian Belo Ramo, doutorando em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo expandido:

O presente artigo reflete sobre a tecitura proposta pela curadoria da exposição Moquém_Surarí, parte integrante da 34ª Bienal Internacional de São Paulo de 2021. Por meio da análise do seu processo criativo curatorial, torna-se possível nos aproximar das estratégias coletivistas e pedagógicas que utilizaram poéticas da oralidade, como fundamento para articulação de pontes de diálogo entre distintas visões de mundos. O curador Jaider Esbell tomou como referências conceituais os ensinamentos de *Pandon* de *Surarí*, narrativa mitológica contada por Eduína Macuxi no episódio 48º do programa Vamos Aprender Macuxi, veiculado pela Rádio FM Monte Roraima entre 2004 e 2008. A mostra reuniu 167 obras de artistas de diferentes identidades étnicas, possibilitando contato com obras sustentadas pelas urdiduras sócio-históricas e, conectadas pelas tramas da memória coletiva que constitui sua conceituação curatorial. A saber, pontuamos a presença da série Vacas nas Terras de *Makunaimi*: de malditas a desejadas (2013), idealizada por Jaider Esbell em parceria com outros (as) artistas do Estado de Roraima. Composta por 16 obras (quinze pinturas e uma escultura) que ressignificam a figuratividade bovina em símbolo memorial de resistência, faz alusão à estratégia colonialista de inserção da pecuária bovina como argumento produtivista dos fazendeiros da região, para apropriação forçada das terras indígenas. Tal como, faz referência ao projeto “Uma vaca para o índio” desenvolvido pelas lideranças indígenas (Macuxi, Wapixana, Ingarikó e Taurepang) em parceria da Diocese Católica de Roraima, como resistência aos conflitos agravados a partir de 1970. Em consequência, demarca em um ato de “ReAntropofagia” o pertencimento cultural de *Makunaimi* como divindade para o povo Macuxi, colocando em disputa a figura do “herói sem nenhum caráter” do romance de Mário de Andrade (1928) e seus desdobramentos visuais, por exemplo: O

batizado de Macunaíma (1956) de Tarsila do Amaral. Portanto, os meandros curatoriais da Moqué_m_Surarî e as especificidades de algumas obras nela presentes, oferece-nos caminhos que podem ser trilhados com base no pensamento decolonial, para refletirmos sobre como as artes indígenas contemporâneas provocam tensões nos modos de recepção do cânone.

Palavras-chave: Moqué_m_Surarî; 34^a Bienal de São Paulo; Arte indígena contemporânea.



Sessão temática 06

**A arte contemporânea mediante o cânone:
restauro, dissolução e permeabilidades
das categorias críticas**

Coordenação:

Felipe Chaimovich (FAAP/CBHA)
Marina Andrade Câmara (UFRGS)
Stéphane Huchet (UFMG/CBHA)

O ENCONTRO DO FUTURO COM A ANCESTRALIDADE: EXPERIMENTOS ARTÍSTICOS BASEADOS NA SEMENTE

Cássia Teixeira Perocco, mestranda
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo expandido:

O recente interesse de pesquisas acadêmicas em arte por campos do conhecimento ligados à Terra, como as ciências da natureza e os saberes ancestrais, tem impulsionado processos poéticos que dialogam com modos de existência para além do humano. A presente comunicação aborda práticas realizadas por mim em processos artísticos, a partir da construção poética que reflete sobre a ancestralidade transmitida pelas sementes e como estas carregam para o futuro a continuidade geracional que volta à origem.

Em diálogo com Ailton Krenak, a pesquisa teórica convoca a pensar o futuro em contato com modos de existência baseadas nas experiências com nossos antepassados, buscando deslocar a narrativa hegemônica humano centrada para outras narrativas. Para conversar com o pensador indígena, o texto traz o antropólogo Tim Ingold, que também compartilha a ideia de aproximar a geração do futuro com a do passado, visando a preservação. Ao apontar como as perspectivas sobre presente, passado e futuro moldam nossa compreensão de tradição, Ingold nega a ideia linear de progresso.

O cruzamento das perspectivas de Krenak e Ingold serão parte dos fundamentos teóricos para eu tecer, nessa comunicação, a análise de dois experimentos artísticos que investigam o lugar da semente e a ideia de futuro. Encorajada pela teoria da bolsa elaborada pela escritora Ursula Le Guin, será apresentado um experimento realizado por mim, qual seja, um exercício de escrita fabulativa que narra os modos de germinação de diferentes gerações de sementes. Esse texto não se pretende literário, mas estabelece o “estado de semente” que levo para a segunda prática, que consiste na ação de modelagem em argila, realizada com quatro gerações de mulheres da minha família. A ideia de semente se coloca ao explorar o potencial do gesto de

criação que busca a forma de um pote em contato com a matéria. Essa prática que pensa a semente criadora de vida como um lugar de continuidade no tempo, se inspira no trabalho de Anna Maria Maiolino, e reflete também sobre a relação do fazer com a repetição e a diferenciação.

O trabalho costura conceitos e práticas em um tecido que remonta temporalidades e encontra na arte um modo de pensar e alargar a percepção de mundos. Pensar e alargar a percepção de mundos.

Palavras-chave: sementes; futuro; ancestralidade; experimentos artísticos.



Figura 1

CÁSSIA PEROCCO

Cuias matriarcais, 2024

Registro de ação coletiva da modelagem em argila

Fonte: Luiza Palhares



Figura 2

CÁSSIA PEROCCO

Cuias matriarcais, 2024

Registro fotográfico da ação coletiva de modelagem em argila

Fonte: Luiza Palhares

ENIGMAS DE PASQUETTI

Icleia Borsa Cattani, docente

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Resumo expandido:

A pintura contemporânea caracteriza-se pela permeabilidade, contaminações e rupturas com os cânones moderno e clássico. A modernidade rompeu o cânone precedente, mas guardou as linguagens tradicionais dentro de limites pré-estabelecidos: no caso da pintura, a existência do suporte, o papel delimitador do páterson, o uso de algum tipo de pigmento. A partir do segundo pós-guerra, que anuncia o fim da modernidade ou, pelo menos, o seu segundo momento, iniciou-se um trabalho de desmanche dos elementos materiais da pintura. A tela perdeu muitas vezes o suporte e foi virada do avesso, recortada, recosturada e apresentada crua, sem nenhum pigmento. Matérias macias ou moles de vários tipos foram inseridas em esculturas e objetos, trazendo-os aos limites da pintura. Expansões de vários tipos ocorreram.

Nos anos 1980, houve um retorno massivo à pintura, trazendo em si, elementos resgatando os cânones clássico e moderno, mas com subversões e armadilhas, como as repetições, negando a obra única, as mestiçagens, questionando a pureza de cada meio, as contaminações, entre materiais e categorias artísticas. Atualmente, pesquiso obras limítrofes entre essas categorias nas suas aproximações e porosidade às propriedades próprias da pintura contemporânea.

O trabalho do artista multimídia Carlos Pasquetti é exemplar dessas transições na arte. Iniciando a formação nos anos 1960, seu trabalho atingiu a maturidade para o final dos 70, sobretudo, no desenho. Paralelamente, foi um dos primeiros artistas a trabalhar com manifestações de vanguarda no RS, realizando performances, instalações e objetos e tendo participado da criação do Grupo Nervo Óptico e do Espaço NO.

Progressivamente, seu trabalho foi anexando fotografias, objetos costurados e outros elementos desconcertantes para o público. O eixo condutor da

comunicação será o desenho de Pasquetti, nas suas mestiçagens e especialmente, na sua contaminação com a pintura, criando um entre-dois. Também se verificará se suas outras práticas artísticas contribuíram para esse desenho-pintura, que se afasta e se reaproxima, em pulsação ininterrupta, do cânone moderno.

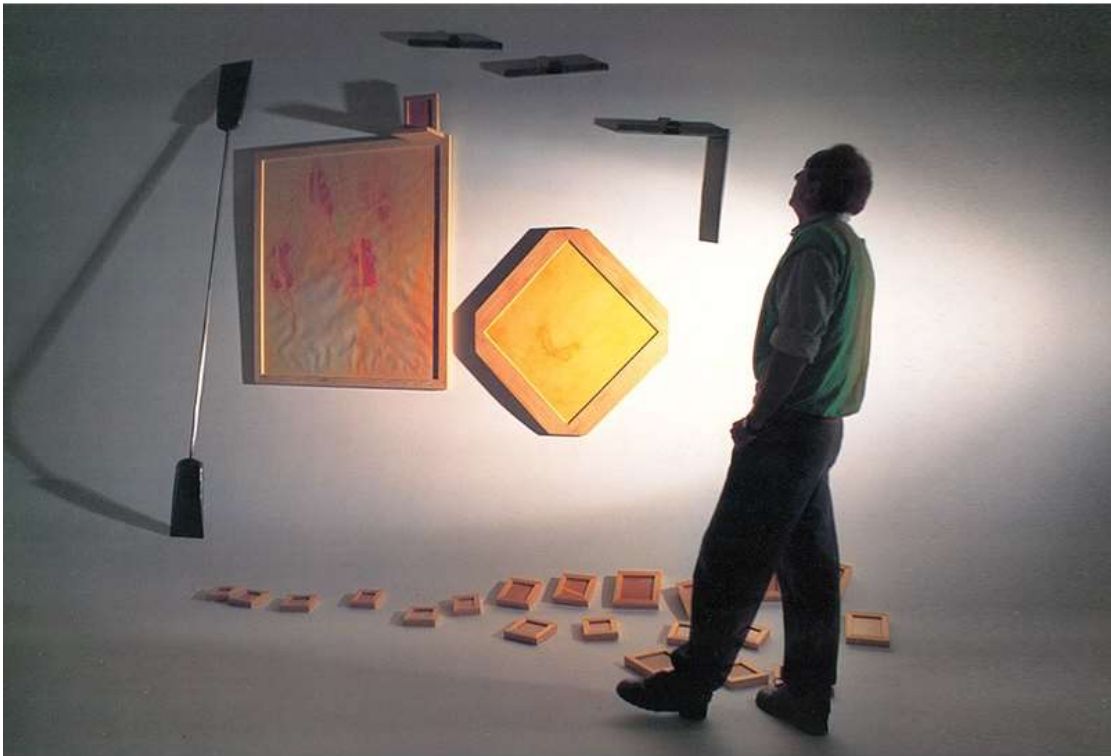


Figura 1

CARLOS PASQUETTI

Bom dia (manhã), 1998

Instalação: desenhos e objetos em ferro

Acervo Carlos Pasquetti



Figura 2

CARLOS PASQUETTI

Diabolique, 2003

Desenho, 140 x 180 cm

Acervo Carlos Pasquetti

O PARAGONE DA ARTE E A INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Isadora Cunha Caldas, doutoranda

Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo expandido:

No dia 10 de novembro de 2023 o X, antigo Twitter, entrou em fervor com a notícia de que um livro com a capa e as imagens feitas totalmente por Inteligência Artificial (I.A.) estava entre os indicados do maior prêmio brasileiro de ilustração, o Prêmio Jabuti. A edição em questão foi uma versão do clássico *Frankenstein*, atribuída ao designer Vicente Pessôa ([s.d.] -) e à ferramenta de I.A. generativa *Midjourney*. Autoridades do jornalismo, da ilustração, escritores e juízes da premiação comentaram sobre o ocorrido divergindo de opiniões. A partir disso, observou-se o retorno de duas questões que se repetem ao longo da História da Arte: a primeira sobre a autoria de uma obra e o entendimento de palavras que a circundam, como cópia, originalidade e a ética. A segunda é o *Paragone* da Arte, entre a imagem e o texto. Afinal, o reconhecimento da obra seria daquele que desenvolveu o texto escrito, a ideia, a retórica, o conceito e enviou essas informações para o software em forma de *prompt* para executar seu comando? Ou a autoria é da ferramenta que gera a imagem a partir não só do texto referencial, mas do uso de um banco de imagens de diferentes artistas?

A questão do *Paragone* entre a pintura e a poética é de grande fortuna para a teoria da arte, a poesia era na Antiguidade “chave da manutenção da cultura” (Scherer, 2017, pág.15), tinha tarefa de afirmação de valores religiosos e sociais. Por isso, a teoria da imagem só poderia existir a partir da sua “irmã” e inimiga, a poesia (Lessing, 1766). O famoso verso *ut pictura poesis* de Horácio (65 a.C – 8 a.C.), dá nome a essa discussão que lhe antecede e que o transpassa no tempo, essa relação ambígua: ora de semelhança, onde ambas são vistas como Arte, ora de inimizade, com as diferenças e predileções variadas impostas por autores na História da Arte. Essa disputa reverbera desde a Antiguidade e o que parecia ter serenado com a arte moderna, as vanguardas do séc. XX e com a Arte Conceitual, quando o conceito da obra substituiu a habilidade técnica e é

tendência marcante na Arte Contemporânea, retorna agora com a inserção recente da Inteligência Artificial.

Propõe-se nesse artigo, portanto, refletir sobre os conceitos de autoria e a disputa entre o texto e a imagem, partindo do caso contemporâneo da ilustração feita por I.A e de discussões sobre o tema no campo da História da Arte, visando reconhecer no passado caminhos possíveis para a reflexão desta questão persistente no presente.

Palavras-chave: Paragone da Arte; Inteligência Artificial; texto e imagem; Ilustração; Prêmio Jabuti.



Figura 1

VICENTE PESSÔA ([s.d.] -) e MIDJOURNEY (2023-)

Frankenstein, 2022

Página interior do livro *Frankenstein*, ilustração gerada por Inteligência Artificial

Editora: Clube de Literatura Clássica

Fonte: <https://fastcompanybrasil.com/tech/inteligencia-artificial/quem-tem-medo-do-frankenstein-e-da-ia-generativa/>



Figura 2

VICENTE PESSÔA ([s.d.] -) e MIDJOURNEY (2023-)

Frankenstein, 2022

Página interior do livro *Frankenstein*, ilustração gerada por Inteligência Artificial

Editora: Clube de Literatura Clássica

Fonte: <https://fastcompanybrasil.com/tech/inteligencia-artificial/quem-tem-medo-do-frankenstein-e-da-ia-generativa/>

DIANTE DAS SOBREVIVÊNCIAS: AS NATUREZAS-MORTAS CONTEMPORÂNEAS

Milena Regina Duarte Corrêa, doutoranda em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Resumo expandido:

Esta investigação parte das discussões a respeito da sobrevivência das naturezas-mortas contemporâneas, levantadas no doutoramento em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte na UFSM/RS. Objetivamos analisar obras de naturezas-mortas contemporâneas, em suas aparições intervalares neste tempo heterogêneo e conceitual, a partir das reverberações anteriores, presentes desde a concepção do gênero pictórico da história da arte. Ao identificarmos a longevidade das naturezas-mortas para além do tempo cronológico e dos limites historiográficos do gênero, percebemos a proliferação e expansão do tema de modo iminente indicial na contemporaneidade. Instigados pelas questões teóricas abertas pelo historiador da arte e filósofo contemporâneo, Georges Didi-Huberman, dispomo-nos a pensar nas possíveis sobrevivências dessas formas através de aparições intervalares e anacrônicas. O estudioso das imagens, leva-nos ao seu antecessor conceitual, Aby Warburg, cuja fortuna crítica é reconhecida, sobretudo, pela obsessão em rastrear as sobrevivências da Antiguidade na Renascença, a *Nachleben*. Portanto, à guisa destes intelectuais, colocamo-nos diante das sobrevivências da natureza-morta na arte contemporânea, através de uma lógica associativa entre imagens de diferentes tempos, locais e culturas. As séries *Nature morte* (2010), *Sutura* (2011), *Broken things* (2011) e *Nomad Patterns* (2015) da artista contemporânea Livia Marín (1973 -), são convidadas à discussão de suas sobrevivências e sintomas que atravessam as fronteiras epocais. Igualmente, a série *Not Longer Life* (2019) do estúdio espanhol *Quatre Caps*, é analisada por acrescentar uma vida atualizada às composições de pinturas eruditas da tradicional arte europeia. Frente às imagens, percebemos efeitos reminiscentes do passado revigorados pelas produções hodiernas, por meio da repetição de elementos visuais, formas,

objetos e temas. No entanto, longe das questões alegóricas e simbólicas do gênero, as imagens contemporâneas, apresentam-se de forma dinâmica, interpretativa, convidativa e inquietante. Elas nos colocam a pensar além do conteúdo comum e superficial, mas pela via das objeções e dos entraves, dos *não saberes*, proposto pelo teórico contemporâneo. Encontramos, nesse terreno conceitual e filosófico, discussões amplas e sensíveis a respeito da arte e de nós mesmos, como se essas imagens, complexas e subversivas, nos olhassem de volta e confirmassem sua inevitável vocação para a sobrevivência.

Palavras-chave: Naturezas-mortas; Arte contemporânea; Sobrevivência da imagem; História da arte.



Figura 1

LIVIA MARÍN

Nature morte, 2010

Estampa tipo C, fio dourado, papel, moldura de madeira. 62,2 x 109,5 cm e 39,8 x 49,8 cm

Casa das Hélices, Londres, Reino Unido

Fonte: Liviamarin.com (2023)



Figura 2

ESTÚDIO QUATRE CAPS

Not Longer Life – Sánchez Cotán, 2019

Fotografia

Acervo da Quatre Caps

Fonte: Quatrecaps.com (2023)

PARA ALÉM DO CAMPO AMPLIADO E SITE SPECIFIC: CONTRIBUIÇÕES A PARTIR DAS PRÁTICAS NO BRASIL

Omar de Oliveira Porto Junior, curador, arquiteto e doutorando.

Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Resumo expandido:

Essa pesquisa é um desmembramento das minhas investigações no doutorado que busca as confluências entre Arte e Arquitetura através das exposições. Nessa comunicação, pretendo traçar alguns eixos entre o pensamento de duas críticas de arte que analisaram trabalhos que se relacionam com o espaço, Rosalind Krauss e Miwon Kwon. A Ideia de *Campo Ampliado* elaborado por Krauss em 1979 e os diversos modos de trabalhos site-specific apontados por Kwon em 1997: Fenomenológico, Social/Institucional e discursivo. Articulando alguns pontos entre a publicação e tradução desses artigos, de forma a entender as possíveis repercussões e seus limites no contexto das práticas artísticas no Brasil. Questionando se o pensamento de Kwon e Krauss contribuíram para um aprofundamento e debate de trabalhos que pensam o espaço para além de um dispositivo de exibição no contexto brasileiro. Podemos tomar esses escritos como paradigma e como cânone para a historiografia da Arte no Brasil? Quais são as contribuições de artistas brasileiros que têm o espaço como matéria para seus trabalhos? São algumas perguntas que podemos fazer para investigar a reverberação de textos que são referências e foram utilizados como base fundamental para a construção de trabalhos teóricos que lidam com os modos de produção do espaço. A partir dessa análise, pretendo investigar as contribuições de artistas brasileiros que tensionam esses conceitos estabelecidos na crítica de arte, como Hélio Oiticica com o conceito de *Arte Ambiental*, que compreende seu trabalho para além da escultura e da instalação, em um modo construtivo entre corpo e matéria; e *Instauração* em Tunga, uma relação intrínseca com a performance e seu modo de ativação do espaço ambiental, por meio de um caráter que vai além de uma dimensão instalativa passando para uma prática que quer instaurar o lugar. A partir dessa análise pretendo investigar essas reverberações no pensamento

espacial nas Práticas Artísticas Contemporâneas Brasileiras, especificamente nos trabalhos de Fernanda Gomes e em no trabalho *Edifício Recife* de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Crítica de Arte; Escultura; Instalação; Site-specific.



Figura 1

FERNANDA GOMES (1960)

Sem título, 2020

Instalação, dimensões variáveis

Pinacoteca de São Paulo e coleção da artista

Fonte: site da galeria da artista – Fotografia: Thais Gouveia



Figura 2

Barbara Wagner (1980-) e Benjamin de Burca (1975-)

Edifício Recife, 2013

Fotografia, dimensões variáveis

Coleção dos artistas

Fonte: site da artista – Fotografia: Edouard Fraipont

(RE)ATIVAR COM CATEGORIAS ANTIGAS: O PARADOXO DO ATIVISMO HOJE

Stéphane Huchet. docente

Universidade Federal de Minas Gerais / CBHA

Resumo expandido:

Ativismo é o nome de uma tendência “artística” que pretende agir num nível social. Ele dá continuidade ao interesse da pintura clássica pela “realidade”. Poderíamos dizer que o artista não renuncia a seu papel de educador. O ativismo orienta a arte na direção do cotidiano e da “vida”. Assim, o artista traz mais uma contribuição ao velho debate entre arte e não-arte. Ele confirma também o vínculo que a arte manteve em sua história com um discurso promovendo seu papel ético. Com efeito, a questão da moralidade da arte é um aspecto de sua legitimidade que a história confirma. O ativismo instaura com o público uma relação que recicla a ideia republicana de comunidade estética e que procura emancipar o espectador da tutela dos especialistas. Ele pretende quebrar as hierarquias em nome de uma participação inédita do espectador. Aqui, um eco inesperado surge, que permite lembrar como uma certa ambição democrática já foi enunciada na época do Iluminismo, na pessoa do abade Dubos, por exemplo. O ativismo costuma negar seu pertencimento à “arte”, entendida tradicional, entretanto, ele não consegue dispensar sua significação quando se trata de dar relevância a suas ações. Sua rejeição da postura autoral é uma proposta que pode bem disfarçar um reatamento com a crença tradicional no poder que o artista tem de exercer um certo poder simbólico decisivo na sociedade, sobretudo no que tange à experiência do espectador. Todas essas questões surgem quando o crítico de arte, munido de um olhar de historiador, identifica como uma sensibilidade contemporânea se relaciona, queira ou não, com categorias artísticas já presentes no passado. O agora ressuscita o outrora. Essa comunicação resume de maneira muito breve o teor do livro “A Sociedade do Artista. Ativismo, morte e memória da arte”, que o autor publicou em 2023.

Palavras-chave: ativismo; história da arte; memória.



Sessão temática 07

O objeto e suas vicissitudes

Coordenação:

Felipe Scovino (UFRJ/CBHA)

Sérgio Martins (PUC-Rio/CBHA)

DAR À ESCULTURA O LIMPO DE UMA MÁQUINA DE ARTE: PERFORMATIVIDADE EM MARY VIEIRA

Ana Elisa de Oliveira Medrado Drawin, doutoranda
Universität Zürich (UZH)

Resumo expandido:

Este estudo propõe-se a reexaminar as obras de Mary Vieira (1927-2001), com particular atenção à escultura monumental 'Polivolume: Ponto de Encontro' (1970), visando desvelar as camadas de performance frequentemente eclipsadas pela crítica que prefere situá-la apenas no contexto concretista. Argumenta-se que Vieira, ao transcender as convenções da escultura, elabora um espaço de diálogo e interação, convocando o espectador a uma participação que é simultaneamente física e reflexiva. Apoiando-se nas reflexões de Rosalind Krauss sobre a escultura no campo expandido e nas ideias de Jorge Glusberg acerca da performance, este texto busca reconfigurar o entendimento de Vieira como uma artista que integra, de forma produtiva, o movimento e a interatividade em suas obras. Krauss nos ajuda a compreender que a escultura, em Vieira, não se confina às suas dimensões materiais, mas se expande em um campo relacional no qual a forma, o espaço e o espectador se encontram em contínua negociação. Glusberg, por sua vez, reforça a ideia de que a arte de Vieira convoca o corpo do observador a um engajamento ativo, uma espécie de performance conjunta entre obra e público, que desafia a passividade habitual da contemplação. Desta maneira, a presente apresentação insiste na necessidade de reavaliar o trabalho de Vieira, atribuindo-lhe uma complexidade que a crítica ortodoxa muitas vezes omite. Ao enfatizar a natureza performativa de suas esculturas, propõe-se uma nova leitura que não apenas expande a compreensão das suas obras mas também contesta as categorizações estreitas que tendem a limitar a percepção da arte contemporânea. Assim, o estudo de Vieira torna-se um campo fértil para repensar as intersecções entre escultura e performance, entre o objeto artístico e a experiência vivencial, rearticulando, deste modo, os modos de interação entre a arte e seu público. Esta investigação aspira, portanto, a uma crítica

mais abrangente que realce a inovação e a relevância transcultural das contribuições de Vieira para a arte moderna e contemporânea, enriquecendo o diálogo global sobre as possibilidades expansivas da escultura.

Palavras-chave: Mary Vieira; Escultura; Performance.

KADER ATTIA: FOTOGRAFIA, REPARAÇÃO, TEORIA

Cezar Bartholomeu, professor

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo expandido:

Kader Attia propõe o objeto de arte como processo de reparação colonial.

Esta comunicação trata da obra *A reparação do ocidente a culturas extra-ocidentais*, montada para a documenta 13, como obra que mobiliza suas principais estratégias de trabalho. Deseja-se analisar seu uso da fotografia, compreendida a partir de seus agenciamentos históricos e culturais: seu funcionamento como *readymade*, o registro antropológico, seu uso a partir de arquivo conceitualmente estruturado (tal como proposto por Peter Osborne como modelo de uma arte pós-conceitual), sua relação com os objetos artísticos.

Reparação é constituída por uma dupla experiência. Em primeiro lugar, um display relativamente doméstico de objetos artísticos contextualizados por livros, ilustrações diversas e documentos. Há um tema hipotético que justifica sua escolha: pequenas máscaras africanas, livros sobre arte do Congo, ilustrações médicas, anatomias de da Vinci, gravuras de pessoas hospitalizadas, histórias sobre o Congo Belga. Ao fim, a escala dos objetos muda; grandes cabeças esculpidas assemelhadas jazem em uma estante. Nessas perde-se a dimensão afetiva dos objetos e nos encontramos diante de um estranhamento. Esse museu, assim, nos transporta de um problema afetivo e informativo para a história exposta como imaginário, e como trauma coletivo. Se o ápice desse museu está nessas cabeças e seu dado fortemente apotropaico, no fundo desse museu há o que parece ser um anticlímax. Vê-se uma projeção de slides, que parece estar isolada no fundo do ambiente expositivo. Esses slides dão a ver retratos que se repetem. São imagens de pessoas deformadas. A experiência de tais rostos põe em crise a analogia mimética que caracteriza a fotografia e cria-se, por essas deformações, uma heterogeneidade surpreendente nas imagens. As fotos aparecem como documentos que dão a ver cirurgias corretivas realizadas naqueles europeus

que retornaram da Guerra no Congo; e como arte que plasma uma carne inumana que agencia o trauma coletivo.

Percebemos a origem dos objetos situados na primeira parte do Museu da reparação: as estátuas e máscaras foram contemporaneamente produzidas no Congo como reparação – encomendadas pelo artista a artesãos congolezes numa resposta de repetição e diferença em relação às imagens fotográficas. O museu da reparação reafirma um compromisso estético e político pelo artista; a reparação propõe experimentar os objetos de modo afetivo, mas igualmente epistemológico e institucional.

Palavras-chave: Museu; Fotografia; Reparação.



Figura 1

KADER ATTIA (1970-)

Reparação do ocidente a culturas extra-ocidentais (vista parcial), 2012

Instalação, dimensões variáveis

Arab Museum of Modern Art, Doha

Fotografia do autor: Documenta 13.



Figura 2

Kader Attia (1970-)

Reparação do ocidente a culturas extra-ocidentais (vista parcial), 2012

Instalação, dimensões variáveis

Arab Museum of Modern Art, Doha

Fotografia do autor: Documenta 13

OBJETO TRANSICIONAL EM OBJETO RELACIONAL EM DONALD WINNICOTT E LYGIA CLARK

Cláudia Maria França da Silva, docente
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo expandido:

Etimologicamente, o objeto é lançado adiante do sujeito: pode ser percebido e manipulado pelos sentidos, apreendido pelo conhecimento; assunto ou propósito de uma ação; efeito do trabalho exercido sobre uma matéria; substituto da vida interpessoal. Transitando pelas humanidades e materialidades, sua fortuna semântica recobre o moderno e o contemporâneo com preocupações e procedimentos em torno do *buscar, encontrar, descobrir, desviar, desencontrar e desaparecer* do objeto. As ações acima podem referir-se também ao *sujeito* que o percebe e enfrenta. Desenha-se, nessa especularidade, o trânsito singular do objeto e do corpo no tempo e também na diversidade de materialidades para o fazer. Em valências do objeto como matéria e/ou conceito, percebemos como diversos artistas o elegeram - parcial ou integralmente, uno ou multiplicado - em seus percursos artísticos, revelando atitudes curiosas como a apropriação e a desrealização. Os objetos “instauram uma nova discursividade” na medida em que desestabilizam e rearranjam as especificidades das categorias artísticas convencionais e se colocam como uma vertente do campo tridimensional. Interessa-nos discutir a confluência de dois usos conceituais para o termo: os “objetos transicionais” suprem, provisoriamente, lacunas deixadas pela ausência da mãe em um bebê de poucos meses, para o psicanalista Donald Winnicott. Como partes do seu próprio corpo e fragmentos de pequenas coisas, os objetos transicionais são tocados, segurados e chupados pelo bebê em uma área intermediária de experimentação. Eles constroem uma familiaridade provisória, renovada na descoberta de outro objeto, marcando um trajeto do corpo do bebê totalmente voltado à mãe até a descoberta de seu ambiente imediato. Para Winnicott, esta transicionalidade marca o desenvolvimento do bebê até a maturidade do adulto, pelo brincar, fazer criativo e atividades culturais. Já os “objetos

relacionais” referem-se a experimentações de Lygia Clark com a manipulação de elementos baratos e acessíveis, tornados suportes e materialidades para que o corpo redescubra sua sensorialidade. Clark considera os objetos relacionais como inespecíficos; o objeto se especifica somente a partir da relação estabelecida com o sujeito, seu corpo e sua fantasia. A proposta de comunicação é colocar tais acepções lado a lado, percebendo sua confluência temporal e o modo como lidam com o objeto como fluxo e fronteira entre encontro e desvio, busca e ausência, descoberta e desaparecimento de sujeitos e seus objetos.

Palavras-chave: objeto transicional; objeto relacional; corporeidade; psicanálise; artes visuais.

QUADRADO NEGRO, UNIDADES E LIMITES DO CONSTRUTIVISMO NO BRASIL

Fernanda Lopes Torres, pesquisadora independente

Resumo expandido:

A partir das Unidades (1958/59) de Lygia Clark e do Quadrado Negro (1915?) de Kazimir Malevich exploraremos a (im)possibilidade da presença do Dada nas tendências construtivas no Brasil. À primeira vista afinados pelo elemento geometrizado, o quadrado irregular pintado com tinta à óleo sobre fundo branco e as placas quadradas de madeira, pintadas com tinta automotiva preta, delimitadas em um ou mais lados por linha branca, serão abordados menos em uma relação causal do que como um “elo fraco” (Irene Small) - uma profunda, mas nebulosa, rede de troca estética e intelectual que compartilha forte crença na arte superando afinidade construtiva.

Pictórico por excelência, o Quadrado Negro apresenta de modo radical o novo realismo da pintura com a emergência da forma no espaço na primeira exposição Suprematista. “Não-objetos” expostos na primeira exposição Neoconcreta, as Unidades produzem, com suas linhas brancas (“linha luz”), “tensão oblíqua distorcendo o quadrado” (Lygia Clark) e ativando nossa percepção espacial, delas e do espaço circundante.

Ainda no campo da pintura, Malevich segue depois para a policromia e então para o branco, enfatizando no “branco-sobre-branco” a dissolução potencial da pintura no espaço arquitetônico. Lygia prossegue com a destruição do plano em objetos (contra-relevos, casulos, bichos), passando por caixas de fósforo, cuja espacialidade teria, segundo ela mesma, afinidade com Malevich. Rompendo com a pintura ou com a própria arte, o pintor russo e a artista brasileira chegam a experimentar a arquitetura como linguagem, confirmando desejo de expansão para o espaço, cósmico ou do Outro.

Coerente com o que Oiticica chama de “vontade construtiva geral”, Clark radicaliza seu experimentalismo, possível somente junto a certa negatividade, a qual pode ser pensada junto ao Dada. Nesse ponto voltamos ao Quadrado

Negro, entendido por Briony Fer como um “ícone de destruição e construção, representando um impulso primário para recriar a forma do zero”. Iria nessa direção a referência de Clark a uma “metafísica” nas caixa de fósforo, siilar à das Unidades?

Recentemente críticos reconheceram a natureza positiva e radical do Dada, capaz de expor “estruturas muito básicas de linguagem poética”, conforme Andréi Nakov, que reconhece colaboração entre Construtivismo e Dada mais facilmente realizada em centros periféricos. Poderíamos pensar em uma dinâmica entre Construtivismo e Dada no Brasil do pós-sonho desenvolvimentista?

Palavras-chave: Kazimir Malevich, Lygia Clark, Construtivismo, Dada



Figura 1

KAZIMIR MALEVICH (1879-1935)

Quadrado Negro, 1915

Óleo sobre tela

79.5 × 79.5 cm

Coleção Tretyakov Gallery



Figura 2

LYGIA CLARK (1920-1988)

Unidade nº 1, 1958

Tinta automotiva sobre tela

30 X 30 X 2, 5 cm

Coleção Paula e Jones Bergamin

ANALOGIAS E DIFERENÇAS ENTRE O PRÉ-ARTESANATO SEGUNDO LINA BO BARDI E A ARTE POVERA

Francesco Perrotta-Bosch, escritor, curador, doutorando
Universidade de São Paulo / Università IUAV di Venezia

Resumo expandido:

Duas pedras de granito, uma maior e mais vertical que a outra, são enlaçadas por um fio de cobre, tendo uma alface entre si e um montinho de areia na base. Em *Senza Titolo (struttura che mangia)* (1968), o artista Giovanni Anselmo agenciou essa frágil e fugidia amarração. O tênue equilíbrio está sempre na iminência de se desfazer com o apodrecimento natural do vegetal. O trabalho artístico não duraria mais que poucos dias: tão logo a alface fosse “digerida” pela obra, esta se desmancharia. Assim, Anselmo buscava desafiar o atributo da permanência do objeto de arte.

Em viagens pelo sertão nordestino, a arquiteta Lina Bo Bardi interessou-se por objetos feitos com latinhas de lubrificantes Esso e Texaco, embalagens de achocolatado Toddy, recipientes de manteiga e queijo cheddar. Essas mercadorias tinham cumprido sua função original, tornaram-se lixo e eram apropriadas como matéria-prima por pessoas que nada possuíam: por instinto de sobrevivência, sertanejos subvertiam tais produtos em canecas, bules, baldes, pratos, lamparinas, itens de uso cotidiano. Bo Bardi intitulou esses objetos utilitários como pré-artesanato feito por “homens que não querem ser ‘demitidos’, que reclamam seu direito à vida.”

Tanto Bo Bardi quanto Anselmo – e, de certo modo, a maioria dos artistas reunidos por Germano Celant sob o nome *arte povera* – problematizavam a estrutura econômico-social na qual os objetos são produzidos: por que fazer um objeto num lugar submetido a relações capitalistas, ou seja, onde qualquer coisa confeccionada se converte em mercadoria a ser vendida, usada e, posteriormente, descartada para dar espaço à outra compra?

Há também uma contraposição à padronização. Os artistas *poveri* e Bo Bardi afastaram-se de ações mecânicas e capazes de serem reproduzidas em larga

escala. Produtividade não era uma aspiração. Nunca ambicionaram a produção em série, a standardização e qualquer uniformização que comprometesse a subjetividade própria à ação humana.

A busca pela restituição da experiência humana é aspecto fundamental da Arte Povera e da ética de Lina Bo Bardi: eles repeliam qualquer separação entre arte e vida. Refutavam, sobretudo, um caminho originado no pensamento racionalista e desviado pelos mecanismos capitalistas que convertera objetos em fantasia negativa desprendida da realidade. Todavia, na tragédia dos tempos, o pré-artesanato (reintitulado como arte popular) e os trabalhos dos artistas *poveri* são atualmente absorvidos com facilidade pelo mercado de arte.

Palavras-chave: Arte Povera; Lina Bo Bardi; Giovanni Anselmo; Pré-Artesanato.



Figura 1

GIOVANNI ANSELMO (1934 – 2023)

Senza Titolo (struttura che mangia), 1968

Pedra granito, alface, fio de cobre e areia, 70x23x37 cm

Archivio Anselmo

Fonte: Archivio Anselmo, foto Paolo Mussat Sartor



Figura 2

Anônimo

Coleção particular de pré-artisanato de Lina Bo Bardi, 1958-64

Variado

Instituto Bardi

Fonte: Instituto Bardi

ATENÇÃO: ALEGORIA, POLÍTICA E ARTE NA OBRA DE CARLOS ZILIO, 1973-1978

Felipe Scovino, docente

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CBHA

Resumo expandido:

A comunicação se volta para a produção de Carlos Zilio entre os anos de 1973 e 1978. Nesse período, o artista produz obras, entre pinturas e objetos, que ressaltam alegoricamente as instâncias de medo, repressão, censura e morte que atravessavam a sociedade brasileira em meio a ditadura. Em pinturas como *Autorretrato* e *Sem título* (ambas de 1973) o artista explicita alegorias sobre o corpo traumatizado. A tela se transforma metaforicamente em corpo e signos presentes nessas pinturas, como uma mancha de sangue ou a lâmina de barbear, evidenciam a atmosfera de terror e os símbolos de ameaça contra a vida. Nesse momento, ainda fazendo uso de uma gramática que tangencia a Arte Pop, Zilio logo se diferencia da corrente artística norte-americana: o aspecto gráfico e colorido das telas e objetos, contêm, sem panfletarismo, uma história concisa sobre uma violência institucionalizada. Pinturas como *Instante da libertação* e *Cerco-morte* (ambas de 1974) funcionam como diagramas, em uma linguagem paradoxalmente cifrada e direta, explicitando através de linhas, números e letras as especificidades e características de um sujeito ameaçado, aprisionado em módulos, tendo a sua liberdade restringida e a morte à espreita. Essas obras antecipam duas exposições icônicas do artista: *Atensão*, realizada no MAM-Rio em 1976, e a sua participação na Bienal de Paris, em 1977. Na mostra realizada no Rio de Janeiro, os objetos apresentados variavam entre pedras suspensas por cabos de aço, ripas de madeira instaladas sobre tijolos e um metrônomo. Em meio a um canteiro de obras (ou um país em ruínas?), o que se colocava era uma sensação de instabilidade ou irradiação de tensão. A iminência da queda e a atmosfera de opressão e ameaça eram alegorias precisas para aquele momento de intenso medo. O metrônomo como um marcador de tempo implacável e um objeto que demarcava a vigília e o castigo. Na bienal francesa, Zilio exhibe a série *Equilíbrio*

(I, II e III). Cada uma das obras era formada por duas tábuas longilíneas de madeira atravessadas por um serrote, como que uma ferida sobre o corpo. Em suma, a comunicação investiga as alegorias contidas nessas obras e, através de depoimentos do artista, os relatos sobre a sua recepção crítica.

Palavras-chave: Carlos Zilio; arte brasileira; exposições; política.

ALBERTO BURRI NA BIENAL DE SÃO PAULO: CONSIDERAÇÕES SOBRE PINTURA E OBJETO

Helder Manuel da Silva de Oliveira, doutorando
Universidade Federal de São Paulo, campus Guarulhos

Resumo expandido:

Entre os anos 1950 e 1970, Alberto Burri (1915-1995) participou da Bienal de São Paulo, em quatro edições (1955, 1959, 1965 e 1979); suas participações no evento paulistano trouxeram para o público brasileiro exemplos da experimentação que o artista fazia com materiais e processos não convencionais. As obras apresentadas nas bienais de São Paulo incluíram diversos exemplos desse tipo de pintura: Sacos (Sacchi), a sua série mais conhecida, na qual sacos de aniagem rasgados são costurados; Ferros (Ferri), feita a partir de aço laminado cortado e soldado; Combustões Madeiras (Legni), série na qual usa um maçarico para queimar as placas de madeira; Combustões Plásticas (Combustioni Plastiche), feitas a partir da queima de chapas de PVC, de modo a criar furos obtidos pelo derretimento do material; e Cellotex, na qual painéis de isolamento acústico são “descascados”. No total, foram expostas 34 obras em que Burri explorava uma poética na qual o material e a intervenção sobre ele é o principal elemento de sua pintura.

Se, talvez, nesses casos, falar de pintura-objeto, seja um pouco forçoso, ao menos é possível indagar sobre o material compreendido como objeto que se transforma em pintura, uma vez que, nas séries produzidas pelo artista, o material do qual a obra é constituída – e que também se torna o título – é o protagonista. E é, justamente este, o objetivo desta proposta de comunicação: analisar os significados que o material compreendido como objeto estabelece com a prática de pintura de Burri.

A transformação do material/ objeto em pintura em suas obras apresenta um aspecto de construção (ordem) e destruição (caos), que se alternam, conforme os materiais/ objetos utilizados. Ora, o material/ objeto destruído é construído, como é o caso dos sacos de aniagem da série Sacos, refugos que são

costurados para reestabelecer a ordem, ora, o material/ objeto industrializado, pronto para uso (construído), no formato de chapas ou placas, é destruído, criando assim, uma desordem ou o caos, como por exemplo, na série Combustões Plásticas. Em comum, a violência, que se apresenta como uma possibilidade de criação artística e que por meio do ato de costurar, cortar, soldar, queimar e descascar, permite uma transformação na pintura que é incorporada pelo objeto material que a compõe.

Deste modo, a pintura de Burri e sua experimentação com materiais e processos não convencionais permite uma análise sobre a relação entre pintura e objeto, na medida que sua prática incorpora o material como pintura em si.

Palavras-chave: Alberto Burri; Pintura; Objeto; Arte Moderna; Pintura Século XX.

BEIJO FRUSTRADO: WALDEMAR CORDEIRO E O ESCRUTÍNIO DA LINGUAGEM VISUAL

Heloisa Espada, docente

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo / CBHA

Resumo expandido:

O beijo (1967), de Waldemar Cordeiro, é um objeto cinético constituído pela foto de uma boca feminina (provavelmente da atriz Brigitte Bardot) dividida em 16 partes iguais, acopladas por meio de hastes a um mecanismo elétrico que afasta e aproxima as mesmas de forma contínua. Quando “fechada”, a imagem assume o formato de um monitor de televisão de tubo. Na posição “aberta”, a boca despedaçada se torna ilegível, dando a ver o funcionamento de um mecanismo frio composto por engrenagens, papel, metal e fios.

Poucos anos antes de realizar a peça, Cordeiro afirmara que “Demolir o significado é demolir o sistema”, no catálogo da mostra inaugural da galeria Novas Tendências, em São Paulo, em 1963. O texto revê e justifica o radicalismo das posturas do artista na década anterior e afirma que, naquele novo momento, a arte concreta deveria ser encarada a partir de “sua natureza comunicativa”, de um ponto de vista da história das linguagens, caso contrário, estaria morta. Ele procurava afirmar a pertinência crítica da arte concreta por meio do que chamou de “arte concreta semântica” (ou popcreto, segundo Augusto de Campos), incorporando sucatas industriais e imagens da cultura de massa a obras de estrutura geométrica. Interessado na ideia de “obra aberta”, como proposto por Umberto Eco, Cordeiro agora procurava criar objetos polissêmicos, cujos sentidos dependiam da relação estabelecida com o expectador.

Nesta comunicação, *O beijo* é analisado como um dos primeiros passos de Cordeiro em direção à dissolução da imagem observado nos trabalhos da fase *Arteônica*, quando fotos apropriadas da indústria cultural são levadas aos limites da legibilidade. A fragmentação matemática da foto de *O beijo* aponta para o processo de análise e codificação de imagens jornalísticas e ícones da

história da arte, por meio de computação algorítmica, iniciada em 1969, em colaboração com o físico Giorgio Moscati, da Universidade de São Paulo. A desconstrução de imagens midiáticas em sua estrutura é vista como parte de um percurso pautado no escrutínio crítico das linguagens artísticas, em especial da figuração, que, na década de 1960, voltou-se também para a avaliação dos processos informacionais.

Palavras-chave: *O Beijo*; Waldemar Cordeiro; fotografia; arte concreta semântica; arteônica.

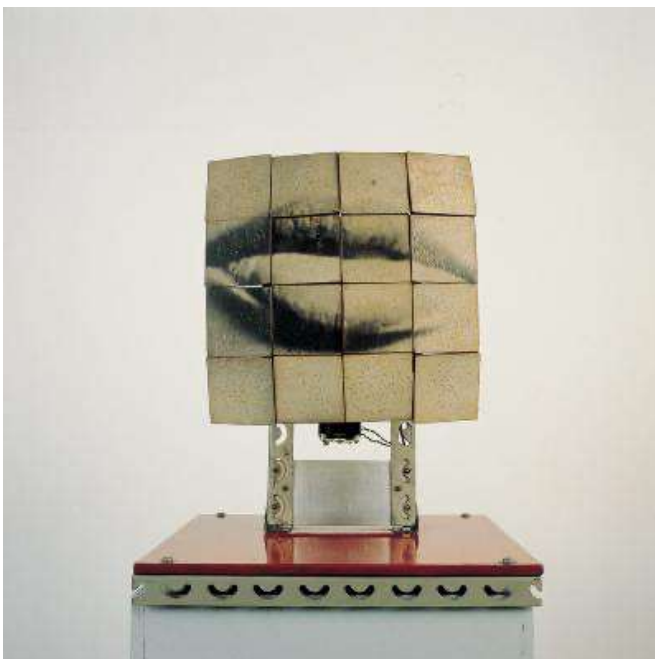


Figura 1

WALDEMAR CORDEIRO (1925– 1973)

O beijo, 1967

Objeto eletromecânico e fotografia preto-e-branco sobre papel sobre madeira, 50 x 45,2 x 50 cm

Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Fonte: MAC USP

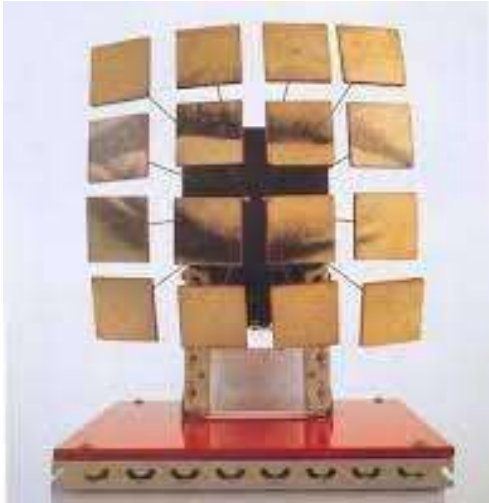


Figura 2

WALDEMAR CORDEIRO (1925– 1973)

O beijo, 1967

Objeto eletromecânico e fotografia preto-e-branco sobre papel sobre madeira, 50 x 45,2 x 50 cm

Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Fonte: MAC USP

SOBRE TEORIAS DO OBJETO: VARIAÇÕES E AFINIDADES

Luís Edegar de Oliveira Costa, docente

Universidade Federal do Rio Grande d Sul / CBHA

Resumo expandido:

Para William Tucker (*A linguagem da escultura*), os *readymades* de Duchamp são esculturas porque são como naturezas-mortas cubistas libertas das especificidades da pintura. Tornam-se objetos escultóricos e passam a ser discerníveis como obras de arte porque, levados para contextos artísticos, são percebidos como esculturas ao invés de simples objetos. Eles nos fazem ver e reconhecer as propriedades abstratas da escultura em simples objetos cotidianos alçados ao mundo da arte. O que contradiz essa teoria é que a defesa dos *readymades* como objetos escultóricos se daria a partir de fotografias ou múltiplos de má qualidade, como reconhece o próprio Tucker. Ou seja, o objeto *como escultura* é discernível na imagem fotográfica e no objeto reproduzido como múltiplo. Outro teórico, Ferreira Gullar, na teleologia do *não-objeto* (*Teoria do não-objeto*), convoca o *readymade* duchampiano ao atribuir a origem do *não-objeto* à ação direta do artista sobre a materialidade do quadro, que o transforma em objeto em oposição ao seu sentido fictício e metafórico, com o qual estava historicamente identificado. Configurando a trajetória do não-objeto, essa atribuição faz Gullar explorar o *readymade*, refletir sobre ele, para logo descartá-lo. Isto porque ele teria sido adotado pelos surrealistas como técnica, artifício que colocaria as qualidades formais do objeto em segundo plano. De acordo com essa comparação, a conclusão óbvia é que Tucker e Gullar têm posições divergentes sobre o objeto. Ou não, se identificarmos uma afinidade em suas teorias a partir da aparente decepção do último com os limites do *readymade* revelados pela adoção surrealista, que indicaria a perspectiva transcendental da teoria do *não-objeto*, passível de ser atribuída à definição de objeto por Tucker. Vou investigar essa perspectiva, buscando avaliar as limitações do alcance interpretativo dessas teorias. Como estratégia de análise, vou recorrer, inicialmente, a outros dois *objetos*. Um deles é a fotografia de uma camponesa de Settignano, região da Toscana, que

está no painel 46 do *Mnemozyne, Atlas de imagens* de Aby Warburg. O outro é a imagem da colher encontrada por André Breton no mercado de pulgas que traz em uma de suas extremidades a miniatura de um sapato, fotografada por Man Ray para ilustrar o livro *L'Amour Fou*.

Palavras-chave: William Tucker; Ferreira Gullar; objetos escultóricos; *readymade*; fotografia.

OBJETOS E INOBJETOS: ARTE PARA VILÉM FLUSSER

Manuela Fantinato, pesquisadora de pós-doutorado

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo expandido:

Vilém Flusser, pensador autodidata conhecido mundialmente pelas suas reflexões sobre as relações entre cultura e tecnologia, deixou importantes reflexões sobre arte, espalhadas em livros e textos publicados e não publicados – a maior parte desses últimos reunida no Flusser Archiv, na cidade de Colônia (Alemanha). Este trabalho parte de dois dos textos encontrados neste arquivo para problematizar o conceito de arte proposto por Vilém Flusser, frente à complexidade do mundo digital.

O pensamento estético de Flusser é profundamente marcado pela reflexão sobre como as novas tecnologias transformam tanto as práticas artísticas quanto a própria essência do que pode ser considerado arte. Para ele, a arte contemporânea, uma contrapartida da própria experiência do homem na sociedade pós-industrial, é indissociável da tecnologia. Se, no passado, a arte se configurava como criação de objetos únicos, que se relacionavam com um mundo marcado pelo trabalho e uma temporalidade específicas, no presente, ela está mais próxima de uma manipulação de códigos e informações. No mundo digital da contemporaneidade, em que tanto o trabalho quanto as relações sociais foram reconfiguradas, o artista é um jogador, que, à semelhança dos programadores de computadores e sistemas, reorganiza informações existentes para criar novas formas de expressão, independente de seu suporte. Assim, a arte transforma-se em um ato de decodificação e recodificação, um processo de reconfiguração de elementos visuais, sonoros ou textuais.

Nesse contexto, o conceito de objeto – aliado a seu contraponto, a noção de inobjeto – são importantes e podem ser melhor compreendidos a partir de dois escritos não publicados ou datados, atribuídos, porém, à década de 1980: “Arte na pós-história” e “Do inobjeto”. Num mundo em que a tecnologia e seus meios substituí a experiência e a materialidade, o fazer artístico passar pela forma do

que chama inobjetos. A arte contemporânea, para ele, extrapola itens físicos, articulando-se por meio de experiências e processos capazes de dar sentido a um mundo em transformação.

Palavras-chave: Vilém Flusser; arte; objeto; inobjeto.

A OBRA EXPANDIDA DE ANTONIO BERNI: UM OLHAR MATÉRICO

Maria Carolina Rodrigues Boaventura, doutoranda

Universidade de São Paulo (PGEHA)

Resumo expandido:

Para o argentino Antonio Berni, pintura, escultura, colagem, gravura, fotografia, e instalação se misturam desde o início de sua produção artística, no final da década de 20. Portanto, esta comunicação tem por objetivo a análise de obras que revelam toda esta tecitura plástica berniana através da mistura de técnicas e materiais durante os anos de 1960 e 1970, período que revela uma confluência com momentos artísticos internacionais já em curso como a Arte *Povera* ou o uso de recursos da arte contemporânea como a apropriação de imagens e objetos. Assim, a um tratamento pictórico ainda protagonista Berni justapõe processos, técnicas e elementos do cotidiano que revelam uma fatura artística não-convencional – no que concerne, principalmente à pintura e ao bidimensional – criando outras espacialidades pictóricas que se entremeiam e que têm como principal intuito a narrativa crítica e não somente a experimentação plástica. Pois, para ele, o papelão, o ferro, as placas de aço, a lata, o papel machê, a pincelada substancial, os anúncios e imagens publicitárias, os objetos encontrados e coletados nas *villas miserias* de Buenos Aires diziam sobre os problemas sociais e políticos que vivia seu país e contavam a história de uma população marginal e excluída. Berni, tido como um dos expoentes da arte social na Argentina, explora matericamente recursos que elevam suas produções a uma miscelânea de texturas, cores, volumes e composições que dialogam com a realidade que ele observava, o permitindo assim tecer narrativas e fabulações críticas sobre o que lhe impressionava. Sendo a densidade matériaica presente em suas obras um recurso inquestionável para elucidar as particularidades sociais de uma capital latino-americana que já havia enfrentado crises econômicas e políticas, ditaduras provisórias e viveria de 1976 a 1983 umas das mais cruéis ditaduras da história. Neste sentido, obras como *La Difunta Correa* (1971-1976) y *Ramona*

espera (1964) permitem trilhar este caminho de investigação de caráter social e material de parte do processo de criação e experimentação plástica de Berni.

Palavras-chave: Antonio Berni; experimentação plástica, pintura, colagem; instalação.



Figura 1

ANTONIO BERNI

La Difunta Correa, 1971-1976

Técnica mista, instalação, 250 x 420 cm

Coleção de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires, Argentina.

Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/con-berni-como-plato-fuerte-museo-fortabat-nid2184182/>



Figura 2

ANTONIO BERNI

Ramona espera, 1964

Colagem, 300 x 200 cm

Coleção de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires, Argentina.

Disponível em: https://www.coleccionfortabat.org.ar/la_coleccion_argentino-in.php?autorid=11&obraid=293

OS DEUSES USAM RELÓGIOS: DECORAÇÃO E “MATERIALISMO” NA OBRA TARDIA DE GUSTAVE MOREAU

Mariana Garcia Vasconcellos, doutoranda em Filosofia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo expandido:

Desde os princípios de sua carreira nos salões parisienses até os projetos inacabados com que o público deparou-se em seu museu póstumo, a pintura de Gustave Moreau (1826-1898) foi consistentemente associada pela crítica às artes decorativas. O caráter marcadamente ornamental de suas obras rendeu-lhe tanto apreciações positivas como negativas, de modo geral ligadas à noção de que o ornamento trazia à tona o aspecto material da pintura e aproximava-a de técnicas que fugiam ao escopo das “Belas Artes”. Assim, paradoxalmente, a obra deste espiritualista convicto foi vinculada ao dito “materialismo” de sua época: da nascente cultura de consumo da classe burguesa, ao ecletismo estilístico baseado em uma perspectiva historicista sobre a cultura material do passado. Como ironizou Edgar Degas, Moreau parecia querer “fazer crer que os deuses usavam correntes de relógio”.

O debate crítico acerca do “materialismo” decorativo de Moreau vai além da mera discordância estética, evidenciando atitudes filosóficas e morais em relação ao ornamento que remontam à antiguidade clássica. No *Salon* de 1866, o vestido da *Jovem trácia* (fig. 1) exposta por Moreau transformou-se em pivô de uma intensa controvérsia crítica acerca da adequação de seu pesado e anacrônico bordado. De um lado, parte da crítica entendia o excesso de decoração como uma falta de *decoro* na representação de uma cena grave, que mereceria maior austeridade. De outro lado, Moreau e seus defensores argumentavam em favor do valor estético e espiritual do ornamento buscando exemplos na própria história da arte – por exemplo, nos mestres da pintura pré-renascentista e flamenga.

Esta comunicação dedica-se a compreender o caráter decorativo da pintura de Moreau sob uma miríade de aspectos, explorando as ideias expressas pelo

artista a esse respeito, as referências visuais históricas usadas em seu processo criativo (fig.2), seus diálogos com as teorias e gramáticas do ornamento da época e sua inserção em debates filosóficos e morais clássicos a respeito da adequação e decoro da ornamentação.

Palavras-chave: Gustave Moreau; decoração; decoro; pintura moderna; simbolismo.



Figura 1

GUSTAVE MOREAU (1826 – 1898)

Jovem trácia carregando a cabeça de Orfeu, 1865

Óleo sobre painel, 154 x 99,5 cm

Musée D'Orsay, Paris

Fonte: Wikimedia



Figura 2

GUSTAVE MOREAU (1826 – 1898)

Esboço para *Júpiter e Sêmele*, c. 1895

Tinta e grafite sobre papel, 24 x 31,3 cm

Musée National Gustave Moreau, Paris

Fonte: *Catalogue sommaire des dessins* do Musée Moreau (online)

APONTAMENTOS SOBRE INSTRUMENTALIZAÇÃO E INSTAURAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Paulo Silveira, professor

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Resumo expandido:

Se a implementação da arte contemporânea se dá sob o regime da comunicação, o estatuto de assentamento acompanha as variadas instâncias da instrumentalização, envolvendo relações entre potências artísticas ou não e o objeto que porta informação. A arte pode reivindicar o direito de denegar função, utilidade ou pertinência sociopolítica, mantendo-se atenta aos prazeres desinteressados; mas também pode aspirar propósitos práticos, morais, civis. Pensar que objetivos distorceriam a arte, como queriam Benjamin Constant e outros, seria negar que ela é escrupulosa o suficiente para prosseguir tendo funções ou enunciar propósitos, incluindo compromisso social e entretenimento. A desenvoltura da arte se operacionalizou para a mensagem, por vezes se oferecendo, ela mesma, como instrumento para interceder na vida e suas circunstâncias.

Instrumento é todo recurso ou dispositivo que auxilia no acesso a um resultado, que leva a efeito uma ação, que executa uma tarefa, concretiza uma ideia, origina consequências voluntárias ou involuntárias. Instrumentalizar é fazer, reunir, ganhar, fornecer dispositivos ou meios para operacionalizar uma função, tarefa, processo, prática, fala, obra. Instrumentalização, portanto, é tanto ato como efeito. É ação ou implicação de aparelhar, de tornar operacional, a si mesma ou a terceiros, a obra ou as propostas da pessoa artista ou de tornar ou tornar-se apto a executar um procedimento ou propósito, no plano artístico, estético, civil, linguístico, educacional, promocional etc. A instrumentalização inclui extensões das trocas simbólicas, das práticas sociais e outros processos que envolvam comunicabilidade.

São instrumentos registros, múltiplos, impressos e demais relíquias materiais dos processos. Arte e instrumentalização caminham juntas, como progressivamente percebido nas grandes exposições prospectivas a partir da segunda metade dos anos 1960, nas incursões com a vida, na intermídia, na arte postal, nos conceitualismos, na eloquência da marginalidade, nas publicações de artistas, na produção de múltiplos e de réplicas de memorabilia, nos brindes da cordialidade e dos suvenires e registros

disponibilizados nas livrarias, lojas e feiras, eventualmente em leilões, quando não diretamente oferecidos pelo artista.

Estes apontamentos comentam a participação da instrumentalização na identidade da arte contemporânea, de objetos metonímicos ou indiciais para guardar como bibelôs a informações periciais mais complexas.

Palavras-chave: instrumentalização; publicações de artistas; múltiplos; memorabilia; arte contemporânea.

O OBJETO EVANESCENTE DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Sérgio Martins, docente

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / CBHA

Resumo expandido:

Presente pontualmente em episódios da história da arte moderna, a noção de “objeto” passa a ganhar centralidade em debates críticos e artísticos do pós-guerra. Termos como “não-objeto” (Ferreira Gullar), “nova objetividade” (Hélio Oiticica), “objeto específico” (Donald Judd) e “menos-objeto” (Michelangelo Pistoletto), entre vários outros, a um só tempo declaravam a obsolescência das categorias mais tradicionais como as de pintura e escultura e se pretendiam capazes de dar conta da produção heterogênea que começava a emergir naquele momento. No entanto, tais categorias tiveram vida curta: passados poucos anos, o uso termo objeto tornou-se corriqueiro, sem dúvida, mas também banal e desprovido de maior força categórica ou explicativa. Já não se vê a crítica de arte empregando quaisquer destas variantes do objeto com o intuito de reunir a variedade de meios e linguagens da arte contemporânea sob um conceito comum.

Por isso, hipótese que norteia o presente trabalho é que o objeto não deve ser compreendido como uma categoria de estatuto semelhante ao daquelas que ele questiona, mas antes como um “mediador evanescente”. O conceito em questão foi cunhado pelo crítico cultural norte-americano Frederic Jameson em sua leitura do pensamento de Max Weber acerca do protestantismo. Como um mediador evanescente, explica Jameson, o protestantismo operaria como um catalisador de transformações históricas, sem com isso se tornar capaz, no entanto, de explicar o quadro que resulta destas mesmas transformações. De forma análoga, e com recurso primeiramente às duas primeiras décadas da produção de Tunga, examinaremos como a reconfiguração da relação entre linha e desenho à luz do problema do objeto na arte moderna participa de uma reconfiguração também da própria noção contemporânea de escultura.

Palavras-chave: Objeto; Escultura; Arte contemporânea.