



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668137>

DOI: <https://doi.org/10.20396/modos.v6i1.8668137>

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2022 by UNICAMP. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>



(Re) existências afro...

Emerson Dionisio Oliveira

Marize Malta

Maria de Fátima M. Couto

Como citar:

OLIVEIRA, E. D. G. de O.; MALTA, M.; COUTO, M. de F. M. . (Re) existências afro... **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 01-16, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8668137. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668137>.

Imagem: Pormenor da expografia "Sincretismo", Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, Maceió, AL., fev. 2020. Fotografia: Marize Malta.

(Re) existências afro...

Afro...(Re) existences

Emerson Dionisio Oliveira

Marize Malta

Maria de Fátima M. Couto

Editoras

Especialista em arte colonial britânica, a historiadora da arte e antropóloga Alice Procter acrescentou novas questões ao debate do polêmico tema das restituições e repatriações de obras e artefatos coloniais aos países e comunidades originais¹. Para ela, os museus ocidentais não são inevitavelmente o lugar para “toda” e “qualquer” arte. Para defender seu argumento, Procter publicou recentemente *The Whole Picture: The Colonial Story of the Art in Our Museums & Why We Need to Talk About* (2020), onde ela nos apresenta suas “desconfortáveis visitas guiadas de arte” [Uncomfortable Art Tours], uma franca tentativa de tornar o tema mais acessível e ampliar o debate público. Sua metodologia parece-nos simples: visitar exposições de arte e cultura relacionadas aos domínios coloniais britânicos, explicando às pessoas que desconheciam como aqueles objetos-obras chegaram até as salas de exposições dos museus. Sua questão central é incisiva: “quem tem o direito de guardar [esses] objetos e de contar suas histórias?”² (Procter, 2020). E a premissa, igualmente arguta, é contundente: museus mentem ou escondem as origens do passado colonial que orientaram suas coleções; mesmo quando admitem parte da história, não contam tudo: “Eu estava cansada de ver pessoas – predominantemente pessoas como eu, meus privilegiados colegas brancos estudando arte e trabalhando em museus

– que nunca haviam aprendido essas histórias e não conseguiam reconhecer como haviam herdado e perpetuado inconscientemente as desigualdades criadas pelo colonialismo” (*Ibidem*: 6-7)³.

Procter não criou este tipo de visita crítica ao sistema de colecionamento; educadores em museus e outros especialistas em coleções debatem o assunto há algumas décadas (Burnham; Kai-Kee, 2011). Contudo, como mira em objetos específicos, investigando seus significados, sua procedência e formato de coleção por meio das omissões públicas dos museus, sua pesquisa nos ajuda a compreender a distância que separa as boas intenções das práticas sociais que orientam nossa forma de “consumir” arte na atualidade. As “desconfortáveis visitas guiadas de arte” objetivaram “tornar a história colonial visível, mostrando como os museus funcionam na atualidade e demonstrando como as crenças de seus fundadores e colecionadores continuam a ter ressonância hoje” (*Ibidem*: 8)⁴. Sua atenção não está apenas voltada à prática colecionista, mas busca debater a inadequação dos modelos expositivos (abstratos, distantes e impessoais) para apresentar muitas das obras em exposição, detectando como curadores descrevem outras culturas, como criam narrativas comparando, associando e contrastando peças e regimes visuais.

O museu, ambiente de pesquisa de Procter, está intimamente associado à consolidação da história da arte como disciplina desde a primeira metade do século XIX. O que demonstra a cumplicidade entre as narrativas tradicionais da história da arte e os modelos convencionais de comunicação dos museus. A evidente inadequação dos museus para guardar e exibir a produção de diferentes culturas está também atrelada à impropriedade e à incapacidade da história da arte consagrada de tratar de fenômenos não eurocentrados. Neste tocante, a história da arte, enquanto uma disciplina que buscava cumprir as premissas colonialistas de uma Europa “imaginada”, foi construída em franca conexão com instituições museológicas de toda ordem (artísticas, etnográficas, de história natural, etc.): coletar, classificar,

coleccionar, vender e expor arte passou a configurar um conjunto de práticas que orientaram nosso modo de produzir história. Tais práticas, autorizadas (e ampliadas) por instituições modernas da arte, criaram uma ordem de como a Arte deveria ser concebida e percebida.

É neste contexto que um amplo conjunto de práticas poéticas foi ignorado, desprestigiado, insultado e subalternizado, como bem nos lembra Mariano Carneiro da Cunha (1983, 992):

Assim, objetos hoje zelosamente guardados e bem etiquetados em alguns museus, exibindo origem europeia, mostrariam sua verdadeira procedência: dos excelentes artistas e artesãos das senzalas, que sempre quisemos escamotear. À falta de informação histórica exata, as afirmações gratuitas perduram, que marginalizam o negro até naquilo a que tem direito incontestado, tal seja, o produto de sua arte.

Muito antes de Procter e outros pesquisadores manifestarem sua insatisfação com os modelos narrativos históricos e museológicos, Cunha já pontuava, sinteticamente, como modelos demonstrativos não alcançavam a pluralidade da história da arte afro-brasileira. Assim, tanto no caso dos museus britânicos, quando na constituição de uma história das produções visuais *afro...*⁵ no Brasil, a autoridade do museu e da história da arte, coligada às “academias” e à circulação crítica, hierarquizou saberes, práticas e objetos, num processo tão eloquente quanto fadado ao fracasso. Talvez, por isso, tais instituições tenham tido tanta dificuldade para funcionar como balizadoras de discursos nacionais e regionais ou como totalidades formais inequívocas fora da Europa Ocidental. É nesse processo que se insere o debate sobre a produção afro-brasileira, cujo território oscila entre representações culturais, sociais, raciais, nacionais e globais, frequentemente sobrepostas (Conduru, 2013).

Hoje parece impensável imaginar, ao menos no Brasil, uma história da arte que não reflita sobre a coleta, a classificação, o colecionamento, a comercialização e exposição da produção vinculada às africanidades. Do mesmo modo, processos históricos e sociais não podem ser ignorados nessa

reflexão crítica, tais como a criminalização, a clandestinidade, a censura, a destruição e a deliberada ocultação desta ampla e diversificada produção. Ou seja, uma série de arbítrios que constituíram as balizas para definir o que era parte da cultura autorizada (arte) e o que não era (Conduru, 2019), bem como quem poderia ser artista e quem não gozaria desta distinção social, questão visceral para uma disciplina marcada pela biografia moderna. E mais: quem poderia ser o “público” educado para fruir da boa arte e quem simplesmente ocuparia o espaço do expectante ignorante. Arbítrios, parte e consequência, derivados de políticas colonialistas, patriarcais, sexistas e etnocêntricas.

No cenário atual, pós-colonial e decolonial – imerso no avanço do capitalismo internacional (neo)liberal, catalizador inabalável do acúmulo de riquezas por poucos – o investimento para compreender as práticas artísticas e culturais *afro...* funciona como desestabilizador das antigas práticas de hierarquização e legitimação da disciplina História da Arte, claramente preocupada com a excepcionalidade do fenômeno artístico e com a manutenção de sua primazia em regimes visuais exclusivos e, consequentemente, excludentes. Ao mesmo tempo que, não podemos deixar de notar, que novas formas de legitimação e de autoridade fundam dinâmicas críticas tão inclusivas quanto mais lucrativas para o mercado artístico global.

Para uma tradição moderna da história da arte dedicada à defesa da autonomia da obra, evitando a todo custo localizar tal obra em seus ambientes públicos de exibição, circulação e colecionamento, e discutir suas sobreposições narrativas, parecia insustentável alcançar as práticas dos terreiros ou das feiras populares para além das chaves oferecidas pela antropologia, pela etnografia ou os estudos folclóricos. Anne Lafont (2021) explicita como o processo de racialização tomou corpo nos debates e tratados de arte ao longo do século XVIII, visibilizando o sistema de castas e as diferenças pela cor da pele na pintura entre europeus e os *Outros*. Processo que culminará com a advento da disciplina da história da arte:

Sob essa perspectiva, os recursos da história da arte enquanto uma disciplina das ciências sociais e humanas com áreas de competência específicas (questões de representação e visibilidade, políticas do olhar, história da forma e observação visuais, assim como aspectos relativos a seus materiais e meios) oferecem ferramentas importantes para investigar a construção da raça e da cor de pele como categorias operacionais na história natural da humanidade, categorias essas que se encontram nas bases da diferenciação, comparação e criação de hierarquias entre seres-humanos. (Lafont et all, 2021: 1295)

Afro-brasileira(s)

O questionamento de Procter (quem?) se amplifica quando tratamos do conjunto de obras e processos culturais que podemos denominar de “arte afro-brasileira”, na derradeira pergunta de Kbengele Munanga (2019) em texto publicado originalmente na revista *Paralaxe*, “Arte afro-brasileira: o que é afinal?”⁶, indagação amplificada por Neuma Barbosa Mattos (2020:12): “como reconhecer um artista visual afro-brasileiro?”

Guiemo-nos pelos especialistas no tema na arriscada tarefa de compreender os fenômenos artísticos compreendidos como *afro...*, sempre atentos para o risco de cristalizarmos estereótipos implicados numa disciplina, a história da arte, que, mesmo criticamente, ainda se seduz por regimes classificatórios. Nesse tocante, surge a primeira reserva, pois o diálogo entre arte e afro-brasilidade não é território exclusivo da história da arte:

Por mais que se fundamente na etnicidade, na historicidade e na religiosidade, ela [arte afro-brasileira] não é uma modalidade autônoma, que se define por localizadores de tempo-espço abstratos, nem tampouco expressão de uma monolítica ancestralidade submersa num mundo tropical arcaico. (Salum, 2000: 115)

Salum (2000: 113) define a produção afro-brasileira como aquela que oscila entre manifestações visuais que expressam tanto as manifestações estéticas bem como as religiosas de matriz africana tradicionais, além das que representam cenários socioculturais do negro no país. Tradicionalmente, estudiosos do campo priorizaram as religiões de matriz africana em suas investigações, basicamente como espaços que possibilitaram as manifestações, reativações e adaptações das culturas africanas, num longo e árduo processo de resistência (Munanga, 2000: 104; Mattos; 2020: 26): “E essa hipótese norteava os trabalhos sobre o tema até os anos 1950, quando Arthur Ramos inovou na abordagem desse assunto. O etnólogo incluiu artistas laicos em suas pesquisas, inspirando novas visões da arte afro-brasileira” (Mattos, 2020: 35). Outro ponto de inflexão deu-se com o historiador da arte Clarival Prado Valladares, que, segundo Salum (2000), teria compreendido a amplitude da estética de origem africana, historicizando-a por meio de biografias. Abria-se a possibilidade de compreender a arte afro-brasileira como parte da cultura negro-brasileira.

A produção *afro...*, ao longo do século XX, foi muitas vezes interpretada pelo viés dos discursos primitivistas, que ajudaram a consolidar perspectivas distintas, mas que atuavam de modo complementar a favor das teorias raciológicas, do caráter coletivo identitário, da institucionalização paternalista provocada pelo debate folclorista e museológico e do emergente mercado de “primitivos” (*naifs*) especialmente após os anos de 1950. Na mesma direção, a legitimação dos artistas negros enquanto criadores passou por premissas primitivistas, delineadas pela lógica da inspiração, da arte pura e ingênua, do autodidatismo, do pensamento mágico-ritual e religioso, imputando a tais artistas limitações que os distanciavam da modernidade almejada, fortemente marcada pelo mito da inovação e da originalidade. O artista popular estereotipado era oriundo das populações negro-mestiças, pobre, vinculado ao ambiente rural ou marginalizado nos centros urbanos. De certo, tal produção, quando não criminalizada ou censurada, participava timidamente do valor de autenticidade, que emprestava aos discursos

nacionalistas um sentido de comunhão entre “raças”.

É difícil não associar o surgimento de artistas negros “modernos” ao fortalecimento dos segmentos de arte popular, primitiva e *naif*. Neste tocante, a trajetória de Heitor dos Prazeres exemplifica a “primitivização” da produção artística de artistas negros e pobres. Embora o artista já tivesse uma carreira de pintor comentada e avalizada desde o final dos anos de 1930, foi com surpreendente surpresa que parte da crítica recebeu a premiação do “contínuo do Ministério da Educação” na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951 (Pinheiro, 2021; Geraldo, 2021; Querin, 2022).

Assim, abandonando paulatinamente o anonimato, por distintos modos (exposições, premiações, organização do mercado, institucionalização de coleções, pesquisas acadêmicas, etc.), artistas de diferentes procedências começam a figurar como “artistas afro-brasileiros” no circuito profissional das artes visuais e nas narrativas historiográficas. A autodeclaração de pertencimento étnico-racial à cultura negra permaneceu sendo a baliza para a legitimação de um artista contemporâneo afro-brasileiro (Conduru, 2013), inserindo-o nos debates da origem negra no âmbito da arte nacional. Mas, aos poucos, amplia-se a questão para além dos corpos negros e do auto-reconhecimento identitário, visto que, numa perspectiva ampliada, mesmo estrangeiros brancos como Pierre Verger, Hansen Bahia, Carybé, além de outros menos conhecidos como Dimitri Ismailovitch e Maria Margarida Soutello (Cardoso, 2022), compõem o debate sobre as africanidades brasileiras e afro-atlânticas⁷. Como explicita Conduru, arte afro-brasileira e arte afrodescendente se interseccionam, mas não são comutáveis: “A oscilação no uso de arte-afrobrasileira ou na afrodescendência é uma manifestação, no campo da história da arte, da polaridade entre enfatizar a africanidade, entendida como um indício de pureza cultural, e salientar a brasilidade, vista como resultante de contínuas misturas culturais (...)” (*Ibidem*: 22).

Essa oscilação atravessa os debates que tomam tais designações como pontos-chaves para os limites classificatórios da produção *afro...* no Brasil e no exterior. Na perspectiva institucional, com ambições e execuções

distintas, dois projetos museológicos são notáveis para a visibilidade e a produção de conhecimento das contribuições culturais afro que foram negadas historicamente: o projeto pioneiro do Museu de Arte Negra de Abdias Nascimento, em 1950, no Rio de Janeiro (Salum, 2017; Jaremtchuk, 2018; Castro, Santos, 2019) e o Museu Afro Brasil, fundado por Emanuel Araújo, em São Paulo, em 2004 (Conduru, 2009; Silva, 2013; Santos, 2018). Os dois projetos se conectam, na medida em que o museu paulistano “tem dado a ver, pública e sistematicamente em termos museais, a visão inclusiva que estava difundida na prática artística, que foi anunciada museologicamente por Abdias Nascimento (...)” (Conduru, 2013: 21). Na perspectiva da criação contemporânea brasileira, temos um conjunto de artistas que elegeu a cultura *afro...* como seu principal referencial poético, configurando um trabalho de resistência interconectado a engrenagens políticas no plano cultural entre a África e o Brasil; novos artistas são assimilados pelo sistema da arte, partindo da afirmação de suas identidades *afro...* e do pertencimento étnico-racial.

O dossiê proposto por Arthur Valle e Roberto Conduru (2022), “Artes e diáspora africana: conflitos, cânones, recomeços”, nos ajuda a compreender e problematizar as questões sinteticamente apontadas acima. Valle e Conduru tomam as artes diaspóricas como designação chave para compreender o amplo fenômeno transnacional que atravessa a produção brasileira e o mundo atlântico. Os textos de Abigail Lapin Dardashti, Alexandra Alencar, Anderson Almeida, Arthur Valle, Camilla Querin, Elena O’Neill, Jesse Cruz, José Emmanuel Méndez Sánchez, Joyce Farias, Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Julianna Rosa de Souza, Katerina Kerestetzi, Nicole Smythe-Johnson, Rafael Cardoso, Roberto Conduru, Sabrina Moura, Tadeu Mourão Lopes, Tudeu Ribeiro, reunidos pelos organizadores, ampliam as discussões no campo da história de arte, apresentando uma rede de sujeitos, instituições, obras e lugares e conectando Alemanha, Angola, Benim, Brasil, Canadá, Cuba, EUA, França, Gana, Jamaica, México, Nigéria, Portugal, Senegal, Togo e Uruguai. “Concentrando-se nos séculos XX e XXI,

mas recuando por vezes até o século XV, os artigos falam de migrações de pessoas e objetos, de ideias e crenças, de formas e instituições” (Valle, Conduru, 2021). Outro mérito inegável do dossiê aqui publicado é introduzir novos autores e autoras dedicados às africanidades no Brasil e no exterior, além de revisitar os textos fundamentais reconhecidos pela literatura da área (Manuel Querino, Nina Rodrigues, Mário Barata, Arthur Ramos, Clarival do Prado Valladares, Marianno Carneiro da Cunha, Kabengele Munanga, Marta Heloísa Leuba, Emanuel Araújo, Marta Heloísa Leuba Salum, Raul Lody, Roberto Conduru, entre outros), todos necessários para a reflexão deste recorte temático em sua pluralidade semântica e cultural.

Além dos textos do dossiê, a 16ª edição de *MODOS* publica três artigos articulados com o escopo da publicação. A Lei nº 10.639/2003 (alterada pela Lei nº 11.645/2008) exige, entre outras coisas, o ensino da “História e Cultura Afro-Brasileira (...) no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras”. Prestes a completar 20 anos da promulgação desta lei, a arte afro-brasileira chega aos currículos escolares de forma irregular e errática como nos demonstra Milton Silva dos Santos (2022) em seu artigo “O afro nas artes visuais: conceituação e abordagem em livros escolares de Arte, História e Cultura Afro-brasileira e Indígena”⁸. Nele, Santos discute a conceituação da arte visual afro-brasileira e sua abordagem pelos livros escolares para o ensino de Arte, História e Cultura Afro-brasileira e Indígena, sobretudo nos livros didáticos de Arte (PNLD 2020). Para Santos, obras e artistas visuais apresentados como afro-brasileiros não necessariamente são debatidos e representados como membros de um nicho particularizado das artes visuais brasileiras. O autor revela uma tensão entre essa particularização (arte afro-brasileira) e as classificações mais convencionais da história da arte brasileira (arte moderna e contemporânea). Já “Arquiescultura: um modo de abordagem da obra de Cristina Iglesias”, de Maryella Sobrinho, defende o conceito de arquiescultura para analisar obras da artista espanhola compreendidas como “habitáveis e transitórias, entre-categorias

como a escultura, o desenho, a arquitetura, o paisagismo, a instalação, etc." (Sobrinho 2022).

A primeira obra que leitor encontrará na 16ª edição de *MODOS* é *Et verbum*, de Antonio Obá, configurada como uma caixa de madeira sobre hóstias e corante alimentício, acusada de blasfêmia por grupos conservadores e presente na censurada mostra *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, ocorrida em 2017, assunto do artigo de Márcio Tavares (2022). Coincidentemente, a última obra reproduzida nesta mesma edição é *Variações especulares - Narciso, da série Ambiente com Espelhos*, de 2017, do mesmo artista, no texto de Nicole Smythe-Johnson (2002). A presença de obras de Obá “abrindo” e “encerrando” a edição não foi inicialmente planejada, mas nos serve como elemento para ressaltar os aspectos caros aos textos que compõem este número da revista: engajamentos políticos; violências; racismo; apagamentos e esquecimentos históricos; censura; etc.

Obá, nascido em 1983, em Ceilândia, uma das cidades-satélites de Brasília, é um artista conhecido por suas ações performáticas, eixo do debate do texto de Smythe-Johnson, mas também por construir práticas poéticas no campo da instalação, escultura, desenho, pintura, além da foto e da videoperformance. Artista negro mestiço⁹, periférico, Obá é parte de um fenômeno significativo do cenário artístico sul-americano: a conquista de visibilidade, fala e escuta de artistas que trazem para a discussão as questões relacionadas à negritude e à afro-brasilidade por diversos vieses poéticos, ultrapassando o apagamento imposto a tantos outros que ficaram à margem por séculos. O movimento acendeu toda uma discussão acerca de quem são e foram os artistas negros, onde estão suas obras, em que situações são expostas, como foram “classificados”, analisados e criticados, fazendo com que muitos historiadores da arte passassem a visitar outros acervos que não aqueles designados tradicionalmente como artísticos. Tal qual a capa desta edição da revista *MODOS*, do Museu do Folclore Théo Brandão, em Maceió, Alagoas, várias produções *afro...* podem ser encontradas acervadas enquanto manifestações folclóricas.

Como tratam os textos desta edição e alertam artistas, obras e críticos envolvidos nos artigos, a história da arte, especialmente a desenvolvida no Brasil, demanda desbranqueamento, no sentido de repensar premissas e abordagens, num processo de desfolclorizar as narrativas que encobriram produções populares, pobres e pretas do passado e de buscar contemplar uma estética da reparação, de modo a enfrentar o preconceito racial e se munir de um olhar que enxergue contradições, incorpore desconstruções e sacrifícios de memória, exponha os estigmas e recrie outros sentidos para a própria arte. Do mesmo modo, os museus estão a serem remexidos, desinterditando suas reservas e reestruturando o “templo das musas” para um panteão de ideologias e visões capazes de incluir outras crenças e rituais para as coisas que salvaguardam e também para aquelas que ainda serão incorporadas em seus acervos. Partindo dos questionamentos da britânica Alice Procter, na abertura deste editorial, observa-se a própria Europa colonizadora e imperialista enfrentando seus recalques e desencobrendo situações de epistemologias opressivas. Acompanhando tantas posturas decoloniais, a própria história da arte está sendo interrogada, visível em muitos estudos e exposições também no Brasil cujas questões *afros...* já são incontornáveis.

Além de agradecermos a todos e todas colaboradores(as) desta edição, sejam na organização de dossiê, autoria de artigos, pareceres ou revisões, fica a gratidão e admiração a todos aqueles e aquelas que nunca desistiram de suas crenças, poéticas e existências *afros...*, de modo a termos condições de resgatá-las e expô-las nos mais diversos *MODOS* de reexistências e potências.

Referências

ALENCAR, A.; DA CRUZ, J.; ROSA DE SOUZA, J. . Mil Litros de Preto: nossos olhares negros sobre a performance de Lucimélia Romão. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1,

p. 515-538, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8666534.

ALMEIDA, A. Uma flor de silêncio e assombro: memórias entrelaçadas na Coleção Perseverança. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 150-173, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667476.

BURNHAM, R.; KAI-KEE, E. Teaching in the Art Museum: Interpretation As Experience. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2011.

CUNHA, M. C. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, W. (org.). *História geral da arte no Brasil*, vol. 2. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 973-1033.

CARDOSO, R. Imaginação diaspórica ou apropriação cultural?: a afro-brasilidade nas obras de Dimitri Ismailovitch e Maria Margarida Soutello. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 378-410, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667205.

CASTRO, M. B. de; SANTOS, M. S. dos. Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 174-189, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i3.4235.

CONDURU, R. Ogum historiador? Emanuel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil. In: XXIX COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, Vitória, Anais [...], Vitória: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_conduru_roberto_art.pdf. Acesso em dez.2021.

_____. Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 98-114, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i3.4309.

_____. *Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. O agente preto como fator da modernização brasileira. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 412-431, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667440.

DINIZ, C. L. *Corpo, etnicidade e arte contemporânea: uma reflexão sobre a obra de Antonio Obá*. Monografia do curso de Teoria, Crítica e História da Arte da Universidade de Brasília. Brasília, 2018. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/24447>. Acesso em dez. 2021.

FARIAS, J. Revendo nós historiográficos: apontamentos sobre as esculturas de santos-amuletos do Vale do Paraíba e suas origens africanas. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 202-229, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8666566.

GERALDO, S. C. Heitor dos Prazeres: a imensa riqueza interna e a instauração da arte. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 54-73, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664022.

JAREMTCHUK, D. Abdias do Nascimento nos Estados Unidos: um “pintor de arte negra”. *Estudos Avançados*, 32(93), 2018, 263-282. Disponível em: <https://doi.org/10.5935/0103-4014.20180044>. Acesso em dez.2021.

KERESTETZI, K. Emoções estéticas das cenografias rituais afro-cubanas. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 267-338, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667529.

LAFONT, A., BENETTI, L., & RIVETTI, L. Como a cor de pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte. *ARS* (São Paulo), 19(42), 1289-1355, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.192433>. Acesso em dez. 2021.

LAPIN DARDASHTI, A. Abdias do Nascimento in New York: Migration, Resistance, and

Transnational Black Art, 1968–70. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 471–493, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8666899.

MATTOS, N.C.S.B. *Arte afro-brasileira: identidade e artes visuais contemporâneas*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2020.

MÉNDEZ SÁNCHEZ, J. E. África y art brut en el siglo XXI: una reflexión desde los márgenes. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 495–513, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8664898.

MUNANGA, K. Arte Afro-brasileira: o que é afinal? In: AGUILAR, N. (org.) *Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira*. Catálogo de exposição. São Paulo Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 98–111.

_____. Arte afro-brasileira: o que é afinal?, *PARALAXE*, 6(1), 5–23, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/46601>. Acesso em dez. 2021.

MOURA, S. O retorno à ilha-memória: imagens e histórias de Gorée entre os artistas da diáspora africana. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 564–582, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667415.

MOURÃO, T. Acima de tudo, as Mães: tradições artísticas e cosmológicas negras nas pincas de balangandãs. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 231–265, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667809.

O’NEILL, E. Travessias atlânticas e “arte negra”: contextos, coleções e desafios. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 175–200, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667206.

PINHEIRO, B. Moenda de Heitor dos Prazeres, medalha de prata na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 119–141, 202. DOI: 10.20396/rhac.v2i2.15139.

PROCTER, A. *The Whole Picture: The Colonial Story of the Art in Our Museums & Why We Need to Talk About*. Cassel: London, 2020

QUERIN, C. We Write Samba on the Wild Asphalt: Malandragem as Practice of Resistance in the Work of Heitor dos Prazeres and Hélio Oiticica. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 433–469, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8668051.

RIBEIRO DA SILVA BEVILACQUA, J. Histórias entrelaçadas: um panorama das exposições de arte africana no MASP. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 122–148, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667204.

RODRIGUES, T. R. Mestiçagem como problema visual: notas sobre a colonialidade do ver na América Latina. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 540–562, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8666346.

SALUM, M. H.L. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, N. (org.) *Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira*. Catálogo de exposição. São Paulo Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p.112–121.

_____. Vistas sobre arte africana no Brasil: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afro-brasileiros em museus. *Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 25(2), 2017, 163–201. <https://doi.org/10.1590/1982-02672017v25n02do7>. Acesso em dez. 2021.

SANTOS, B.A. dos. *Museu-Terreiro: o sagrado afro-brasileiro em um ambiente museológico*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da

Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SILVA, N. F. I. da. *Museu afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. Tese Doutorado. Programa de Pós-graduação em Arte. Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SILVA DOS SANTOS, M. O afro nas artes visuais : conceituação e abordagem em livros escolares de Arte, História e Cultura Afro-brasileira e Indígena. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 51-81, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667606.

SMYTHE-JOHNSON, N. . Amplifying syncretism: Antonio Obá's dialectical conception of Brazil. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 584-602, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8668110.

SOBRINHO, M. Arquiescultura: um modo de abordagem da obra de Cristina Iglesias. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 83-104, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667449.

TAVARES, M. Arte sob ataque: os usos e abusos da arte pelas redes reacionárias durante a censura da exposição Queermuseu. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 18-49, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667547.

VALLE, A. "Exu, c'est pour vous": Benjamin Péret visita locais de culto afro-brasileiros em 1930. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 340-376, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667466.

VALLE, A.; CONDURU, R. Artes e diáspora africana: conflitos, cânones, recomeços. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 106-120, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667936.

Notas

* Emerson Dionisio Oliveira é docente e pesquisador da Universidade de Brasília, e-mail: dionisio@unb.br, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>; Maria Malta é docente e pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e-mail: marizemalta@eba.ufrj.br, ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0559-0658>; Maria de Fátima Morethy Couto é docente e pesquisadora da Universidade Estadual de Campinas, e-mail: mfmcouto@iar.unicamp.br, ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0561-6616>.

1 Este é apenas um dos temas desenvolvidos pela pesquisadora. Sua investigação também enfatiza como a produção de artistas contemporâneos desafia os enquadramentos colonialistas das instituições museológicas e das obras que representam grupos sociais e raciais de outros continentes. Vale verificar a interpretação que Procter constrói sobre o tema da "grandeza" do colonizador por meio de tela como *The Secret of England's Greatnes* de Thomas Jones Barker (c.1862-3), interpretação distinta daquela ofertada pelo National Portrait Gallery (Londres), detentora da obra.

2 A questão é colocada no âmbito das discussões sobre repatriação e a restituição de obras tomadas de outros países para reforçar identidades coloniais: "Finally, the questions are being asked: who has the right to hold objects and tell their stories?"

3 Tradução do original: "I was tired of seeing people - overwhelmingly people like me, my privileged white colleagues studying art and working in museums - who had never learned these stories and

failed to recognize how they had unconsciously inherited and perpetuated the inequalities created by colonialism”.

- 4 Tradução do original: “The Uncomfortable Art Tours are about making colonial history visible, showing how museums work now, and demonstrating the ways in which the beliefs of their founders and collectors continue to have a resonance today”.
- 5 Como não especialistas e diante da problemática classificatória, recorrentemente tratada por especialistas de diferentes disciplinas, as editoras optaram, aqui, por utilizar *afro...*, acentuando assim a incompletude e propriedade prefixal do termo, que designa simultaneamente a descendência, a ancestralidade, as representações de identidades nacionais e regionais, o fenômeno diaspórico, etc.
- 6 Munanga oferece uma solução para a questão, que ele próprio toma como provisória: “Partindo de uma visão mais ampliada, podemos imaginar e representar a arte afro-brasileira como um sistema fluído e aberto, que tem um centro, uma zona intermediária e uma periferia. No centro do sistema situamos as origens africanas desta arte (...). Na zona intermediária do sistema, para a qual essa arte imigrou por motivos históricos entre nós conhecidos, situamos o nascimento da arte afro-brasileira, uma arte que, além das características africanas, sempre em processo de criação, recriação e reinterpretação, integrou novos elementos e características devido aos contatos estabelecidos no Novo Mundo. (...) Na periferia do sistema, situamos obras e artistas que, sem reunir todos os atributos essenciais das artes africanas tradicionais, receberam algumas de suas influências, seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático, iconográfico e simbólico, obras cujo imaginário artístico pode, de uma maneira ou de outra, remeter ao mundo africano, embora integrando nitidamente características da arte ocidental, indígena ou outras, que formam o mosaico e o pluralismo da arte brasileira” (Munanga, 2019: 20).
- 7 “Na medida em que esta arte se tornou uma das expressões da identidade brasileira, ou seja, uma das vertentes da arte brasileira, qualificá-la simplesmente de arte negra no Brasil seria cair num certo biologismo. Seria excluir dela todos os artistas que, independentemente de sua origem étnica, participam dela por opção político-ideológica, religiosa, ou simplesmente por emoção estética no sentido universal da palavra” (Munanga, 2019: 19).
- 8 Mesmo com tema congênere, o referido texto foi submetido posteriormente ao término da chamada do dossiê “Arte e Diáspora Africana: conflitos, cânones, recomeços” e não foi analisado por seus organizadores.
- 9 Em entrevista concedida ao pesquisador Clauder Lopes Diniz em 19 de maio de 2018, Obá identifica-se como um corpo mestiço, com ascendência negra e indígena (Diniz, 2018).

Texto recebido em janeiro de 2022.

MODOS. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Grupo de Pesquisa MODOS - História da Arte: modos de ver, exhibir e compreender

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Programa de Pós-graduação de Artes Visuais da Universidade de Brasília

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia

Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Antonio José de Almeida Meirelles

REITOR

Dr. Paulo Adriano Ronqui

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dr. Mauricius Martins Farina

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Denise Pires de Carvalho

REITORA

Dra. Madalena Grimaldi

DIRETORA DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Dr. Ivair Reinaldim

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

UNIVERSITY OF BRASÍLIA

Dra. Márcia Abrahão Moura

REITORA

Dra. Fátima Aparecida dos Santos

DIRETORA DO INSTITUTO DE ARTES

Dr. Biagio D'Angelo

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FEDERAL UNIVERSITY OF RIO GRANDE DO SUL

Dr. Carlos André Bulhões Mendes

REITOR

Dr. Raimundo José Barros Cruz

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dra. Teresinha Barachini

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FEDERAL UNIVERSITY OF BAHIA

Dr. João Carlos Salles Pires da Silva

REITOR

Dr. Nanci Santos Novais

DIRETORA DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Dr. Edgard Mesquita de Oliva Junior

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

STATE UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dr. Ricardo Lodi Ribeiro

REITOR

Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra

COORD. DO PPG EM ARTES

EQUIPE EDITORIAL/ GRUPO
**DE PESQUISA MODOS - História da Arte:
modos de ver, exibir e compreender**

Dra. Ana Maria Albani de Carvalho
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO GRANDE DO SUL

Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
UNIVERSITY OF BRASÍLIA

Dr. Luiz Alberto Freire
FEDERAL UNIVERSITY OF BAHIA

Dr. Luiz Cláudio da Costa
STATE UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dra. Marize Malta
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

CONSELHO CIENTÍFICO

Dra. Anne Benichou
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Dr. Bernard Guelton
UNIVERSITÉ PARIS 1

Dra. Catherine Dossin
PURDUE UNIVERSITY

Dr. Jean-Marc Poinot
UNIVERSITÉ RENNES 2

Dr. Jesus Pedro Lorente Lorente
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Dr. José Emilio Burucúa
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Dr. Jorge Coli
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Márcio Seligmann-Silva
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Paulo Knauss
FLUMINENSE FEDERAL UNIVERSITY

Dra. Raquel Henriques da Silva
NEW UNIVERSITY OF LISBON

Dra. Sonia Gomes Pereira
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Sônia Salzstein
UNIVERSITY OF SÃO PAULO

Dr. Stéphane Huchet
FEDERAL UNIVERSITY OF MINAS GERAIS

EDITOR-CHEFE

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
UNIVERSITY OF CAMPINAS

EDITORES-ASSISTENTES

Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
UNIVERSITY OF BRASÍLIA

Dra. Marize Malta
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

PROJETO GRÁFICO/ EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Julio Giacomelli

Designer visual [Giacko Studio]

IMAGEM DE CAPA

British Museum. Exposição do acervo, janeiro de 2020. Fotografia: Ricardo Anido.



CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA POR GILDENIR CAROLINO SANTOS – CRB- 8ª/5447

MODOS. Revista de História da Arte [recurso eletrônico]. v.6, n.2, (2022). -
Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes,
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, 2022 –

Periodicidade quadrimestral

e-ISSN: 2526-2963.

Disponível online

Título abreviado: MODOS: Rev.Hist.Arte

Preservada digitalmente na Rede de Serviços de Preservação Digital – Cariniana (Ibict).

1. Artes Visuais – Periódicos. 2. História da Arte – Periódicos. I. Universidade Estadual de
Campinas. Sistema de Bibliotecas. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes/
Artes Visuais.

CDD:701.05

PP-20-048

MODOS. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas
Rua Elis Regina,50. Cidade Universitária “Zeferino Vaz”. Barão Geraldo, Campinas-SP – CEP 13083-854
e-mail: revista.modos@gmail.com

Todos os artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores,
não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à revista.

Pareceristas

Adele Nelson, University of Texas
Alberto Martin Chillón, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo
Ana de Gusmão Mannarino, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Ana Pato, Memorial da Resistência de São Paulo
Ana Gonçalves Magalhães, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Ana Maria Albani de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Ana Maria Tavares Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Anna Paula da Silva, Universidade Federal da Bahia
Angela Brandão, Universidade Federal de São Paulo
Anne Benichou, Université du Québec à Montréal
Arthur Valle, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Bruna Fetter, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Bruno Brulon, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Claire Farago, University of Colorado Boulder
Daniela Queiroz Campos, Universidade Federal de Santa Catarina
Diego Souza de Paiva, Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Elaine Dias, Universidade Federal de São Paulo
Catherine Dossin, Purdue University
Fabírcia Jordão, Universidade Federal do Paraná
Fernanda Pitta, Pinacoteca do Estado
Flavia Galli Tatsch, Universidade Federal de São Paulo
Francisco Dalcol, Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Gabriel Ferreira Zacarias, Universidade Estadual de Campinas
Gisele Barbosa Ribeiro, Universidade Federal do Espírito Santo
Guilherme Simões Gomes Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Jesus Pedro Lorente Lorente, Universidad de Zaragoza
Leonor de Oliveira, Universidade Nova de Lisboa
Luana Maribele Wedekin, Universidade do Estado de Santa Catarina
Luciana Benetti Marques Valio, Universidade Estadual de Campinas
Luciene Lehmkuhl, Universidade Federal da Paraíba
Luis Edegar de Oliveira Costa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Luiz Alberto Freire, Universidade Federal da Bahia
Luiz Claudio da Costa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Marcele Linhares Viana, Centro Federal de Educação Tecnológica
Marcilon Almeida de Melo, Universidade Federal de Goiás

Marco Antonio Pasqualini de Andrade, Universidade Federal de Uberlândia
Maria Claudia Bonadio, Universidade Federal de Juiz de Fora
Maria de Fátima Costa, Universidade Federal do Mato Grosso
Maria do Carmo Couto da Silva, Universidade de Brasília
Maria Elizia Borges, Universidade Federal de Goiás
Maria Lúcia Bastos Kern, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Maria João Neto, Universidade de Lisboa
Martinho Alves da Costa Junior, Universidade Federal de Juiz de Fora
Mateus Rosada, Universidade Federal de Minas Gerais
Mauricius Martins Farina, Universidade Estadual de Campinas
Mirtes Marins de Oliveira, Universidade Anhembi-Morumbi
Mônica Hoff, Universidade do Estado de Santa Catarina
Nara Cristina Santos, Universidade Federal de Santa Maria
Neiva Maria Fonseca Bohns, Universidade Federal de Pelotas
Niura Legramante Ribeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Patricia Delayti Telles, Universidade de Évora
Patricia Franca-Huchet, Universidade Federal de Minas Gerais
Patricia Leal Azevedo Corrêa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira, Un.Federal do Rio Grande do Sul
Paulo Knauss, Universidade Federal Fluminense
Paulo Reis, Universidade Federal do Paraná
Raquel Henriques da Silva, Universidade de Lisboa
Raquel Quinet Pifano, Universidade Federal de Juiz de Fora
Rejane Galvão Coutinho, Universidade Estadual Paulista
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Universidade Federal de Juiz de Fora
Renata Gomes Cardoso, Universidade Federal do Espírito Santo
Roberto Casazza, Universidad de Buenos Aires
Roberto Conduru, Southern Methodist University
Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Sheila Cabo Geraldo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Tamara Quírico, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Taisa Helena Pascale Palhares, Universidade Estadual de Campinas
Vera Pugliese, Universidade de Brasília
Vinicius Pontes Spricigo, Universidade Federal de São Paulo

EDITORIAL

Toda Instituição é um acontecimento político

Every institution is a political event

Emerson Dionisio Oliveira; Marize Malta; Maria de Fátima Morethy Couto

ARTIGOS

A mesma exposição, acionamentos conceituais distintos: reflexões sobre a reencenação d'A Mão do Povo Brasileiro

The same exhibition, different conceptual drives: reflections on the reenactment of the A Mão do Povo Brasileiro

Yasmin Fabris; Ronaldo de Oliveira Corrêa

A difícil arte de dar nome aos bois: a atribuição de títulos nas obras de artes visuais

The difficult art of naming oxen: the attribution of titles to artworks

Amir Brito Cador

O saber artesanal de Gilda de Mello e Souza

The artisanal knowledge of Gilda de Mello e Souza

Carlos Henrique dos Santos Fernandes

DOSSIÊ – NOVAS, ANTIGAS, OUTRAS INSTITUCIONALIDADES

New, old, other institutionalities

Modos de reinventar, pensar e fazer instituições: imaginar politicamente é imaginar coletivamente

Ways of reinventing, thinking and making institutions: imagining politically is imagining collectively

Bruna Fetter; Mônica Hoff (orgs.)

Implodindo a colonialidade: a produção científica de artistas negras na/da arte contemporânea brasileira

Imploding coloniality: the scientific production of black artists in/of contemporary Brazilian art

Guilherme Marcondes

Museus de arte, das práticas coloniais aos desafios da virada digital

Art museums, from colonial practices to the challenges of the digital turn

Maria Amélia Bulhões

Continuum histórico e normatizações em acervos de arte e datasets – Experimentos com Inteligência Artificial no Museu Paulista

Historical continuum and norms in art collections and datasets – Experiments with Artificial Intelligence at Paulista Museum

Bruno Moreschi; Amanda Jurno; Giselle Beiguelman

Estratégias para pensar o colecionismo de arte contemporânea no Brasil

Strategies for thinking about contemporary art collecting in Brazil

Nei Vargas da Rosa

Da crítica institucional à institucionalidade crítica: uma análise da exposição *O Abrigo e o Terreno*

From institutional critique to critical institutionalism: an analysis of the exhibition *O Abrigo e o Terreno*

Pedro Caetano Eboli Nogueira

Nenhuma galeria é um artista: periódicos, crítica e autoinstituições no Brasil nas décadas de 1970-1980

No gallery is an artist: periodicals, critics and self-institutions on Brazil in the 1970s-1980s

Jorge Alberto Silva Bucksdricker

MAM Rio em chamas: reconstruções sob novas bases

MAM Rio on fire: reconstructions on new bases

Felipe Paranaguá Braga

A Arte Postal na XVI Bienal de São Paulo: 40 anos depois

The Mail Art at the XVI São Paulo Biennial: 40 years after

Camila Bôrtolo Romano

Narrativas Textuais: ¿Cuáles regímenes de verdades buscamos crear?

Textile Narratives: Which Regimes of True Are We Creating?

Luciana Borre

Pragmatismo utópico: *Labor Textil / coincidentia oppositorum*

Utopian Pragmatism. *Textile Labor / coincidentia oppositorum*

Luiz Guilherme Vergara

Diagramas especulativos a partir da análise institucional, 'desejos de grupo' no Brasil em crise

Speculative diagrams from institutional analysis, 'group desires' in Brazil in crisis

Cristina T. Ribas

Ensaaios por uma curadoria ao avesso: Caminhando com Lygia Clark

Rehearsals for curating inside/out: Walking with Lygia Clark

Jessica Gogan

Imaginación infinita: la administración del absurdo, los agentes perturbadores y la hipocresía institucional.**Entrevista con Luis Camnitzer**

Infinite imagination: the administration of the absurd, the disturbing agents and the institutional hypocrisy. Interview with Luis Camnitzer

Bruna Fetter; Mônica Hoff

(EX)POSIÇÕES**Tempo de performance, tempo da performance: impressões sobre Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof**

Performance time, time of performance: impressions on Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof

Henrique Grimaldi Figueredo

MONTAGEM: A CONDIÇÃO EXPOSITIVA**A imagem-experiência na intersecção de esferas da arte e da vida cotidiana**

The image-experience in the intersection of art and everyday life spheres

Viviane Gueller

Modos de Habitar: uma práxis do desenho na arte contemporânea

Modes of Inhabiting: a praxis of drawing in contemporary art

Lúcia Fonseca