



Caderno de Resumos
Organização Renata Cardoso

24 -26 MAI 2023

**ENCONTRO
GEOPOLÍTICAS
INSTITUCIONAIS:
conexões e redes
nas artes visuais**

UFES

Universidade Federal do Espírito Santo
Encontro Geopolíticas Institucionais
24, 25 e 26 de Maio de 2023

Paulo Sergio de Paula Vargas
REITOR
Roney Pignaton da Silva
VICE-REITOR
Cláudia Maria Mendes Gontijo
PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO
Valdemar Lacerda Jr.
PRÓ-REITOR DE PESQUISA E
PÓS-GRADUAÇÃO
Renato Rodrigues Neto
PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO
Teresa Cristina Janes Carneiro
PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO
Rogério Naques Faleiros
PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO E
DESENVOLVIMENTO
INSTITUCIONAL
Josiana Bindia
PRÓ-REITORA DE GESTÃO DE PESSOAS
E ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL
Gustavo Henrique Araujo Forde
PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS ESTUDANTIS
E CIDADANIA
Larissa Zanin
DIRETORA DO CENTRO DE ARTES

COMISSÃO CIENTÍFICA
Angela Grando (UFES)
Aparecido José Cirillo (UFES)
Dária Gorete Jaremtchuk (USP)
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB)
Maria Luisa Luz Távora (UFRJ)
Moema de Bacelar Alves (MAM Rio)
COMISSÃO ORGANIZADORA
David Ruiz Torres (UFES)
Maria de Fátima Morethys Couto
(UNICAMP)
Patricia Leal Azevedo Corrêa (UFRJ)
Renata Gomes Cardoso (UFES)
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
(UFJF)
Marca e Identidade Visual: Marina
Zilbersztejn
Organização dos textos e Diagramação:
Renata Cardoso
Equipe de Apoio: Aline da Conceição
Pereira, Ana Carolina Baltazar Simor,
Fabíola Fraga Nunes, Geisa Katiane da
Silva, Jaqueline Torquatto de Oliveira,
João Victor Silva Fernandes, Jovani Dala
Bernardina, Maria Luíza Teixeira Ramos
Galacha, Michele Medina, Thaís Dilly
Alves, Yasmine Chicralla Alvarez.

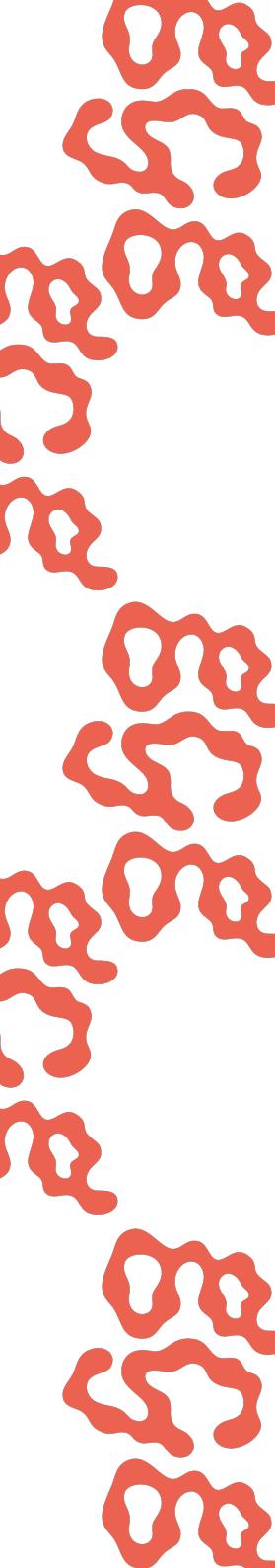
Realização



Laboratório de Pesquisa
em Teorias da Arte e Processos em Artes

Apoio





Grupo de Pesquisa Geopolíticas Institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra

O grupo de pesquisa Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra, que congrega pesquisadores de diferentes instituições de ensino superior brasileiras, tem por propósito cartografar e analisar as mostras internacionais de artes visuais que circularam pelo Brasil e por outros países da América do Sul no período, visando compreender as conexões entre as instituições brasileiras e os museus e órgãos oficiais estrangeiros e a formação de redes continentais que se estabeleceram a partir desses eventos. Parte-se da hipótese de que esse inventário e sua análise possibilitam a identificação de debates estético-artísticos imbricados nesse conjunto de mostras itinerantes, ao mesmo tempo em que revela suas dimensões políticas e diplomáticas.

Encontro Geopolíticas Institucionais: conexões e redes nas artes visuais

O Encontro Geopolíticas institucionais: conexões e redes nas artes visuais é o primeiro evento promovido pelo grupo e pretende estimular reflexões e trocas entre pesquisadores que abordem a formação de redes locais, nacionais e internacionais entre obras e agentes artísticos, bem como as conexões institucionais e interpessoais que produzem o fenômeno estético-político das artes visuais ou interferem em sua realização. Convidamos à apresentação de pesquisas e ao debate acerca dos seguintes tópicos, em qualquer recorte temporal:

- a história e a crítica de exposições e suas articulações locais, nacionais e/ou internacionais;
- a formação de redes, coletivos e colaborações e sua agência no circuito artístico;
- o papel das instituições artísticas enquanto agentes dinamizadores do sistema das artes;
- o papel de instituições não-artísticas, agências de fomento cultural e a presença da diplomacia no circuito artístico;
- eventos que impactem a cena artística e suas dimensões políticas;
- o imbricamento entre interesses geopolíticos e artísticos;
- o impacto da atuação de agentes culturais no campo das artes visuais;
- os efeitos de exposições e agentes estrangeiros na cena artística do Brasil.

Sumário

A rede geopolítica articulada pela mostra: "Beyond Preconceptions: the sixties experiment", intitulada no Brasil: "Além dos Pré-Conceitos"

Almerinda da Silva Lopes	1
---------------------------------	----------

Carmen Portinho e o MAM/RJ: processos de institucionalização da arte Amanda Mazzoni Marcato Zago	3
--	---

Mulheres galeristas nos circuitos transregionais da arte latino-americana entre arte e mercado Cristiélen Ribeiro Machado	5
---	---

Mostras itinerantes do Museu de Arte Moderna de Nova York no Brasil Dária Gorete Jaremchuk	7
--	---

Casos de estudo e boas práticas nos acervos artísticos digitais da região Sudeste do Brasil David Ruiz Torres	9
---	---

Solidariedades transnacionais: intervenções coletivas de mulheres e dissidências de sexo e gênero no Cone-Sul Débora Machado Visini	11
---	----

O Brasil ergue seu pavilhão na Bienal de Veneza: tratativas e busca pela visibilidade Edmárcia Alves de Andrade	13
---	----

Grafitismo e a regulação jurídica em Recife e em Vitória: entre disputas políticas e processo artificador Eduardo Pordeus Filho e Aparecido José Cirillo	15
--	----

Israel visto por Portinari: política e circulação cultural Emerson Dionisio Gomes de Oliveira	17
---	----

Celeida Tostes: do barro à construção social Fabíola Fraga Nunes	19
--	----

Moderno e popular: as galerias de arte e a modernidade no Brasil dos anos 1950 Gabriela Caspary Vera Beatriz Siqueira	21
---	----

As conexões no blackbook de Shorty Isabela Machado Breda	23
--	----

FONTE DO CAJU: redes de afeto e relações não-artísticas que constroem um monumento Jaqueleine Torquatto de Oliveira	25
---	----

Ato Falho, zonas de fratura entre arte e paisagem no contexto geopolítico da SARS COVID 19 em um coletivo de artistas Jovani Dala Bernardina	27
--	----

Conexões estético-políticas no 8º Salão Bienal do Mar: subjetividade e intervenção na obra Plus Ultra de Oriana Duarte	
--	--

Júlia Almeida de Mello	29
A vanguarda parisiense ‘au féminin’: artistas mulheres modernistas em circulação na imprensa brasileira	
Letícia Asfora Falabella Leme	31
Los viajes del latinoamericanismo en la escena artística continental de la Segunda Guerra a la Guerra Fría	
Luisa Fabiana Serviddio	33
O Debate Sobre Liberdade de Criação em Vanguarda Socialista (1945-1948)	
Marcelo Ribeiro Vasconcelos	35
A primeira retrospectiva de Jackson Pollock fora dos Estados Unidos: São Paulo – 1957	
Marcos Pedro Magalhães Rosa	38
Estratégias geopolíticas: o British Council e a Bienal de São Paulo (anos 1960)	
Maria de Fátima Morethys Couto	40
“Jovem Gravura Nacional” - SP / 1964 e 1966: questões da Abstração Informal	
Maria Luisa Luz Távora	42
O jovem MAM Rio recebe jovens artistas: a exposição de arte da Argentina em 1953	
Moema de Bacelar Alves	44
Um polo de debate sobre o interstício: O simpósio de Manchester	
Paola Mayer Fabres	46
Entre a arte, o artesanato e o design: exposições de tecidos no MAM-RJ (1948-1978)	
Patricia Leal Azevedo Corrêa	48
Retomada da imagem e a redistribuição de indígenas, narrativas e instituições	
Pedro Ernesto Freitas Lima	50
Arte Queer em ascensão: Marcus Vinicius e sua ocupação na arte capixaba	
Rafael Gonçalves Marotto	52
“Tapetes francês contemporâneos”: X BIENAL E MAM-RJ	
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago	54
Artistas negras na geopolítica institucional capixaba: estratégias de circulação e reconhecimento	
Renata Gomes Cardoso e Maria Luíza Teixeira Ramos Galacha	56
Divergências de uma globalização: implicações geoestéticas da 16ª Bienal de São Paulo	
Tálisson Melo de Souza	58

Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo

A rede geopolítica articulada pela mostra: "Beyond Preconceptions: the sixties experiment", intitulada no Brasil: "Além dos Pré-Conceitos"

Palavras-chave: Arte Conceitual; Produção Feminina; Década de 1960; Rede; Exposição de Arte.

A proposta é refletir sobre a mostra "Beyond Preconceptions. The sixties experiment", título que no Brasil foi traduzido para "Além dos Pré-Conceitos", exposição essa que investigou uma possível simultaneidade e ou assimetrias de ideias e produções criativas da década de 1960, período de grandes transformações sócio-políticas nas diferentes regiões do mundo. Essa produção subverteu radicalmente as tradicionais categorias estéticas, questionou os fundamentos, os valores estéticos e o próprio conceito de arte, bem como a função das instituições culturais. Criou novos meios e possibilidades de experimentação, recorrendo a novos suportes, processos e materiais alternativos. A mostra foi concebida pelo grupo de Curadores Internacionais Independentes (ICI), sediado em Nova York, sendo que a mostra circulou pelos quatro polos geográficos: América Latina, América do Norte, Europa Ocidental e Leste Europeu, constituindo uma rede geopolítica de difusão e internacionalização da arte. Se na década de 1970, o crítico e historiador espanhol Simon Marchán Fiz atestou que a arte conceitual produzida nas chamadas regiões periféricas não surgir da mera apropriação da arte das regiões

hegemônicas. Criou, assim, a expressão "Conceitualismos", para diferenciar a produção da América Latina da produção europeia e norte-americana, sendo que, estranhamente, nenhum dos sete textos de autoria de críticos independentes atuantes em países de diferentes continentes, fez referência à proposição do espanhol, que referendou, anos mais tarde, também o discurso da porto-riquenha radicada nos Estados Unidos, Mari Carmen Ramirez (2002). Para Marchán Fiz, enquanto nos Estados Unidos a arte conceitual assumiu um viés tautológico, versando sobre ela própria, nos países que passavam por regimes autoritários, na América do Sul e no Leste-Europeu, a produção conceitual voltou-se para a própria realidade sócio-política, assumindo, não raramente, um posicionamento político-crítico, de resistência ou de contestação ao poder instituído.

Amanda Mazzoni Marcato Zago

Universidade Federal de Juiz de Fora

Carmen Portinho e o MAM/RJ: processos de institucionalização da arte

Palavras-chave: Carmen Portinho; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Institucionalização da arte.

Distante de neutralidades, o cânone artístico é ainda pautado em narrativas rígidas tradicionais e discursos dominantes. Apresentar e discutir a trajetória de atores fundamentais para a constituição de mundos da arte - dentre outros aspectos carentes de revisões e rupturas – é uma questão que vem, cada vez mais, despertando o interesse de novas pesquisas e discussões. Este estudo procura tecer uma rede de registros historiográficos e arquivísticos que analisem a atuação da engenheira e urbanista Carmen Portinho na construção da sede definitiva do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, posteriormente, nos seus anos como diretora executiva adjunta, cargo exercido por 15 anos. Em dezembro de 1954, o então presidente da república, João Café Filho, “cravou a estaca fundamental” que formalizava o início da construção da sede definitiva do MAM/RJ (Tribuna da Imprensa, 10 de dezembro de 1954). O projeto de Affonso Eduardo Reidy era divulgado na imprensa. A revista “Vida doméstica” anunciava a construção do projeto em sua edição de janeiro de 1955 e exteriorizava a participação de Carmen Portinho, diretora da Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal, como engenheira responsável

pela construção do empreendimento, cabendo a Roberto Burle Marx o tratamento paisagístico. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro vivenciava, a partir da inauguração de sua sede definitiva, a guinada para se transformar, no decorrer dos anos seguintes, no centro catalizador da vida cultural carioca. Buscaremos ampliar, portanto, algumas questões que ajudem a revelar, ampliar e redefinir o escopo da ação de Carmen Portinho, não mais vista como coadjuvante, e sim como protagonista no processo de institucionalização da arte moderna entre nós. Tendo como referências a cidade do Rio de Janeiro, os processos de institucionalização da arte moderna e o movimento feminista brasileiro/carioca, apresentaremos sua trajetória, destacando sua rede de relação e atuação, seu trabalho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e sua conexão com outros agentes que desempenharam um papel fundamental para a construção da história da arte moderna em nosso país.

Cristiélen Ribeiro Machado

Universidade de São Paulo

Mulheres galeristas nos circuitos transregionais da arte latino-americana entre arte e mercado

Palavras-chave: Arte Latino-americana; Mercado de Arte; História da Arte; Circulação de Ideias; Transnacionalidade.

Esta proposta de comunicação é centrada na trajetória de mulheres latino-americanas cujas ações na dimensão cultural e mercadológica do sistema das artes latino-americana influenciaram no processo de construção de valor simbólico e econômico dessa produção artística, local e internacionalmente, permeado por questões geopolíticas e por interesses públicos e privados. Com destaque para o período a partir dos anos 1970, quando se observa o fortalecimento da arte latino-americana também como uma categoria de coleção, nomes como Ceres Franco, Clara Diament Sujo e Carmen Waugh despontam como agentes nessas histórias da arte e do mercado da arte latino-americana. A argentina Clara Diament Sujo (1921-2020), fez parte da redação do periódico Ver y Estimar, apoiou na criação da coleção de arte latino-americana do Museu de Belas Artes de Caracas e atuou como galerista, na Venezuela, com o Estudio Actual, e no Estados Unidos com a CDS Gallery. A brasileira Ceres Franco (1926-2021), na década de 1960 organizou exposições como a Opinião 65 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Nova Figuração da Escola de Paris, na Galeria Relevo; e, na França, dirigiu a galeria L'oeil de Boeuf, um ponto de apoio para

artistas da nova figuração e exilados da América do Sul, e constituiu uma coleção particular de mais de 1.600 obras na Coopérative-Musée Cérès Franco, em Montolieu. A chilena Carmen Waugh (1932-2013) foi responsável pelo espaço Central de Arte em Santiago do Chile, tendo dirigido duas galerias de arte, uma em Buenos Aires e outra em Madrid; participou da constituição do acervo e da direção do Museo de la Solidaridad Salvador Allende, e da formação da coleção do Museo de Arte Latinoamericano Contemporâneo de Managua, na Nicarágua. Nessa atuação como “passeurs” (GRUZINSKI, 2001), pensando em um mundo em trânsito em processos paradoxais de globalização e de desglobalização, as relações estabelecidas por essas mulheres, que circulavam entre os vários continentes, foram fundamentais como ponto de ligação entre o campo cultural e o mercado e na promoção da circulação de obras e artistas, com a abertura de galerias, a organização de leilões e exposições, além de produções de textos críticos, entre outras. As suas posições nesses diversos mundos reforça as conexões como importante abordagem investigativa, que rompe com a verticalidade, enfatiza a sincronicidade dos fenômenos, contribuindo para uma tecitura de “histórias conectadas” (GRUZINSKI, 2001) da arte latino-americana.

Dária Gorete Jaremtchuk

Universidade de São Paulo

Mostras itinerantes do Museu de Arte Moderna de Nova York no Brasil

Palavras-chave: Mostras itinerantes do MoMA; The International Program of MoMA; redes expositivas no Brasil; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Criado pelo MoMA em 1952, o The International Program se propunha a promover as artes visuais dos Estados Unidos no estrangeiro, pois acreditava-se que os intercâmbios eram fundamentais para a boa imagem do país. O MoMA avaliava também que o governo não reconhecia a importância dessa atividade. Talvez julgasse que, quando agências oficiais organizavam exposições, estas eram de baixa qualidade ou de natureza política explícita, aspectos que poderiam ser evitados se o trabalho fosse realizado por instituições apropriadas. Desta maneira, enquanto o Departamento de Estado não considerasse a relevância das artes nas relações diplomáticas, o MoMA se propunha a organizar mostras itinerantes para serem enviadas para o exterior.

Em 1964, foi criado o The Program of Exhibition Exchange with Latin America, projeto apoiado pelo The International Program. Tratava-se de proposta unilateral, sem qualquer reciprocidade entre países, pois as exposições eram organizadas pelo MoMA para percorrerem circuitos específicos. Com isso, a instituição pretendia intensificar a presença da arte

estadunidense na América Latina para que essa produção tivesse a sua qualidade reconhecida. Considerava, ainda, que as “trocas culturais” já haviam demonstrado eficácia na melhora das relações internacionais, estratégia que seria utilizada, mais uma vez, para que os Estados Unidos qualificassem a sua imagem no continente. Deve-se lembrar que, após a Revolução Cubana, a América Latina passou a ser território de disputas entre modelos políticos, econômicos e ideológicos.

Partindo desse contexto, serão analisadas algumas mostras circulantes enviadas pelo MoMA para serem exibidas em instituições brasileiras. Esses casos possibilitam compreender aspectos estéticos, políticos e ideológicos singulares no ambiente artístico brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. Da mesma forma, pretende-se identificar como essas exposições viabilizaram a formação de uma rede singular entre agentes diplomáticos, funcionários de museus e de instituições brasileiras.

David Ruiz Torres

Universidade Federal do Espírito Santo

Casos de estudo e boas práticas nos acervos artísticos digitais da região Sudeste do Brasil

Palavras-chave: Acervo digital; Arte; Museus; Internet; Brasil.

Desde o início da documentação de acervos bibliográficos em plataformas digitais, especialistas das áreas de arte, educação, e informação tem observado sobre a necessidade do desenvolvimento de acervos digitais artísticos e culturais como vetores de difusão e ampliação da informação. As tecnologias digitais aparecem como uma ferramenta de registro, documentação e proteção de acervos tradicionais, portanto, sendo fundamental à preservação da memória artística, cultural, histórica e social.

De outro lado, a necessidade de acervos artísticos digitais de objetos de arte e bens culturais vem colaborar com a aproximação da arte e da cultura pelo acesso digital democrático, ampliando a inclusão social de públicos cada vez mais diversificados em estatutos sociais e regionais considerando-se a extensão e diversidade cultural.

Um acervo artístico online pode ser entendido como uma metáfora de uma coleção tangível e, portanto, pode oferecer uma maneira diferente de explorá-la e vivenciá-la. Por isso, a existência ou não do referido acervo tem sido o tema central desta pesquisa que pretende evidenciar casos de boas práticas nos acervos

artísticos digitais da região Sudeste do Brasil dos acervos artísticos digitais na região sudeste do país.

Solidariedades transnacionais: intervenções coletivas de mulheres e dissidências de sexo e gênero no Cone-Sul

Palavras-chave: Arte e Política; Ativismo; Análise de conjuntura, dissidências de sexo e gênero; América Latina.

A comunicação é destinada a refletir sobre eventos sociais e artísticos propostos por coletivos, grupos e institutos, entre 2019 e 2022, encabeçados por mulheres e dissidências de sexo e gênero no Cone Sul latino-americano que acontecem no espaço público, local onde convergem diversos nexos entre arte e política (MESQUITA, 2011). Para observar tais práticas propomos a elaboração de uma reflexão metodológica pautada pela análise de conjuntura (SOUZA, 2014) como forma de compreender algumas experiências de intervenção no contexto argentino, brasileiro e chileno, que foram mobilizadas de 2019 em diante. No contexto argentino serão observadas as manifestações que ficaram conhecidas como Marea Verde, e que aconteceram em decorrência de protestos que envolveram o debate sobre direitos reprodutivos; no contexto brasileiro serão observadas intervenções e a arte pública que foram mobilizadas pelo Instituto Marielle Franco, e que aconteceram em decorrência de um crime político que causou comoção internacional, o assassinato da deputada Marielle Franco e seu motorista; e por fim, no contexto chileno será observada a proposta de performance “Un violador en tu camino”, realizada pelo coletivo Lastesis e replicada

mundialmente. Os eventos sociais e artísticos observados, e compreendidos como intervenções, podem indicar que uma espécie de integração regional está sendo realizada através de ações que se dão no seio de comunidades da sociedade civil, de maneira não institucional, de maneira distinta dos instrumentos provenientes da comunidade internacional e dos acordos multilaterais. Dessa maneira, as ações podem ser interpretadas como ferramentas para a construção de uma sociedade civil transnacional (BULL, 2002) através da criação daquilo que Angela Davis nomeia como uma solidariedade transnacional (DAVIS, 2018), ou seja, conexões que atravessam fronteiras nacionais a partir da integração de diversas perspectivas e lutas, e nos casos analisados, através de propostas estéticas. BULL, Hedley. *The Anarchical Society: A Study of Order in World Politics*. New York: Columbia University Press, 2002. DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo, 2018. MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume editora, 2011. SOUZA, Herbert José de. *Como se faz análise de conjuntura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

O Brasil ergue seu pavilhão na Bienal de Veneza: tratativas e busca pela visibilidade

Palavras-chave: Bienal de Veneza; Brasil; Pavilhão; Arquitetura; Arte moderna.

O pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza foi inaugurado em 1964, em sua 32^a edição, no momento do pós-guerra quando a mostra se preocupava com ícones de reestruturação da paz, com a sua desvinculação institucional do fascismo e em promover a arte moderna no mundo. Antes da inauguração de seu pavilhão, a representação brasileira, estreante na Bienal de Arte de Veneza em 1950, era organizada em salas do Palácio Central. O presente trabalho resgata o processo de construção do pavilhão do Brasil que buscava a inserção e a chancela da arte brasileira no cenário internacional, assim como a afirmação da imagem do Brasil, a partir de uma pesquisa com documentos e correspondências oficiais, uma vez que as representações nacionais aconteciam por meio de seus aparelhos diplomáticos. Aborda, também, as expectativas geradas no Brasil, entre artistas e críticos de arte, e as tentativas de execução dos projetos arquitetônicos cogitados desde o primeiro estudo assinado por Oscar Niemeyer até a ousada proposta do pavilhão-ponte que se pretendia inaugurar, em 1960, coincidindo com a inauguração de Brasília. Francisco Matarazzo Sobrinho, por meio do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi o principal responsável pela construção do pavilhão

brasileiro, assim como pelas representações do Brasil na Biennale, naquele período. Sua atuação em Veneza foi decisiva para a criação da Bienal de São Paulo, em 1951, idealizada por ele nos moldes da mostra italiana. A inauguração do pavilhão brasileiro, que trouxe visibilidade para a arte moderna nacional encontrando seu posicionamento em âmbito mundial, teve como comissário de sua representação o poeta e crítico de arte, Murilo Mendes, em voga no ambiente intelectual e artístico da Itália naquele período. A centenária mostra veneziana, caracterizada desde o início pelo modelo expositivo dos pavilhões, era a vitrine mais importante para as artes internacionais e inaugurar o pavilhão brasileiro em seu contexto geopolítico representou a presença oficial da arte moderna do Brasil perante o mundo.

Eduardo Pordeus Filho
Aparecido José Cirillo
Universidade Federal do Espírito Santo

Grafitismo e a regulação jurídica em Recife e em Vitória: entre disputas políticas e processo artificador

Palavras-chave: Arte; Artificação; Leis; Grafitismo; Recife; Vitória.

Analisa-se a questão das intervenções do grafitismo, a considerar o marco jurídico adotado entre duas capitais brasileiras. Especificamente, como se dá o impacto das leis municipais de trato do grafite em Vitória e em Recife, contribuindo para conferir visibilidade ao tema? É importante lembrar que se traduz dever do Estado a garantia do pleno exercício dos direitos culturais por todos, apoiando e incentivando a valorização e difusão de manifestações culturais, conforme o preconizado na Constituição Federal. Por isso, se pensar e se pretender reforçar o potencial da arte para ser incluído como ações inclusivas e de problematizar os usos do espaço a considerar as vertentes que se dialogam: fomento público e a expressão dos grafiteiros; podemos pensar que o “Grafite é imagem. Imagem e palavras. Existe uma extensa bibliografia sobre o tema das imagens e de sua relação com as palavras”. (SALLAS, 2016, p. 110). As relações entre o Poder Público e a arte, visto pelo ordenamento jurídico, focamos nossa pesquisa a partir da pergunta inicial a exaltar e movimentar o fio da proposta de investigação: como as dinâmicas da arte urbana grafite (após o

marco legal) facilitam as novas sociabilidades e expressões estético-políticas em Recife e em Vitória? Quanto ao objetivo geral: analisar o panorama legislativo e artificador em prol do grafismo, a partir das dinâmicas vivenciadas nas cidades de Vitória e Recife. Adotamos os procedimentos de revisões bibliográficas e documentais acerca da temática; desenvolvimento de estudos demonstrativos, por meio da abordagem quantitativa, com base nos dados coletados e tabelados. Como resultados iniciais, avulta a dinâmica de produção dessa arte de rua contempla também um viés fortemente de mobilização política, denunciando o poder, as exclusões e, em especial, o combate ao silenciamento histórico. As normas jurídicas têm, comumente, adotado a regra da concessão do espaço urbano, o que em geral pode configurar em domesticação da expressão do grafite. Vige assim o processo artificador quanto a essas expressões de arte na rua. Nota-se a criatividade engajada, inscrevendo-se em contexto de identidades coletivas e promovendo as novas percepções da sociedade dentro das políticas urbanísticas. Há desafio crescente, quando se foca o espaço e as intervenções em face do processo de produção espacial, sobretudo, a política de resistência e o olhar da política de cultura nos espaços dessas cidades.

Israel visto por Portinari: política e circulação cultural

Palavras-chave: Portinari; Exposições; MAM-RJ.

Durante dez dias de 1956, Cândido Portinari visitou Israel após um convite oficial do governo daquele país. Além de expor seu trabalho em Jerusalém, Ein-Harod, Haifa e Tel-Avivi, o artista brasileiro criou 40 dos 122 trabalhos conhecidos sobre o jovem estado, catalogados como série “Israel”. A apresentação de trabalhadores em fábricas, acampamentos provisórios, imigrantes de diferentes parte do mundo, cenas de pobreza e imagens urbanas – como aquelas inspiradas no bairro de Meah Shearim em Jerusalém – configurara-se como um olhar singular de um artista brasileiro, de evidente reconhecimento internacional. Naquele momento, Israel era um território marcado por uma intensa agitação política e militar, por radicalizações e por extremismos próprios daqueles anos fundadores daquele estado, pela coabitação entre populações nativas e imigrantes vindos de todo mundo, mas especialmente da Europa pós segunda guerra mundial. Além desses fatores, Portinari encontrou um estado em busca de legitimidade em diferentes partes do mundo, dentro da crescente tensão que marcou a Guerra Fria dos anos de 1950. O presente trabalho busca apresentar a série criada no Oriente Médio e, mais detidamente, sua circulação na Europa e na América do Sul (Brasil, Peru e Argentina), entre 1957 e 1960. Para tanto, além

das obras catalogadas do artista, utilizaremos documentos e parte da fortuna crítica gerada pelas mostras dedicadas a apresentar os trabalhos “israelitas” de Portinari, com especial ênfase à mostra “Israel: desenhos de Portinari”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1958.

Fabíola Fraga Nunes

Universidade Federal do Espírito Santo

Celeida Tostes: do barro à construção social

Palavras-chave: Gênero; Colaboratividade; Chapéu Mangueira; Celeida Tostes.

Não obstante a relevância histórica de seu trabalho enquanto produção artística, a primeira palavra que vem à tona quando se pensa na artista Celeida Tostes, tem relação com sua personalidade, catalisadora. Característica essa que estaria impressa de maneira umbilical em todas as suas obras. Uma expressão que a princípio remete ao barro, seu companheiro de sempre na construção dos seus trabalhos, mas definitivamente tem a ver com sua personalidade agregadora, coletiva e que, certamente, viria a misturar-se com sua produção num reflexo nítido do alcance imensurável do seu fazer, absolutamente simples e ao mesmo tempo complexo e abrangente. O ineditismo de sua obra, assim como o vanguardismo de sua concepção artística estabeleceram parâmetros conceituais muitas vezes além da compreensão dos expoentes artísticos de sua época. Seu legado é incontestável e as muitas faces de suas produções estabeleceram, entre outras coisas, uma estrutura de composição que supera a imobilidade e inércia do trabalho em si. Celeida se movia constantemente, assim como aquilo que fazia, e sua obra está sempre em movimento, principalmente porque necessita, vive da interação com o outro (barro/gente). Esse trabalho pretende "conhecer" Celeida Tostes, a Artista, porém, dialogar com a

pessoa, que torna-se algo necessariamente ligado à sua produção, experimentações, na medida em que são partes de um todo, e em muitos momentos se misturam no fazer poético artístico. Talvez sua obra mais autoral seja aquela em que mais disseminou o anonimato, incentivou a produção coletiva e formou uma rede de autoproteção social: atrelada à produção artística, discorreremos sobre o “Galpão de Arte do Chapéu Mangueira”. A partir desse trabalho de Celeida, tentaremos, de alguma forma, demonstrar o alcance desse movimento artístico comunitário desenvolvido por anos nessa comunidade periférica, assim como, a concepção de colaboratividade e auto subsistência que brotaram desse arcabouço infindável de comunhão e divisão autoral. Esta pesquisa em andamento toma como referencial teórico-conceitual: Costa e Silva (2014) para dados sobre a artista; Bachelard(1978) para dialogar com a poética plástica e fenomenológica da artista; Foucault (1977, 1984, 1985) e Butler (2003) para estudos sobre relações de gênero e organização social.

Gabriela Caspary

Vera Beatriz Siqueira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Moderno e popular: as galerias de arte e a modernidade no Brasil dos anos 1950

Palavras-chave: Arte moderna; Arte popular; Galerias de arte; Década de 1950.

A presente comunicação pretende observar o intercâmbio de artistas modernos de recorte popular entre algumas galerias de arte atuantes no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador na década de 1950. Objetiva começar a levantar questões para a compreensão histórico-artística do discurso sobre a modernidade no país, mais especificamente no que se refere aos limites e aproximações entre a arte moderna e a arte popular. Iremos trabalhar com os casos de galerias que iniciaram sua atuação nos anos 50 e cujas programações indicam um trânsito de artistas e interesses estético-culturais, a saber: GEA e Petite Galerie no Rio, Ambiente e Galeria das Folhas em São Paulo, Oxumaré em Salvador. A Galeria GEA pertenceu ao artista Sérgio Camargo e sua família. Inaugurada em 1957, funcionou em uma casa em Copacabana no Rio de Janeiro. O estabelecimento, além de obras de arte, comercializava “plantas e jardins”. A Petite Galerie, cujo principal sócio foi Franco Terranova, teve uma vida longa (1953 a 1988). Na década de 1950 situava-se numa loja do edifício do cinema Rian, na orla de Copacabana. Na capital paulista, a galeria Ambiente passou a atuar a partir de 1952. Com direção de Wanda Svevo,

funcionou na Rua Martins Fontes, no bairro da Consolação. A Galeria de Arte das Folhas, inaugurada no final da década (1958) por iniciativa do industrial Isay Leirner (um dos diretores do MAM-SP), funcionava na Alameda Barão de Limeira, em Campos Elíseos. A galeria Oxumarê funcionou entre 1951 e 1960 em uma casa no Passeio Público em Salvador. Idealizada por uma elite que desejava ver a capital baiana inserida no projeto de modernização brasileiro teve como principal sócio Carlos Eduardo da Rocha. Podemos listar entre os artistas modernos de recorte popular que circularam entre essas galerias nomes como: Agnaldo Manoel dos Santos, Hansen Bahia, Trindade Leal, Raimundo Oliveira, Genaro de Carvalho, Edelweiss, Teresa D'Amico. Como esses exemplos, poderiam ser citados outros que indicam a formação de um circuito expositivo específico entre as galerias, em conexão com instituições museológicas de arte moderna, especialmente no Rio e em São Paulo. Tal circuito conforma uma rede de agentes culturais (artistas, marchands, colecionadores, instituições) empenhada em construir uma certa narrativa de modernidade, na qual se aliam e disputam termos como moderno e popular, figurativo e abstrato, arte e artesanato.

As conexões no blackbook de Shorty

Palavras-chave: Graffiti; Blackbook; Conexões.

Neste artigo, pretende-se identificar as conexões presentes em um tipo de caderno de desenhos de um sujeito da cena do graffiti capixaba chamado Shorty. No contexto desta manifestação artística de rua, podemos perceber conexões tecidas a partir de encontros, marcados pela presença de cadernos de desenho chamados blackbooks, que simbolizam uma teia de conexões entre os sujeitos. Estes suportes são agenciados por um sistema de arte diferenciado daqueles que se encontram em museus e galerias. Tal sistema conta com o espaço urbano, entre pixações, a transgressão, o objeto blackbook e seus sujeitos. É desse sistema que, “o sujeito é capaz de criar condições sociais inéditas e de estruturar os territórios.” (DIAS, 2021 apud DIAS 1995). A partir desta afirmação de Dias procuro definir uma proposta de percepção das conexões que Shorty e outros sujeitos inscrevem no blackbook. O caráter social do caderno é tão importante quanto o seu caráter artístico. Nele se cria uma rede de conexões com diferentes tipos de sujeitos da cena do graffiti ao compartilharem suas intervenções. Nos blackbooks há o recolhimento de assinaturas, adesivos e desenhos que fazem com que o caderno seja exposto e compartilhado. Portanto, “As ideias e os desenhos sempre aparecerão, mas as assinaturas serão

sempre as detentoras de atenção de um grupo” GONÇALVES (2006). Gonçalves retrata sobre o pichador de caderno que se constitui sozinho, como uma passagem feita antes de entrar no movimento do graffiti e que vai se constituindo enquanto o dono deste sujeito o agencia com outros sujeitos no sistema de arte em que está inserido. A sociabilidade é a grande questão do graffiti e o blackbook atesta essa função sociável. Sua rede de conexões é formada em diversos momentos pela passagem desse sujeito pelo movimento do graffiti, como por exemplo, o evento Origraffes (Original Graffiti do Espírito Santo de 2017, reúne grafiteiros de todo o Brasil para pintar muros e fachadas no bairro da cidade de Serra - Espírito Santo), Assim, o ato de utilizar o blackbook como exposição de seus trabalhos na forma de bagagem é um passe livre para a aproximação de outros jovens e cria-se uma rede cada vez maior. Além disso, o caderno se torna um objeto agenciador entre o sujeito e o sistema de arte em que está inserido. Com isso, espera-se obter uma reflexão sobre as intervenções presentes no blackbook estudado, a fim de perceber as conexões possíveis graças às intervenções coletivas realizadas no caderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DIAS, Leila C. Os Sentidos da Rede: Notas para Discussão. Redes, Sociedades e Territórios. Santa Cruz dp Sul. EDUNISC. 2021. GONÇALVES, Anderson Xavier Tibau. A Pedagogia do Spray: o que faz o grafiteiro, grafiteiro. Rio de Janeiro, 2006. 186 f. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, Rio de Janeiro, 2006.

Jaqueleine Torquatto de Oliveira

Universidade Federal do Espírito Santo

FONTE DO CAJU: redes de afeto e relações não-artísticas que constroem um monumento

Palavras-chave: Arte pública; Representação indígena; Cultura indígena; Relação sujeito/arte/paisagem.

A arte pública foi criada com o intuito de aproximar a arte de um público que não costuma visitar museus, galerias e exposições, e tirar o caráter relativamente elitista desse campo, aproximando obra e público leigo. Existem diversas categorias de arte pública que, inseridas na paisagem, interferem diretamente nas relações entre os elementos diversos do ecossistema urbano, acionando afetos de aceitação e legitimação do objeto como monumento, ou até mesmo de recusa. No estado do Espírito Santo, assim como em outros lugares do Brasil, as fontes surgiram no período colonial como ponto de coleta de águas úteis. Na localidade de Santa Cruz, município de Aracruz (ES), a Fonte do Caju não é do período colonial, mas segue o mesmo princípio; o uso que a comunidade passou a dar para o espaço onde esses mobiliários urbanos foram inseridos (pontos de encontro), culminou na transformação dessas fontes em monumentos. A Fonte do Caju, inaugurada na década de 1970, na Vila de Santa Cruz, pelo prefeito Primo Bitti, passou a ter grande importância para a comunidade local como ponto de coleta de água, ponto de encontro e ponto turístico da região. O local fica aberto ao público por tempo indeterminado e, segundo tradições, sua água é fonte

de juventude eterna. Nessa fonte encontra-se um mural, pintado sobre azulejos, da artista Beth Valente, que traz a figura de uma mulher indígena, uma das raras representações indígenas na arte pública capixaba. Aracruz é a única cidade do Espírito Santo onde ainda existem aldeamentos indígenas, Tupiniquins e Guaranis. Os indígenas de Aracruz são símbolo de resistência até os dias atuais. Se outrora resistiram a dominação de seus territórios, no século XVI, hoje ainda travam luta contra grandes empresas que se instalaram na região e tentam manter suas tradições e heranças culturais vivas. Apesar da forte presença indígena na cidade, o levantamento de arte pública capixaba, realizado pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa Artes, contabilizou apenas o mural da mulher indígena, pintada na Fonte do Caju, como monumento que represente os povos originários, que sempre habitaram a região. Para quem visita a Vila de Santa Cruz e Caieiras Velha, acessando o local pelo portal Sul, a Fonte do Caju é o primeiro vestígio público da presença indígena na região. O artigo abordará a relação da comunidade local da Vila de Santa Cruz com a Fonte do Caju, a figura da mulher indígena e a comunidade indígena residente na região, aprofundando na questão da relação sujeito, paisagem e arte.

Jovani Dala Bernardina
Universidade Federal do Espírito Santo

Ato Falho, zonas de fratura entre arte e paisagem no contexto geopolítico da SARS COVID 19 em um coletivo de artistas

Palavras-chave: Processo de criação; Geopolíticas do isolamento; Convivência interativa; Estética e práticas coletivas.

Esta proposta parte do princípio agregador do conceito de coletivo de arte como rede criativa. Nossa foco está no coletivo Ato Falho e no processo criativo deste grupo, cujas obras estão em diálogo com o contexto que lhes é comum: a cidade de Vitória e seus arredores. O coletivo se propõe a investigar e refletir sobre os fenômenos originários que configuraram o ambiente geográfico e paisagístico em questão, a Zona de Fratura Vitória-Trindade, uma fissura na crosta terrestre que parte do meio do Oceano Atlântico, na Dorsal Mesoatlântica, e adentra o continente Sul-americano. Os integrantes do Ato Falho, como habitantes desta zona de fratura, reconhecem nesses fenômenos motivos que se repetem em seu próprio processo criativo individual, uma vez que a materialidade deste lugar e o contexto cultural já constitui a identidade dos próprios integrantes do coletivo, os quais, interpretando as forças atuantes nesse nicho ecológico e cultural, reconhecem relações entre os processos originários do ambiente habitado e o processo criativo dos habitantes. A mostra analisada decorre de uma proposta contemplada no edital de 2019, Ocupação da Casa Porto das Artes Plásticas/SEMC, cuja o processo e a ocupação resultante tiveram sua execução

atravessada pelo isolamento social imposto pela pandemia SARS Covid-19. Assim, os encontros presenciais quinzenais do coletivo foram alterados para adaptar-se a novas formas de comunicação, síncrona, porém remota via WhatsApp. Verificou-se que esse nova modalidade de rede comunicativa acabou por estreitar o compartilhamento do processo de criativo de cada integrante do coletivo, corroborando o sucesso da intervenção. Neste sentido pretendemos analisar aspectos do processo criativo deste grupo, especificamente para a rede de criação remota que se estabelece, buscando analisar as redes geoambientais que se estabelecem entre a arte e a paisagem no contexto geopolítico da capital capixaba. Observaremos também a desconstrução do “eu artista” em detrimento do “nós coletivo”, evidenciando uma convivência interativa entre os integrantes do coletivo e do citado projeto.

Júlia Almeida de Mello

Universidade Federal do Espírito Santo

Conexões estético-políticas no 8^a Salão Bienal do Mar: subjetividade e intervenção na obra Plus Ultra de Oriana Duarte

Palavras-chave: Arte contemporânea; Corpo; Oriana Duarte; Gênero; Subjetividade.

O “8^a Salão Bienal do Mar”, ocorrido entre dezembro de 2008 e fevereiro de 2009 no Centro de Vitória/ES, contou com 13 projetos artísticos de caráter interventivo na paisagem da cidade. O movimento de direcionar a arte para experiências no espaço da cidade, tomando a malha urbana como matéria estética contribuiu para provocar reflexões sobre o próprio espaço coletivo das expressões humanas. Dentre os trabalhos que fizeram parte desse cenário, destaca-se Plus Ultra de Oriana Duarte, permeado de conexões pessoais que evidenciam a subjetividade na relação entre movimento, paisagem e corpo. Esse trabalho, iniciado em 2006 e encerrado em 2012 em formato de tese de doutorado, é misto de performance, diário e pesquisa. Nele, a artista explora os limites do corpo na prática do remo, tecendo redes e esquadinhando percursos, dores, transformações e remadas. Cria diálogos entre fazer estético, corpo e cidade. No contexto do 8^º Salão Bienal do Mar, o conjunto de operações artísticas de Duarte propunha a imersão do público em uma experiência geográfica e virtual. O fluir e remar em águas urbanas, bem como todo o percurso da artista era registrado em um vídeo que constituía e compartilhava novas paisagens da baía de Vitória. Essa ação se

agregava a imagens de outras cidades por onde Duarte passou e a edição contribuía para que o público percebesse as diferenças de ângulos e variações de luz. Através de uma operação acumulativa, as águas passadas se imbricavam nas novas águas, em um processo de permanência contínua do projeto artístico. Partindo desse viés, o artigo levanta as seguintes questões: (1) Como se efetiva a experiência da obra e suas conexões estético-políticas na paisagem urbana capixaba? (2) Qual o papel do corpo feminino no diálogo com a esfera pública em Plus Ultra? Por fim, (3) Como se pode avaliar a participação de artistas mulheres no contexto do 8º Salão do Mar? Os resultados revelam a relevância dos alinhavos entre arte, corpo, subjetividade, gênero e espaço para o cenário da arte contemporânea e o modo como se estabelece a ressignificação da paisagem urbana por meio da corporalidade.

A vanguarda parisiense ‘au féminin’: artistas mulheres modernistas em circulação na imprensa brasileira

Palavras-chave: Artistas mulheres; Vanguardas parisienses; Circulação; Brasil; Imprensa.

Esta comunicação se dedicará investigar a presença da obra de artistas mulheres ligadas aos movimentos de vanguarda parisienses, principalmente entre as décadas de 1920 e 1960, na imprensa brasileira. Nossa recorte abrange artistas que, a partir do desenvolvimento das redes globais de difusão da arte moderna, tiveram suas obras exportadas para nosso continente e ocuparam espaços na mídia, em exposições e no mercado de arte sulamericanos, como Marie Laurencin, Suzanne Valadon, Sonia Delaunay, Hermine David, entre outras. Se adentrar o disputado contexto parisiense já era um desafio para essas artistas, a possibilidade de circulação em redes internacionais fora da Europa significou uma conquista para mulheres que, apesar de protagonizarem ou contribuírem para inovações no mundo da arte, foram deixadas em segundo plano. Buscaremos, a partir de uma abordagem transnacional do estudo da história da arte, entender como as obras dessas artistas são apropriadas no contexto de desenvolvimento dos movimentos modernos em território nacional, adquirindo novos significados. Ao tratarmos sobre essas artistas esbarramos em debates sobre a inclusão das mulheres na arte e na sociedade, sobre a circulação de obras no

mercado transatlântico, além do desenvolvimento dos próprios movimentos modernistas brasileiros. Interessa-nos, nesse sentido, uma abordagem bilateral: ao passo que a presença dessas artistas influí no contexto artístico sul-americano, também suas obras se transformam quando deslocadas no espaço. Discutiremos também o poder da imprensa como fonte nos estudos de circulação de obras de arte, principalmente em um contexto de difusão de ideais modernistas por artistas plásticos, críticos e escritores brasileiros.

Luisa Fabiana Serviddio

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Los viajes del latinoamericanismo en la escena artística continental de la Segunda Guerra a la Guerra Fría

Palavras-chave: Latinoamericanismo; Agentes culturales; Prácticas artísticas.

“América latina”, como categoría conceptual, se dice que fue una idea elaborada por el escritor francés Michel Chevalier e ideólogos del imperio de Napoleón III, y apropiada por una élite intelectual criolla desde mediados del siglo xix como una medida autoprotectiva para obtener la tutela de algunos países europeos frente a la avanzada político/militar del imperialismo norteamericano en el territorio continental, ante la necesidad de sustentar su independencia política. La noción migró desde el ámbito de las ciencias políticas al de la cultura, y fue activada en el área de las artes, tanto visuales como literarias, por agentes culturales de Europa, Estados Unidos y Sudamérica como un recurso interpretativo que codificó prácticas artísticas muy diversas dentro de un horizonte identitario unificado. Esta conferencia propone seguir los viajes del latinoamericanismo en las artes desde la Segunda Guerra Mundial, cuando el gobierno norteamericano reforzó la política panamericanista y puso en marcha una serie de programas para mejorar las relaciones con los países latinoamericanos; y seguir el recorrido del fenómeno más tarde durante el largo período de la Guerra Fría, entre las décadas del sesenta, setenta y ochenta, desde la crisis de los misiles en

Cuba y su impacto directo en el continente americano hasta la caída del Muro. Se buscará una aproximación a los modos en que lo latinoamericano fue resignificado, en función de las reconfiguraciones geopolíticas que se produjeron en ese trayecto. Éstas condicionaron las relaciones interamericanas y sus prácticas exhibitivas y críticas en la escena artística continental. Mediante interpretaciones complementarias, abordaremos dicho proceso histórico en la disyuntiva entre la potencialidad crítica y utópica que supo tener, y la cooptación por el mercado, instituciones y gobiernos.

O Debate Sobre Liberdade de Criação em Vanguarda Socialista (1945-1948)

Palavras-chave: Mario Pedrosa; Crítica de arte; Congress for Cultural Freedom; Vanguarda Socialista ; Guerra Fria.

O trabalho tem como tema geral as disputas estabelecidas a partir da chamada “Guerra Fria Cultural” e abordará a publicação no Brasil de textos de autores norte-americanos sobre a questão da liberdade cultural no periódico brasileiro Vanguarda Socialista (1945-1948), dirigido pelo crítico de arte Mário Pedrosa. Nas artes, foi destacada a ação do Congress for Cultural Freedom (CCF) na defesa do liberalismo e no combate às ideias e aos artistas comunistas. A instituição foi formada em 1950, mas é possível observar que tal organização tem sua origem vinculada aos debates ocorridos nos EUA durante a 2a Guerra Mundial a partir da criação do Committee for Cultural Freedom, em 1939. Se em 1950 o CCF já apresentava uma tendência anticomunista e liberal em suas críticas à política cultural soviética, ao longo dos anos 1940 foi travado nos EUA diversas disputas em torno do sentido de tais críticas, que também surgiam dentro de grupos socialistas e trotskistas. Assim, já em 1939 se estabelecia uma concorrência entre grupos liberais organizados em torno do Committee for Cultural Freedom - fundado por James Dewey e Sidney Hook - e entre grupos socialistas, que estabeleceram o chamado League for Cultural Freedom and Socialism. A Liga foi criada por

escritores, críticos e artistas socialistas tendo em vista o estabelecimento de sua própria frente de defesa da liberdade cultural e artística, ancorada não numa defesa abstrata da liberdade e sim na crença de que as tendências totalitárias da URSS seriam oriundas de uma degeneração do Estado Soviético a partir da ascensão de Stalin. Tal instituição contava com a colaboração de Dwight Macdonald, Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Meyer Schapiro e outros participantes do circuito de pequenas revistas radicais de Nova York. Nova York também foi importante neste contexto por ter sido o destino de grande parte dos intelectuais e artistas que migraram para os EUA devido à guerra na Europa. Foi lá que se estabeleceram diversos vínculos entre estes exilados e os intelectuais nova-iorquinos e seus debates sobre o sentido da liberdade criativa. Esse foi o caso de Mario Pedrosa, que após 7 anos de exílio nos EUA em razão de sua militância trotskista, retornou ao Brasil e criou o Vanguarda Socialista, voltado para a discussão de um socialismo democrático e independente no Brasil. Em Vanguarda Socialista, os critérios editoriais acerca da questão da liberdade de criação podem parecer ecléticos, pois lá foram publicados tanto textos de futuros colaboradores da CCF, como Sidney Hook, Ignazio Silone e James T. Farrell, como de autores críticos a esta, como Dwight Macdonald, Irving Howe e Meyer Schapiro. Assim, analisarei os artigos desses autores presentes em Vanguarda Socialista com intuito de compreender as condições, os sentidos e os critérios para a publicação e divulgação de tais ideias no Brasil antes

mesmo do surgimento do CCF e da revista Cadernos Brasileiros (1959-1970).

A primeira retrospectiva de Jackson Pollock fora dos Estados Unidos: São Paulo – 1957

Palavras-chave: Expressionismo abstrato; Jackson Pollock; MoMA; Bienal de São Paulo; década de 1950

A historiografia costuma situar, em 1958, a primeira retrospectiva internacional de Jackson Pollock, quando a mostra circulou a Europa. Enquadrada na guerra fria, a exposição também costuma ser interpretada como uma ofensiva cultural dos EUA. A exibição, no entanto, foi pensada para a representação norte-americana da quarta Bienal de São Paulo e, antes de aportar no velho mundo, foi montada aqui, em 1957. O objetivo dessa apresentação é um balanço da documentação que o MoMA guarda sobre o evento. Diferente do que se esperava, não foi localizado qualquer indício de uma orquestração diplomática a interferir na mostra. Toda a negociação deu-se entre os funcionários do MoMA e a Bienal de São Paulo. Em 1957, o museu de Nova Iorque estava constrangido por problemas financeiros, pois expirava o fundo que os irmãos Rockefeller destinavam às atividades internacionais. Os irmãos anunciaram a renovação por mais cinco anos, mas estavam convencidos de que a importância da empreitada atrairia financiadores de outras partes do país e decidiram que a doação decresceria anualmente, abrindo espaço a novos mecenas. Nesse horizonte de financiamento incerto, os funcionários do MoMA identificaram um problema que precisava ser resolvido – Aos ricos

de outras cidades, o envio de recursos para Nova Iorque soava como traír sua própria região. O museu decidiu então, organizar uma exposição “glamurosa”, que comprovasse a importância e a sua habilidade nas atividades internacionais. Nesse contexto, Pollock oferecia uma excelente oportunidade a ser explorada. A memória do seu falecimento, em 1956, ainda estava fresca, assim como a sua fama por pintar telas gigantescas e de difícil locomoção. E o mais importante: com Pollock seria possível criar uma narrativa que unificasse os diferentes estados norte-americanos. O artista nascera no Oeste e fizera carreira em Nova Iorque. Sua trajetória, narrada pela exposição, invertia o mito da ocupação territorial e elencava personagens arquetípicos daquela nação, como os indígenas e os cowboys. Os arquivos indicam que o conteúdo da exposição visava menos o público estrangeiro e mais os possíveis financiadores. Após a exposição, estes receberam fotografias da mostra, cópias dos catálogos, recortes de jornais, tradução de críticas estrangeiras e fotografias do transporte das pinturas que, dada à dimensão das telas de Pollock, havia sido extremamente difícil de realizar.

Estratégias geopolíticas: o British Council e a Bienal de São Paulo (anos 1960)

Palavras-chave: British Council; Bienal de São Paulo; arte britânica; prêmios

O British Council foi criado em 1934 com o objetivo de desenvolver laços culturais mais próximos com outros países, atuando em uma fronteira ambígua entre as relações culturais e a propaganda cultural no intuito de influir na opinião pública internacional e criar vínculos políticos e comerciais. Entre suas missões, estavam a difusão de obras literárias e de periódicos britânicos, a expansão do ensino da língua inglesa, o envio de conferencistas, intelectuais ou exposições para o exterior, e o acolhimento de estudantes estrangeiros no Reino Unido. O British Council agiaativamente na América Latina desde 1935. Em 1941, estabeleceu escritório no Rio de Janeiro, mas ele foi fechado no final da década por falta de recursos financeiros. Isso porém não impidiu que as atividades culturais na região continuassem a ser programadas pelo órgão, tendo à frente, a partir do pós-guerra, Lilian Somerville, que foi diretora do Departamento de Artes Visuais de 1948 a 1970 e uma das poucas mulheres a atuar como jurada em eventos culturais de grande repercussão, como a Bienal de São Paulo. Uma das principais tarefas do Departamento de Artes Visuais do British Council era a de selecionar os artistas que representariam o país nas grandes exposições de arte, incluindo

as bienais de Veneza, São Paulo, Paris e Tóquio e a documenta de Kassel, além de organizar mostras itinerantes pelo mundo. A Bienal de São Paulo oferecia uma oportunidade única de promoção da arte britânica na América Latina e, pelas premiações frequentemente obtidas, é possível afirmar que as estratégias traçadas pelo British Council foram bastante exitosas, frente a outros países de grande destaque, como França e Itália. Na 2^a Bienal de São Paulo (1953), Henry Moore recebeu o prêmio de melhor escultor estrangeiro; Ben Nicholson foi escolhido o melhor pintor estrangeiro na 4^a edição da mostra (1957); Graham Sutherland teve sala especial na delegação britânica da 3^a Bienal (1955) e obteve um prêmio-aquisição. Ressalte-se ainda que Barbara Hepworth conquistou o Grande Prêmio na 5^a Bienal (1959), consolidando assim o prestígio artístico internacional do Reino Unido. Minha comunicação discutirá outras premiações igualmente relevantes concedidas a artistas britânicos na Bienal de São Paulo nos anos 1960. São elas: a atribuição do melhor pintor para Alan Davie na 7^a Bienal (1963), o Prêmio Itamaraty para Richard Smith na 9^a Bienal (1967) e o Prêmio Bienal de São Paulo para Anthony Caro na edição seguinte (1969). Lanço a questão se as constantes participações de críticos ou historiadores da arte britânicos nos júris de premiação da Bienal de São Paulo, a maioria dos quais com relação direta com o British Council, teriam contribuído para essas escolhas.

Maria Luisa Luz Távora
Universidade Federal do Rio de Janeiro

“Jovem Gravura Nacional” - SP / 1964 e 1966: questões da Abstração Informal

Palavras-chave: Espaços expositivos; São Paulo; Abstração informal; Mostras itinerantes; Gravura moderna.

A Jovem Gravura Nacional, exposição itinerante, ocorreu em duas edições na cidade de São Paulo, no Museu de Arte Contemporânea da USP. A primeira edição de 1964 circulou até 1965, partindo do MAC/USP, seguindo para Ribeirão Preto, Campinas, Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba e Florianópolis. Trinta artistas foram selecionados por um júri composto por um gravador, Marcelo Grassmann, um crítico de arte, José Geraldo Vieira, eleitos pelos artistas inscritos, e o diretor do MAC, idealizador do evento, o historiador e crítico de arte Walter Zanini. A segunda edição, em 1966, estendeu-se até inícios de 1969, percorrendo a partir do MAC/USP o Rio de Janeiro, Juiz de Fora, Belo Horizonte, Salvador e Belém. Também um trio de avaliadores, Edith Behring, Pedro Manuel Gismonti e Walter Zanini, selecionou 27 artistas. Os participantes destas duas edições deveriam ter até 35 anos, estar residindo no país há um ano e apresentar criações recentes. Nesta edição, deu-se a montagem de uma Sala Especial, com seis gravadores (quatro dos quais abstratos informais) que desfrutavam de reconhecimento no campo da gravura, indicando o interesse institucional de articular duas gerações. O levantamento dos participantes e análise das respectivas obras da

Jovem Gravura Nacional e suas premiações possibilitam, sobretudo, “interpretar sua posição histórica”, propor uma revisão de entendimentos que transitam pela historiografia da arte brasileira dedicada aos anos 1950/1970, - anos da produção dos abstracionismos. Nestas duas mostras constata-se a presença significativa de obras na tendência expressiva da abstração e da pluralidade de caminhos estéticos trilhados por seus gravadores. As duas exposições foram eventos capitais para a visibilidade e a circulação da gravura artística e para a revelação dos processos imaginativos de seus autores. Constituíram cenários de interesses culturais e artísticos espelhados nas obras, nas avaliações da crítica de arte, assim como no processo de seleção. Oportunidades de análise e identificação da pluralidade da natureza da tendência abstrata informal qualificada pela gravura, no âmbito dos processos de criação dos artistas abstracionistas no Brasil.

Moema de Bacelar Alves
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

O jovem MAM Rio recebe jovens artistas: a exposição de arte da Argentina em 1953

Palavras-chave: MAM Rio; Exposições internacionais; Arte Argentina.

Em agosto de 1953, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) abria para o público uma exposição de jovens pintores e escultores argentinos. Segundo as notícias da época, muitos artistas não tinham nem trinta anos e ainda não tinham sido expostos fora de seu país. O museu, por sua vez, havia inaugurado sua primeira exposição há pouco mais de quatro anos e há um ano e meio estava funcionando em sua segunda sede provisória, no térreo do prédio do Ministério da Educação e Saúde, o Palácio Capanema, local onde ficaria até a inauguração de sua sede, em janeiro de 1958. Ambos jovens: artistas expostos e museu. Todos modernos.

A mostra contou com mais de 80 trabalhos entre pinturas, esculturas e desenhos de dez nomes das tendências abstrata e concreta argentina. Esses artistas tiveram trabalhos expostos, neste mesmo ano, na II Bienal de São Paulo, sendo alguns dos trabalhos os expostos no MAM Rio. Como parte da preparação de parte do público para o que se apresentava, o evento contou ainda com o crítico e professor argentino Jorge Romero Brest (que também assinou o catálogo da exposição) ministrando conferências sobre as correntes artísticas contemporâneas.

A essa altura, o MAM Rio já havia participado como apoio, ou mesmo recebido, algumas exposições que pressupunham trânsito de obras e outras que contavam com trabalhos de artistas internacionais, mas essa exposição, além de trazer alguns nomes não familiares ao público carioca em particular e brasileiro de forma geral, contou ainda com a presença de artistas expostos em sua montagem e *vernissage*. Além de, claro, ser a primeira exposição de arte argentina dentre as muitas realizadas no museu ao longo dos anos.

Pretende-se, com essa proposta, abordar a exposição desses então jovens artistas argentinos no MAM Rio salientando alguns aspectos e características que envolveram seu acontecimento em uma situação relativamente nova para o museu, mas que marcará sua forma atuação no campo das exposições por anos. Pretende-se, igualmente, ver até onde conseguimos remontar os esforços institucionais e pessoais, os caminhos das obras.

Um polo de debate sobre o interstício: O simpósio de Manchester

Palavras-chave: Arte contemporânea; Coletivos; Iniciativas Artísticas; Littoral.

Em setembro de 1994, o departamento de Artes Visuais de Salford, universidade de Manchester, acolheu a realização do simpósio internacional Littoral: New Zones for Critical Art Practice. Além de professores universitários, editores e curadores independentes, o evento foi especialmente marcado pela presença de coletivos de artistas e representantes de iniciativas (as chamadas artists-led initiatives) que começava a chamar a atenção por testarem processos de trabalho atrelados à esfera social, explorando zonas de interseção da arte com outros campos do conhecimento, em grande medida via a ativação de procedimentos de natureza colaborativa. Organizado pelos pesquisadores Ian Hunter e Celia Lerner (fundadores do grupo artístico britânico Projects Environments), o simpósio era o resultado de um mapeamento de experimentações artísticas que vinham lançando outras formas de ocupar o espaço público; ao mesmo tempo em que buscou formar conceitos e lentes de análises que pudessem dar conta desse perfil de produções, já que parte delas resvalava pela borda de gêneros já sedimentados no campo específico da arte contemporânea, como da performance, intervenção urbana, site specific ou mesmo do situacionismo e da land art. Com a participação de coletivos como

Platform (Londres, IN), Ala Plástica (La Plata, AR), The Harrison Studio (Nova Iorque, USA) e da presença de artistas, curadores e pesquisadores como Suzanne Lacy, Mary Jane Jacob, Grant Kester e Bruce Barber, o núcleo que se formou em Manchester, na convergência de profissionais atrelados à esfera da produção, da educação, da curadoria e da teoria artística, foi um catalisador de redes até hoje ativas na produção prática e intelectual voltada ao tema da arte pública e colaborativa. Mas vale pontuar que as considerações acionadas pelo simpósio se deram anteriormente ao surgimento da discussão da estética relacional de Nicolas Bourriaud, bem como de modo precedente às contribuições de Rancière e Claire Bishop, ativadas no final dos anos 1990. Nesse sentido, além de contextualizar sobre a realização do Simpósio de Manchester, o artigo tem como intuito apontar a relevância e o caráter incipiente da ativação desse polo de debate e reconhecer a presença das reflexões por ele disparadas no cenário artístico atual.

Patricia Leal Azevedo Corrêa
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Entre a arte, o artesanato e o design: exposições de tecidos no MAM-RJ (1948-1978)

Palavras-Chave: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Exposições internacionais; Produção têxtil.

A produção têxtil atravessa inúmeras dimensões das atividades e dos espaços humanos, onde tecidos mediam relações materiais e simbólicas. A partir de uma pesquisa mais ampla sobre exposições internacionais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1948 e 1978, foi identificada uma presença muito expressiva de produções têxteis em mostras com propostas e conteúdos bastante variados. Apesar de deslocadas de um conceito mais estrito ou convencional de arte, a tapeçaria e a tecelagem artesanal ou industrial revelam-se partes ativas de um campo de referências para a modernidade artística e têm um papel relevante na construção de um ambiente social moderno que o MAM projetava como sua missão. Apresentam-se os resultados do levantamento realizado no Setor de Pesquisa do MAM, em que foram encontradas 18 exposições internacionais com produções têxteis no período recortado, preliminarmente agrupadas como objetos de estudo sobre os quais tecemos algumas análises iniciais e indicações para o desdobramento da pesquisa. Esse conjunto de exposições permite-nos acompanhar algumas das principais linhas de renovação e discussão da arte têxtil no século XX – das conexões com as vanguardas europeias

às experimentações de abordagem mais concreta no segundo pós-guerra; de releituras do popular ao cosmopolitismo das técnicas e da produção industrial. Sugerem-se, para efeito de análise, os seguintes agrupamentos: exposições em que a produção têxtil está mais próxima do discurso da arte, com atributos de excepcionalidade e distinção, seja na tapeçaria plana feita com base em cartões de pintores, seja na chamada nova tapeçaria, que explora materialidades e volumetrias mais escultóricas; exposições em que a produção têxtil se conecta mais ao discurso das tradições artesanais, em que se valoriza o autóctone no trabalho manual e coletivo, na toada da defesa de raízes populares para a modernização nacional; e exposições ligadas ao discurso do design, que visa sistemas de produção industrial e de consumo massivo e, no contexto de um país periférico, alinha expectativas locais a modelos hegemônicos de desenvolvimento. Concluímos, nesse estágio da pesquisa, que essa sistematização pode revelar a complexidade da proposta institucional do MAM e, paradoxalmente, seu compromisso em superar os próprios limites entre arte, artesanato e design, o que poderia resumir sua filiação estética à modernidade.

Retomada da imagem e a redistribuição de indígenas, narrativas e instituições

Palavras-chave: Exposição; Arte contemporânea indígena; Instituições; Fotografia; Arquivo.

Fundado em 1876 em Curitiba, o Museu Paranaense (Mupa), dedicado à antropologia, arqueologia e história, vem criando narrativas e visibilidades para diferentes povos indígenas do país, entre eles os Karajá, Xetá, Bororo e Laklāño-Xokleng, especialmente por meio da constituição de um acervo fotográfico. De modo geral, essas fotografias mobilizam o pressuposto do “processo civilizatório” como parâmetro, representando corpos indígenas ora dele se afastando, ora dele se aproximando. Encenadas, essas fotografias, entre elas estão as realizadas pelo tcheco Vladimir Kozák (1897-1979) e que compõe o acervo da instituição, produziram estereótipos, estigmas e homogeneizações sobre esses sujeitos, atribuindo a eles lugares e posições muito específicos dentro de certa história do Paraná. Em 2021, o projeto “Retomada da Imagem” convidou os artistas indígenas contemporâneos Gustavo Caboco e Denilson Baniwa para um encontro com essas imagens fotográficas, de modo a mobilizar e suscitar outras posturas diante desse acervo que, historicamente, endossou a lógica colonial ao determinar aqueles que eram sujeitos – fotógrafos brancos não-indígenas – e aqueles que eram objetos – indígenas anônimos. Caboco e Baniwa

convidaram em seguida outros artistas indígenas paranaenses – Camila dos Santos e Thais Kríg (Kanhág), Indiamara e Nicolas Paraná (Xetá), Juliana Kerexu, Ricardo Werá, Flávio Karai e Elida Yry (Mbyá-Guarani) e Lucilene Wapichana (Wapichana) – para participarem do projeto, o que resultou em outras miradas para esses arquivos, especificamente imagens de Kozák produzidas a partir da década de 1950, e na produção de obras que dialogassem com eles, apresentadas em uma exposição nessa mesma instituição entre 2021 e 2022. Entre as diversas dimensões e impactos desse evento, propomos aqui discutir como a instituição, importante para a construção de narrativas históricas, culturais e identitárias sobre a região, busca se reconfigurar, politicamente e epistemologicamente, a partir da atuação de sujeitos formados em outras epistemes e que produzem, a partir de uma pesquisa poética, olhares, imagens e narrativas sobre suas coleções institucionais construídas a partir de pressupostos coloniais. A partir dessa discussão, poderemos ainda levantar hipóteses sobre como essa iniciativa institucional disputa com outras instituições da cidade narrativas sobre e com povos indígenas.

Arte Queer em ascensão: Marcus Vinicius e sua ocupação na arte capixaba

Palavras-chave: Processo de criação; Performance; Marcos Vinicius; Arte capixaba.

Este texto parte de uma pesquisa que investiga o percurso artístico de obras do artista performer capixaba, Marcus Vinicius de Souza Santos (1985-2012), buscando identificar como o seu corpo e enredo são construídos como matéria edificante de seu trabalho artístico, num processo que se torna obra. Trata-se de uma investigação centrada no estudo arqueológico do seu material de criação, um corpus composto de fotografias, vídeos, depoimentos e, possivelmente, desenhos e rascunhos a serem buscados com amigos, familiares e acervo disponível na Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Com esse dossiê genético em mãos, busca-se evidenciar como os arquivos de processo podem revelar sobre os mecanismos de sua produção artística. Observa-se, ao longo da elaboração desta pesquisa em desenvolvimento, que o cenário artístico contemporâneo Espírito-Santense possui trabalhos que constroem reflexões sobre o corpo e a estética queer. As narrativas visuais de Marcus Vinicius parecem questionar, por meio do corpo e da estética, os entre-espacos ocupados pela Arte na contemporaneidade, questões afirmadas devido a uma investigação crítica de suas obras e do material de seu processo de criação, com uma

abordagem metodológica de natureza básica e procedimento investigativo bibliográfico-documental, centrado na Crítica de Processo, de Cecília Salles. Objetiva-se, portanto, o entendimento de alguns aspectos da mente criadora, apontando tendências e intencionalidades do seu projeto poético. A pesquisa toma como referencial teórico-conceitual Foucault (1977, 1984, 1985) e Butler (2003), em suas abordagens sobre a temática de gênero e sexualidade relacionadas a organização social; em Grando e Cirillo (2009) e Salles (1998), busca-se as abordagens investigativas e arqueológicas do processo de criação; em Flusser (2013), uma abordagem reflexiva sobre as relações de fotografia e humanidade; e Archer (2001) com sua abrangência exemplificativa do cenário artístico contemporâneo no ecossistema urbano. Conclui-se, portanto, que o material sobre o trabalho e o processo criativo de Marcus Vinicius deve ser investigados com finalidade de compreender um pouco da intencionalidade queer na arte capixaba, tendo a performance, o corpo e o enredo artístico na região Espírito-Santense.

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Universidade Federal de Juiz de Fora

"Tapetes francêses contemporâneos": X BIENAL E MAM-RJ

Palavras-chave: Tapeçaria contemporânea; Bienal de São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Exposições.

A proposta deste trabalho é analisar a presença da tapeçaria francesa na X Bienal de São Paulo, em 1969, e sua itinerância para o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro em 1970, em mostra denominada "Tapetes francêses contemporâneos".

Sabe-se que em 1969 houve o boicote internacional à Bienal de São Paulo, e um de seus idealizadores internacionais foi o crítico francês Pierre Restany. No entanto, a França compareceu ao evento com uma mostra exclusiva de tapeçaria contemporânea, organizada por Jean Coural, na qual figuraram obras de Joan Miró, Jean Arp, Alexander Calder, Sonia Delaunay, Victor Vasarely, Maria Helena Vieira da Silva e Jean Lurçat, entre outros. Este último é considerado um dos responsáveis pelo ressurgimento da técnica têxtil, não apenas vinculada às artes decorativas, mas também às discussões conferidas à linguagem e à materialidade contemporâneas, travadas no interior do campo artístico do período.

O conceito de artificação (Roberta Shapiro & Nathalie Heinich, 2013), funciona como ferramenta para pensar criticamente a inserção desses objetos – obras têxteis – em

espaços destinados à projeção da arte moderna e contemporânea, como a Bienal e o MAM-RJ, conectando essa dinâmica específica ao debate mais amplo que envolve um processo dinâmico de mudança, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e relações institucionais.

Renata Gomes Cardoso
Maria Luíza Teixeira Ramos Galacha
Universidade Federal do Espírito Santo

Artistas negras na geopolítica institucional capixaba: estratégias de circulação e reconhecimento

Palavras-chave: Artistas negras; Arte no Espírito Santo; Exposições; Circulação.

O contexto artístico capixaba é constituído por uma série de museus, galerias, espaços culturais e instituições que foram estabelecidas ao longo de uma trajetória de ações para organização cultural, que pode ser identificada desde os anos de 1930 pelo menos, de acordo com estudos realizados por Almerinda Lopes, apesar da concretização de algumas ações ou instituições ter ocorrido muito depois desta data. Tal gênese coincide com os desdobramentos da organização dos movimentos negros no Brasil e as articulações correlacionadas no Espírito Santo, situados no início do século XX, de acordo com estudos de Cleber Maciel. Dentre as consequências das discussões promovidas pelos movimentos negros pode-se identificar um conjunto de ações sucessivas para a formação de museus e instituições artístico-culturais voltadas para a difusão de uma chamada “arte afro-brasileira”, termo sempre debatido por seus alcances e significações. A partir destas considerações, propomos neste artigo algumas reflexões acerca das características deste sistema artístico capixaba e a circulação de artistas afrodescendentes, sobretudo considerando a presença de

artistas negras neste cenário. Para compreender tal dinâmica, foi realizado um mapeamento parcial de exposições com temática afro-brasileira e/ou de autoria negra, a partir de três instituições da cidade de Vitória-ES, com uma proposta de análise consecutiva sobre espaços, exposições e estratégias elaboradas por artistas e/ou coletivos para efetivar presença e circulação de acordo com as características identificadas neste sistema. O levantamento de exposições organizadas e realizadas em instituições locais tem o propósito de compreender, de forma quantitativa e qualitativa, as dinâmicas de circulação que configuram o cenário capixaba. Como resultado parcial, tal levantamento evidenciou um número pequeno de exposições no recorte afro-brasileiro em tais instituições, o que demonstra a necessidade de se refletir sobre os espaços e trâmites institucionais para a compreensão da circulação de artistas neste circuito. O levantamento em instituições capixabas e bibliografia sobre o tema indicam também a relação entre a articulação de movimentos negros locais para o estabelecimento de um espaço artístico-cultural específico, o MUCANE-Museu Capixaba do Negro “Veronica da Pas”, que vem garantindo, para artistas e curadores negros, uma efetiva presença neste cenário. Das diversas ações organizadas no museu, destacaremos, no sentido mais estrito de exposições de artes visuais, as exposições Malungas (2018) e Erù-iyá: Movimentos Antirracistas (2021), ao final do artigo.

Tálisson Melo de Souza
Universidade de São Paulo

Divergências de uma globalização: implicações geoestéticas da 16ª Bienal de São Paulo

Palavras-chave: Curadoria; Geoestética; Bienal de São Paulo.

Essa apresentação parte de pesquisa detida sobre uma série de transformações ocorridas no âmbito da Fundação Bienal de São Paulo entre 1975 e 1985, considerando a interseção entre processos de transição que a circunscrevem no processo chamado de globalização: i.) a consolidação da arte contemporânea como paradigma socioestético a partir dos anos de 1960; ii.) a abertura tutelada gradual da ditadura de regime político no Brasil a partir do fim dos 1970; e iii.) uma mudança ampla da estrutura organizacional da Fundação após o falecimento de seu mecenas-fundador, Ciccillo, em 1977. O foco de análise são as alterações no papel das categorias geopolíticas de nacionalidade para a concepção e realização do evento, em diferentes níveis e com resultados também distintos. Trazendo apontamentos sobre algumas edições das Bienais realizadas nos 1970 e 1980, a análise centra a 16ª Bienal, de 1981, com base no estudo de material documental que registra diferentes tentativas e referenciais para as transformações colocadas em prática naquela edição, sob curadoria geral de Walter Zanini. Perseguindo as trajetórias de vários agentes sociais envolvidos na concepção de um projeto de instituição e de evento expositivo, essa edição

específica é o contexto de estudo de uma série de transações – negociações, colaborações, disputas e processos de decisão –, que foram dando forma e narrativa à mostra. Nesse sentido, serão abordadas as categorias criadas para aquela edição, sem cunho geopolítico manifesto – “analogia de linguagens”, “divergentes”, “arte incomum” e “arte postal”, buscando compreender de que maneira essas definições foram especializadas e como projetam outras cartografias estéticas, com diferentes valores e assimetrias. Considerando também as três edições sucessoras, proponho pensar o estabelecimento de um paradigma organizacional de transição para a instituição naquele período de reconfiguração do campo artístico, especialmente em sua mediação, com a emergência da posição profissional de curadoria de exposições.

Encontro Geopolíticas Institucionais:

conexões e redes nas artes visuais

Universidade Federal do Espírito Santo

Centro de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Grupo de Pesquisa Geopolíticas Institucionais:

arte em disputa a partir do pós-guerra

Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte

e Processos em Artes



Vitória, Maio de 2023