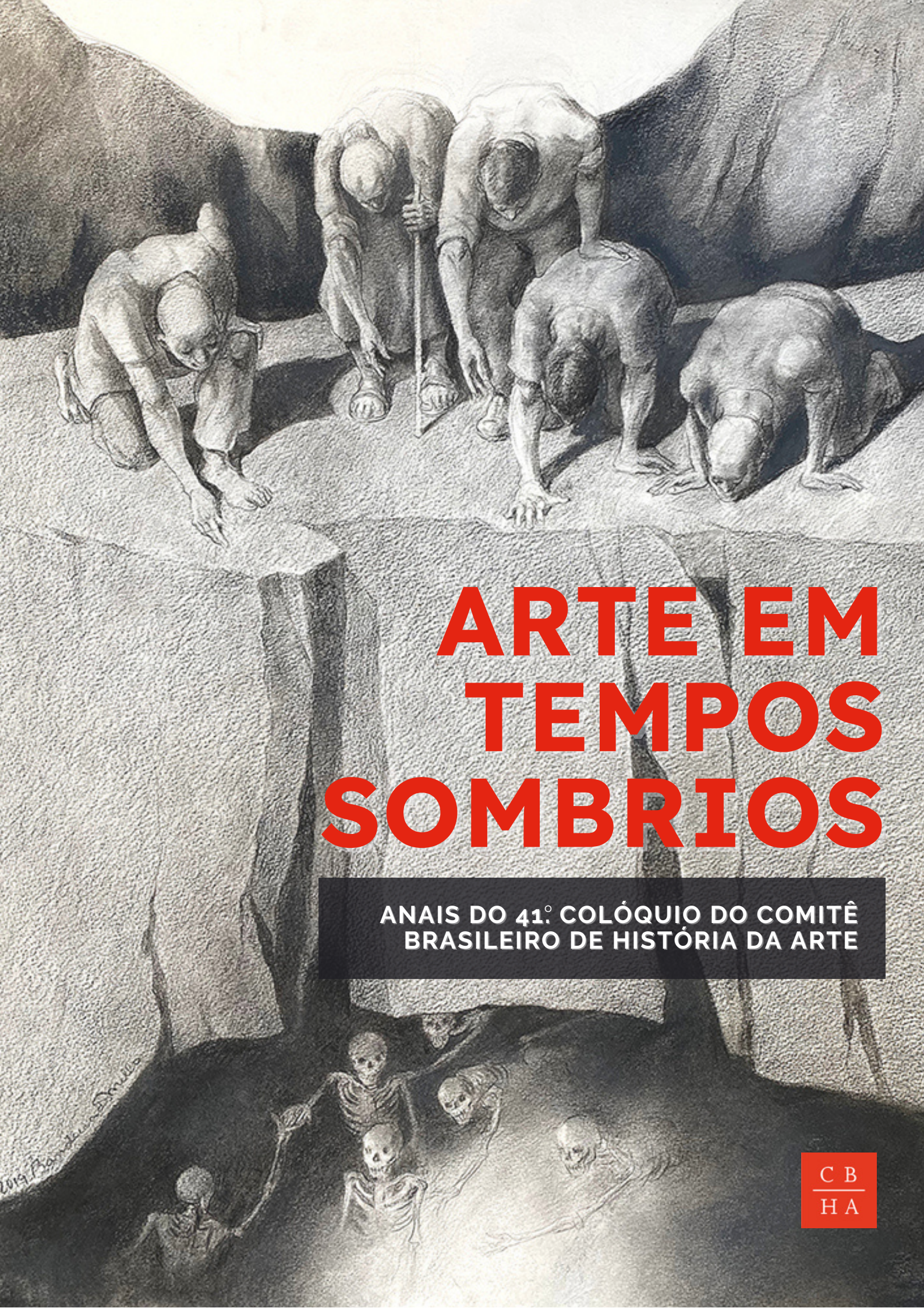

# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

## ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CBHA

# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

## ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização

CBHA

Organização

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro · UFU Universidade Federal de Uberlândia · UFPEL · UFRRJ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro · CEFET/RJ

**CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972**
**Presidente de Honra** (in memoriam) – Walter Zanini

**Diretoria (2020-2022)**
**Presidente –** Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)
**Vice-presidente –** Neiva Bohns (UFPEL)
**Secretária –** Rogéria de Ipanema (UFRJ)
**Tesoureiro –** Arthur Valle (UFRRJ)

**Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)**
Almerinda da Silva Lopes (UFES)
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)
Luiz Alberto Freire
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Marize Malta (UFRJ)

**41° Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios**
**Comissão Organizadora**
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)
Marize Malta (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

**Comitê Científico**
Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)
Blanca Brites (UFRGS/CBHA)
Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)
Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)
Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)
Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)
Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)
Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)
Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

**Imagem da capa**
Lydio Bandeira de Mello (1929 - ), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

**Diagramação**
Vasto Art

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

**Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios** – Evento online **-** 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado
ISSN: 2236-0719 - https://doi.org/10.54575/cbha.41

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.
**CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte**

**CDD: 709.81**

# Ativismos curatoriais e os epistemicídios da história da arte

*Marco Antônio Vieira*, Centro Universitário de Belo Horizonte
https://orcid.org/0000-0002-3178-646X
marcoantoniorvieira@gmail.com

## Resumo

As relações e tensões entre os campos curatorial e da teoria e história da arte fornecem-nos o motivo de um esboço investigativo que intenta desnudar a arquitetura simbólica de violências sob a forma de exclusão e silenciamento que marcam a arte no Ocidente. Os ativismos curatoriais, que irrompem de maneira mais nítida, a partir da década de 80 do século XX, articulam-se como iniciativas de reparação e restituição capazes, ao menos em tese, de escrever uma outridade da História da Arte. Este texto pretende investigar aspectos do funcionamento epistêmico de exposições em que uma suposta subalternidade invisibilizada pelo Sistema das Artes é acionada com vistas a dar a ver outras histórias da arte que possam contemplar, por meio dessa mostração que é o evento expositivo e o pensamento que ele encerra, essas intervenções ativistas nas margens do terreno da História e Sistema da Arte.

**Palavras-chave**: Ativismos Curatoriais. História da Arte. Teoria da Arte. Crítica de Arte. Epistemicídio.

## Abstract

The relations and tensions between the fields of curatorship and those of art theory and history provide the motif of an investigative sketch which attempts to lay bare the symbolic architecture of violent exclusions and effacement which mark art in the West. The curatorial activisms, which erupt more explicitly in the decade of the eighties in the twentieth century, are deemed as initiatives of reparation, which, in theory at least, aspire to write an otherness of art history. This text aims at investigating aspects of the epistemic mechanisms of exhibitions in which an alleged subalternity rendered invisible by the art system is invoked with a view to shedding light on other art histories which might contemplate these activist interventions in the margins of the terrain of Art History and its system.

**Keywords**: Curatorial Activisms. Art History. Art Theory. Art Criticism. Epistemicide.

## Antecâmara Teórica

Que a arte tenha assumido tantas e variadas significações e se tenha materializado de maneiras tão múltiplas ao longo da história ocidental é prova de sua plasticidade e elasticidade enquanto conceito a incansavelmente desafiar qualquer definição definitiva, desnudando seus impasses ontológicos, como que a compelir-nos a pensá-la a partir da pragmática, antes que de sua ontologia (DANTO, 2021).

Os condicionamentos ontológicos da arte ocidental possuem implicações discursivas e epistemológicas incontornáveis a desprenderem-se dos efeitos do significante "arte", o qual governa toda uma produção simbólico-matérica heterogênea e heterocrônica, em que se cruzam os mais distintos saberes. Não deve causar espécie, portanto, que se a grafe entre aspas, como que a "suspender" momentaneamente sua significação naturalizada.

A instabilidade e modulação semânticas e pragmáticas convertem a história da "arte" em um terreno de citações, de ruínas e de fantasmagorias, uma perpétua heterocronia. As definições renascentista de arte, ou oitocentista da Estética, que emprestam ao campo sua autonomia, e das a quais os campos da História, Teoria e Crítica invariavelmente partirão, mesmo que para questionar tais delimitações, precisam ser repensadas e mesmo borradas a partir das tensões entre os territórios – sempre em trânsito- da arte e da Filosofia, da Política sob forma de "Artivismo", da Cultura Visual, do Vérnaculo (Arte Popular e Artesanato), da Moda, do Design, da Literatura, do Cinema e da Cultura de Massas.

É assim que o entendimento mais expandido do que historicamente constitui a arte em suas fricções com outros campos de saber e produções simbólicas é, na verdade, aquilo que nos pode auxiliar a pensar o que a arte ainda pode ser, ou antes, como aquilo que se encena na arena artístico-cultural contemporânea desafia, adia e difere a significação categórica e definitiva da "arte", a partir destas passagens e limites.

A ordem eurocêntrica patriarcal branca hétero e cisnormativa operou longamente como a provedora do eixo paradigmático em torno do qual as pretensas e falaciosas neutralidade e universalidade da arte ocidental se estruturaram e comandaram o campo de saber nomeado "História da Arte".

As relações e tensões entre o campo curatorial e aqueles da teoria, crítica e história da arte fornecem-nos o motivo de uma investigação que intenta desnudar a arquitetura simbólica de violências sob a forma de exclusão e silenciamento que marcam a arte no Ocidente.

Recorre-se à contribuição de Boaventura de Sousa Santos em *O fim do império cognitivo- a afirmação das epistemologias do Sul* (2019) para, a um só tempo, compreendermos como as figuras do patriarcado, do colonialismo e do capitalismo ramificam-se e resultam imbricadas nas interseções de gênero, raça e classe que desafiam as falaciosas universalidade e neutralidade do que Linda

Nochlin entende pela "posição do macho branca tida como natural" (2021, p.22), em seu seminal *Why have there not been great women artists?*.

O modelo epistêmico que triunfou no Ocidente como condição e efeito da colonialidade estrutura-se sobre a morte e a destruição, daí que se tenha cunhado o vocábulo "Epistemicídio", como apagamento e obliteração estratégicos de saberes "artesanais", saberes "implicados", em que a corporeidade é constitutiva e que não encontram equivalência no binarismo especular que caracteriza o *logos* ocidental.

Esse silenciamento epistemicida não se confina às práticas genocidas, denunciadas por Achille Mbembe (2018), por exemplo, em que o extermínio estratégico e seletivo de populações vulneráveis integra o cálculo neoliberal em suas sobrevivências colonialistas, mas estendem-se a uma forma infinitamente mais insidiosa e destrutiva de aniquilação, em que engrenagens mais perversas se acionam com vistas a uma colonização a um só tempo mais invasiva e, em larga medida, inconsciente, a qual, reclama do colonizado a mais devota adesão.

O pacto alvejado é a aceitação da ordem colonizadora como aquela que triunfa. Esta é a ordem, não apenas "natural", mas antes "naturalizada", como nos instrui o historiador da arte nigeriano Olu Oguibe:

> Pré-História. História. Pós-História. É prova da arrogância da cultura e discurso ocidentais que o próprio conceito de história se converta em uma colônia cujas fronteiras, validações, estruturas e configurações, mesmo a propriedade da vida sejam única e integralmente decididos pelo Ocidente. Deste modo, a história é construída como um privilégio legitimador cuja outorga cabe ao Ocidente [...] Pré-modernismo. Modernismo. Pós-modernismo. É tentador insistir na negação da modernidade à África ou outras culturas que não a ocidental. (OGUIBE,1993, p. 3-4, tradução nossa).

A supremacia do modelo epistêmico ocidental depende das formas mais variadas, mutantes e metamorfoseadas de assassinatos e aniquilações, não apenas dos corpos que destoam da ordem hegemônica, mas antes e sobretudo de seus saberes, de sua cultura, de seus sistemas de representação, de toda uma arquitetura simbólica, sentenciada à subalternização, ao aniquilamento e ao silêncio históricos. Neste sentido, o texto de Édouard Glissant é particularmente revelador:

> Porque o ventre do navio negreiro é o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também, e sobretudo, de sua língua. (GLISSANT, 2011, p. 18).

Os ativismos curatoriais (REILLY, 2018), que irrompem de maneira mais nítida, a partir da década de 80 do século XX, articulam-se como iniciativas de reparação e restituição capazes, ao menos em tese, de escrever uma *outridade* da História da Arte.

Para Maura Reilly, os ativismos curatoriais podem ser considerados como formas de crítica institucional, em que se inserem temas pautados por questões identitárias como vetores da luta interseccional, não raro denunciadas pelos defensores da "arte pela arte", como apartadas das questões "ontológicas" da arte ocidental, que lhe conferiram sua definição e hegemonia, sem que sua própria identidade estrutural fosse desmascarada como atuando sobre suas prescrições e proscrições, assim como sobre os campos da teoria, crítica e história da arte.

Esse texto pretende-se como um breve esboço investigativo ao redor do funcionamento epistêmico e discursivo de exposições em que uma suposta subalternidade invisibilizada pelo Sistema das Artes Ocidental é acionada com vistas a dar a ver outras histórias da arte que possam enfrentar, por meio dessa *mostração* que é o evento expositivo e o pensamento que ele encerra, essas "intervenções" (POLLOCK, 2003) ativistas nas margens do terreno da História e Sistema da Arte.

Nossa posição busca incorporar muitas das críticas apresentadas pelas políticas identitárias em relação tanto à práxis artística, como ao saber em torno da produção artística, às instituições e aos agentes legitimadores do Sistema das Artes mas interessam-nos igualmente os modos perversos em que as identidades podem converter-se em objeto de práticas extrativistas e de instrumentalização discursiva por parte das instâncias de poder que validam a arte, ameaça constante contra a qual proporíamos o uso estratégico e político das identidades.

## Interhistoricidade, Interdisciplinaridade, Ativismos Curatoriais

A paisagem curatorial contemporânea ativista, tanto no Norte como no Sul Globais, testemunha, desde a virada do século, seu aparente sequestro, conjuntamente às pautas identitárias, pela figura operatória da *transhistoricidade*, ou, segundo Mieke Bal (2018), *interhistoricidade,* que põem em xeque a linearidade diacrônica e a circunscrição *eucrônica* (DIDI-HUBERMAN,2000) dos objetos, fenômenos e manifestações que integram o repertório da práxis curatorial.

Poderíamos mesmo ler nestes desenhos curatoriais que desafiam a diacronia, que historicamente estruturou a produção do saber em torno da arte ocidental e, por conseguinte, o próprio arranjo temporal museal, a onipresente presença do legado teórico de Aby Warburg, notadamente na leitura de Georges Didi-Huberman, em que se cruzam motivos warburguianos com a teoria psicanalítica de Jacques Lacan e a concepção de história benjaminiana.

Não seria despropositado supor que seja em Warburg que Mieke Bal se inspirará para tecer suas teorizações em torno da *intertemporalidade* a atravessar

os objetos, fenômenos e manifestações artísticas e culturais. Entretanto, como sublinha Hal Foster, a movimentação pendular entre temporalidades distintas não se restringe a Warburg, mas distingue igualmente as análises de Wilhelm Worringer, Meyer Schapiro e Alexander Nagel, entre outros (FOSTER, 2012, pp.12-14).

Interessa-nos igualmente o que estas proposições curatoriais implicam como abertura do campo das Artes Visuais para os atravessamentos interdisciplinares (BAL, 1999), contribuindo para uma verdadeira "polilogia" – a capacidade para discorrer sobre assuntos muito distintos- que passa a pautar a abordagem crítico-analítica da práxis curatorial, em que se problematiza a própria natureza ontológica, em outras palavras, a definição mesmo de "arte" e de quem a pode legitimamente produzir.

Cabe que se assinale ainda que o empreendimento investigativo de Warburg já comportava um abandono da especificidade epistemológica cultivada pela História da Arte como disciplina que se ocupava de determinadas categorias de objetos, *grosso modo* estabelecidas na Renascença, ou que se pautavam pelas determinações da Estética setecentista.

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

## A Exposição como Alegoria Ativista

Em *Black Mirror*, exposição realizada em 2018, cuja curadoria foi assinada pelo artista mexicano Pedro Lasch, radicado nos EUA desde 1994, encontramo-nos diante do que se poderia nomear uma "alegoria epistêmico-visual".

Em nossa visada teórica, a tropologia, a saber, o emprego da linguagem figurada, por meio dos tropos, constitui o funcionamento mesmo da linguagem e a alegoria, figura tropológica a qual dedicamos nossa tese de doutorado (VIEIRA, 2018) articula-se verdadeiramente como um princípio estruturante de toda a discursividade.

Cabe lembrar que em Walter Benjamin (2011 & 2012), a alegoria é o fio norteador que comanda a própria noção de montagem, termo que, instrumental para a sintaxe fílmica, nos apresenta a noção mesma de "história como montagem"

(DIDI-HUBERMAN,2017). Nas palavras do próprio Benjamin: "Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer, só a mostrar." (BENJAMIN, 1999).

Na alegoria, figura de linguagem que é prima-irmã da metáfora, aquilo que se diz estrutura-se explicitamente cindido, clivado. É o outro - *allós* – que 'fala' – *agourein* – na alegoria. Daí que se tenha sempre a impressão de que o que se oculta acaba por revelar-se no alegórico. É como se um fantasma assombrasse aquilo que se configura como aparição perturbando a aparente certeza que da qual se investe todo o discurso totalitário em sua tentativa de abolir a indeterminação fértil do poético.

**Figura 1:** Pedro Lasch, *Espelho Negro*, 2008. Instalação com folhas de vidro negro e obras da coleção permanente do Museu Nasher EUA

É como um alegorista que Lasch engenhosamente costura a ideia à materialização de *Black Mirror* de tal modo que se encontrem fundidas e inseparáveis. O conceito de "suporte coisal", que Martin Heidegger nos entrega em *A origem da obra de arte*, resulta aqui preciso. O alegorista atribui sentido à materialidade em que a obra se encerra e 'nasce' para o olhar. Um mundo se instaura *a partir* da presença da obra como estrutura sígnica.

Dentro desse enquadramento propositivo, parece-nos incontornável enxergar a exposição como sendo não apenas governada pela episteme, como se a desenha em *A arqueologia do saber* (FOUCAULT,2014), mas dotada mesmo de um particular alcance epistemológico.

Não se toma aqui "epistemologia" em seu sentido calcificado no Ocidente como um ramo da filosofia que, como nos lembra Boaventura de Sousa Santos (2019), privilegia o sujeito epistêmico para que se evite e toda e qualquer "contaminação" com o "objeto", invalidando assim, no que diz respeito à produção de saber, o sujeito empírico e seu "conhecimento incorporado" (MERLEAU-PONTY,1976). "O cartesianismo nega dignidade filosófica aos sentidos: não são os olhos que veem, e sim a mente" (MERLEAU-PONTY,1978, p.115).

Que uma exposição constitua precisamente, como a lemos nos limites desse texto, uma forma legítima de saber, que a um só tempo é efeito como surte efeitos de significação em que o verbal- associado a escrita na cultura ocidental – e, portanto, privilegiado como veículo e vetor epistemológicos, em que a experiência profunda dos sentidos é negligenciada, quando não explicitamente rebaixada, é uma das questões centrais que nos mobilizam aqui.

Afinal, o saber que se encerra na espacialidade visual e significante do evento expositivo mantém vínculos estreitos com o que chamamos de a "arquitetura ficcional" da "verdade" no Ocidente, a saber, os artefatos verbais e não-verbais em que a experiência profunda dos sentidos se infiltra e afeta o sujeito vidente, sujeito que é igualmente aquele da linguagem e da interpretação.

São justamente as formas monumentais, como as designa Boaventura de Sousa Santos, arquivais e escriturais de conhecimento que constituem a substância das epistemologias do Norte, daí a importância da compreensão aprofundada e específica de formas de saber "sensíveis" como exposições, pois elas permitem outras formas de acesso ao conhecimento e, em última instância, outros saberes, outras formas de conhecimento. É o que confirma Stephanie Moser:

> A questão de como se produz sentido numa exposição centrou-se na demonstração de como certas disposições ou estilos de apresentação de objetos construíram uma visão específica sobre um tema. Isso requer não apenas uma investigação de quais tipos de objetos que estão presentes ou ausentes numa mostra, mas exige uma investigação mais abrangente do sistema representacional que foi criado para retratar um assunto [...] a disposição formal da cultura material cria uma "imagem mental" que funciona como um enquadramento interpretativo para a compreensão de um determinado tema, grupo cultural ou episódio histórico (MOSER, 2006, p.2).

A exposição curada por Lasch articula-se, pois, *como obra que se encena*. É de sua encenação instalativa, em que a significação é a um só tempo efeito e gatilho discursivo, que se desprendem os sentidos que nos permitem ler a cena expositiva como crítica a encarnar proposições teóricas que desafiam a "ontologia da arte" (DANTO, 2021) e que, ainda que confirmem a *mostração* sensível que aparta a materialidade ótico-visual expositiva da abordagem escriturária monográfica, articulam-se, em nossa leitura, como legítimas materializações de

saberes capazes de abalar o edifício *logofonocêntrico*, nitidamente calcado na primazia da escrita em detrimento de outras manifestações possíveis a constituir o conjunto de representações em que o sujeito ocidental se reconhece e aos quais recorre como "quadros".

Em *Black Mirror*, a concepção curatorial desafia os princípios separatistas, verticalizados e unidirecionais que estruturam a narratividade do campo de saber nomeado "História da Arte Ocidental" para propor-nos alternativas para as noções e figuras de cronologia, linearidade e mídia/suporte/linguagem.

**Figura 2.** Fred Wilson [curadoria], *Mining the Museum*, 4 abril, 1992- 28 fevereiro, 1993. Maryland Historical Society, Baltimore, EUA.

Nesta exposição/obra, a decolonialidade se manifesta na "alegoria expositiva" concebida por Lasch, em que a superfície negra do espelho retém a ilusória e, impossível de outra maneira, coetaneidade de artefatos pré-colombianos e imagens de pinturas espanholas seiscentistas. As superfícies polidas e especulares devolvem aos espectadores a tensão histórica que caracteriza o mercantilismo marítimo do séc. XVII e a consequente violência colonial e genocida que atingiu as

civilizações pré-colombianas por meio do (des)encontro ou confronto entre a pintura barroca espanhola e os deuses e deusas antropomórficos pré-colombianos.

A exposição concebida por Pedro Lasch teve lugar paralelamente a uma mostra de pinturas de Diego Velázques e El Greco nas salas principais do museu. A localização das mostras no museu Nascher confirma o discurso que privilegia geopoliticamente os itens tidos como parte do léxico que semantiza a "alta cultura/arte" nas salas e espaços principais do museu, concedendo-lhes protagonismo, ao passo que os artefatos antropológicos são sentenciados à subalternização dos porões e subsolos da Arte História Ocidental.

A exposição curada pelo artista Fred Wilson em 1992 para a Maryland Historical Society, intitulada *Mining the museum*, que se poderia traduzir como "minerando", "extraindo" ou ainda "explorando" o museu, recorre ao acervo institucional para encenar uma pungente crítica que denuncia o extrativismo e o genocídio das populações desterradas de África e dos povos orginários que habitavam o território batizado "América do Norte" pelo colonizador.

Ao usar o significante "mining" para nomear a exposição que cura, Wilson apropria-se das práticas exploratórias que reiteram a lógica unidirecional da ordem sujeito-objeto no Ocidente, em que há subserviência e sujeição, o *outro* incivilizado precisa não apenas servir mas subsumir-se, ou seja, ser assimilado em termos representacionais, à ordem que o objetifica. Em outras palavras, o que é exibido é a ficção colonizadora destes corpos, saberes, culturas e cicilizações.

Em *Mining the museum*, o acervo é revirado, virado do avesso e revela-se espantosamente preciso em sua raspagem histórica. A maneira como os objetos do acervo ressignificado por Wilson são dispostos, produzem cenas que curiosamente parecem irmanar-se àquelas de Pedro Lasch, em que os mecanismos e processos de apropriação e expropriação típicos da violência colonialista são como que invertidos e finalmente adquirem a consistência visível por meio dos arranjos cênico-visuais propostos pela curadoria de Wilson. É, como se sustenta aqui, a alegorização sob forma expositiva, naquilo que a alegoria encerra como potênciancia tropológica, naquilo que o alegórico viabiliza estrutural, sígnica e figurativamente, a saber, a montagem.

Exposições como *Black Mirror* e *Mining the museum* confirmam-se como montagem alegórica e é desta condição tropológica que extraem sua fragorosa capacidade de escrever possíveis *outridades* não apenas nas margens mas no coração mesmo da episteme contemporânea.

## Considerações Finais

Reconhecemos como um dever ético reavaliar incessantemente as práticas discursivas e as fronteiras disciplinares e epistemológicas dos campos da Teoria, da História e da Crítica da Arte, entretanto, julgamos que o rechaço inconsequente de todo e qualquer vocabulário ou teorização associados ao legado eurocentrado da

Teoria, Crítica e História da Arte pode implicar na invalidação de teorizações que se viabilizam a partir da especificidade epistêmica originalmente encarregada de ocupar-se de dimensões, aspectos e características morfológicas e sintáticas, que de outro modo não se materializariam.

Não se podem confundir a interdição estrutural da representatividade, frequentemente sob a forma de descrédito crítico, infundado teórica e analiticamente e exclusão da cena sistêmica da arte de corpos racializados, dissidentes e desobedientes do sistema corpo-sexo-gênero, com o abandono, desacompanhado de discernimento, de ferramentas teórico-analíticas que devem ser incessantemente postas à prova de maneira ética, o que significa poder compreender para que e quando servem.

Não é a pertença a uma determinada identidade que deveria automaticamente conceder a relevância de uma obra ou produção artística, como tampouco a conformidade às prescrições morfológicas longamente cultivadas pelos campos da Teoria, Crítica e História da Arte deveria constituir-se como aquilo que empresta valor à obra.

Em larga medida, advogaríamos aqui não apenas a possibilidade de constante reavaliação crítica dos campos da teoria, crítica e história da arte mas sobretudo a possibilidade de que novas *crioulizações*, como nos instrui Édouard Glissant (2011), nos campos da teoria possam contribuir para que este terreno seja marcado por uma saudável indeterminação fértil, como nos ensina Marie-José Mondzain (2015).

Afinal, não nos pareceria descabido constatar que, anteriormente à explícita e crescente mobilização por reparação e revisão guiadas pelas pautas identitárias, a passagem do moderno para o contemporâneo no que tange, não apenas à produção artística, mas igualmente inúmeros esforços teóricos, críticos e historiográficos já se haviam imposto uma revisão intestina das maneiras como aquilo que se chama "arte" emerge em sua complexidade como fenômeno do mundo e como objeto de saber, a um só tempo produzido por e capaz de produzir saberes.

## Referências

BAL, Mieke (Editor). *The practice of cultural analysis* – exposing interdisciplinary interpretation. Stanford: Stanford University Press, 1999.

_____"Towards a relational inter-Temporality" In: WITTOCX, Eva (et al.). *The transhistorical museum*- mapping the field. Amsterdam, Leuven e Haarlem: Valiz, M-Museum e Frans Hals Museum, 2018.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____ "Alegoria e o Drama Trágico" In: *A origem do Drama Trágico Alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. pp. 169-254.

_____*The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press, 1999.

DANTO, Arthur. *O que é arte***.** Tradução e apresentação de Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição.* Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

_____. *Devant le Temps*- Histoire de L'Art et Anachronisme des Images. Paris: Minuit, 2000.

FOSTER, HAL. "Preposterous Timing", review of *Medieval modern- art out of time,* de Alexander Nagel e *Depositions: scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum*, de Amy Night Powell. London Review of Books 34, no. 21 (2012), pp. 12-14.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de António Fernando Cascais, Lisboa: 70, 2014.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*, tradução de Eunice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2013.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações*, tradução de Adelaine de la Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Alvares, Francisco Rudiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel António de Castro. Lisboa: 70, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception.* Paris: Gallimard, 1976.
_____. *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson.* Paris: Vrin,1978

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*, tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018

MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator*- ver, fazer ver. Prefácio e Tradução Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015

MOSER, Stephanie. *Wondrous curiosities*: Ancient Egypt at the British Museum. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists?* Londres: Thames & Hudson, 2021.
OGUIBE, Olu. "In the Heart of Darkness" Third Text vol. 7, n.23 p. 3-8. Março, 1993.
POLLOCK, Griselda. "Feminist interventions in the Histories of Art" In: *Vision and Difference***:** Femininity, Feminism and the Histories of Art. Londres: Routledge, 2003, p. 1-17.

REILLY, Maura. *Curatorial activism* – towards an ethics of curating**.** Londres: Thames & Hudson, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo*- a afirmação das epistemologias do sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019

VIEIRA, Marco Antônio. *História(s) da Arte e o Sintoma Alegórico:* por uma releitura de Winckelmann. 239 f. Tese (Doutorado em Artes, Teoria e História da Arte). PPG/Artes/VIS/Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2018

**Como citar:**

VIEIRA, Marco Antonio. Ativismos Curatoriais e os Epistemicídios da História da Arte. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 163-174., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.013
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm