

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



### Organização



### Apoio



## **42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)**

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

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

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores  
1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado  
ISSN: 2236-0719  
<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>  
e-mail:cbha.secretaria@gmail.com

# A exposição como alegoria ativista: resistências, interhistoricidade, polilogia

Marco Antônio Vieira, Universidade Estadual de Ponta Grossa/  
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3178-646X>  
marcoantoniorvieira@gmail.com

## Resumo

As exposições são aqui concebidas como materializações alegóricas capazes de apontar para uma desestabilização dos códigos e pressupostos epistêmicos e morfológicos encarregados de forjar a noção de “arte” no Ocidente. A genealogia do alegórico aponta insistentemente para sua condição de artifício retórico, em que a fisicalidade concebida pelo alegorista atribui e fabrica a significação desencadeada pelos mecanismos tropológicos presentes na proposição alegórica e acionados pelo ato/trabalho interpretativo. Em Walter Benjamin, como irá detectar Didi-Huberman, é a concepção de ‘história como montagem’ que triunfa. A alegoria é aqui princípio estruturante, modo de ver e fazer ver.

**Palavras-chave:** Alegoria. Curadoria. História e Teoria da Arte. Crítica de Arte. Teoria da História.

## Abstract

Exhibitions are seen herein as allegorical materializations capable of revealing a destabilization of codes as well as epistemological and morphological principles in charge of forging the notion of ‘art’ in the West. The genealogy of allegory insistently draws attention to its rhetorical nature as artifice, in which the phisicality conceived by the allegorist attributes and fabricates the signification triggered by the tropological mechanisms featuring in the allegorical proposition and activated upon by the interpretative act/work. In Walter Benjamin, as Didi-Huberman would have it, is the conception of ‘history as juxtaposition and montage’ which triumphs. Allegory is thus a structural principle as well as a way of seeing and rendering something visible.

**Keywords:** Allegory. Curatorship. Art Theory and History. Art Criticism. Theory of History.

## Antecâmara Teórica

As proposições que se desenham nos limites desse texto inscrevem-se, em larga medida, como desdobramentos da tese de doutorado *História(s) da Arte e o Sintoma Alegórico: por um releitura de Winckelmann* (VIEIRA, 2018), em que se desafiavam as noções apaziguadoras de “verdade” no campo de saber nomeado ‘História da Arte Ocidental’, a partir de um reviramento do texto setecentista do historiador de arte alemão Johann Joachim Winckelmann (1711-68), à luz da teoria lacaniana e da filosofia derridiana.

Ali, o tropos alegórico encerra uma potência operatória, que serve à montagem historiográfico-discursiva que integra a episteme em torno da arte ocidental, ao mesmo tempo em que impede o acesso a qualquer instância veritativa que se situe para além da linguagem. Sua natureza de artifício retórico atravessa e determina todo o campo do logos, não havendo assim nenhuma escapatória possível à fabulação retórica de tudo que se tece discursivamente ao redor do que o Ocidente forja como “arte”.

Tal quadro se agrava diante da inevitabilidade da constatação de que a circunscrição do que informa a arte ocidental, enquanto significante capaz de evocar um conjunto heteróclito de objetos, artefatos e fenômenos, se inscreveu e, em larga medida, ainda se se modula como um efeito inalienável de sua condição de “fenômeno estético”, cuja faceta sensível interdita sua compreensão a partir do que a epistemologia ocidental determina como “saber”, uma vez que o apelo à elaboração por parte do sujeito vidente que depara com as materializações da “arte” não se pode determinar a priori e se constitui como rasgadura e deriva estético-poética em sua indeterminação fértil (MONDZAIN, 2015).

É, pois, antes como um fenômeno que revela saberes outros, que, como nos ensina Santos (2019), já se anunciava no pensamento de Merleau-Ponty em sua crítica a separação preconizada pela filosofia ocidental entre sujeito epistemológico e sujeito empírico, que buscamos o entendimento do rosto retórico-escritural em torno da arte como constitutivos de uma tradição estética, no sentido de que a palavra (*o logos*) revela antes a própria fabricação significante que a escrita encerra, do que o assentamento de qualquer verdade substantiva e essencial em torno da arte, que não seja aquela derivada e tramada nos limites da escritura. Essa constatação a percebemos como aquela que permite a compreensão mais profunda de um dever ético a pautar todo e qualquer esforço crítico no campo nomeado “História da Arte Ocidental”. É deste lugar de onde partimos em nossas proposições críticas em um momento, que se estende de modo mais incisivo nos meios universitários brasileiros há cerca de uma década, e



requer da parte dos agentes do Sistema das Artes mais do que a adesão irrefletida ou precipitada.

A reflexão intestina, no sentido de que propõe uma investigação crítica das falaciosas neutralidade e universalidade do saber em torno da arte no Ocidente ao recorrer a teóricos do Norte Global, viabilizada por minha pesquisa de doutorado, não se ocupava diretamente do desmonte decolonial e de suas interseccionalidades críticas de sexo, gênero, raça, classe, inserção geopolítica, contudo já se anunciava ali um ensaio para o direcionamento que meus interesses investigativos assumiram desde então, materializados em textos acadêmicos já publicados, assim como em curadorias assinadas desde 2019, em que a tomada de posição perante os desafios interpretativos e, em sentido amplificado, reverberações estéticas da arte implica viés judicativo, impossibilitando assim a imparcialidade imaculada da neutralidade, mesmo quando tal neutralidade não é necessariamente pensada a partir dos marcadores identitários interseccionais (CRENSHAW, 2015), estamos a lidar com as indissociáveis dimensões valorativa e interpretativa (que talvez preferíssemos nomear como “*deriva poética*”), encerradas no enlace subjetivo entre “*obra*” e “*intérprete*” (BAL, 1999).

O que se almeja com a crítica decolonial é, sobretudo, o desnudamento estrutural da “*hybris do ponto zero*” (CASTRO-GÓMEZ, 2005), para a qual o sujeito epistêmico é destituído de sexualidade, gênero, raça, classe, espiritualidade, língua. Trata-se, como nos instrui Grosfoguel (2007, p.65), da “*epistemologia da neutralidade axiológica e da objetividade empírica do sujeito que produz conhecimento científico*”. Para nós, se a dimensão sensível – “*estética*”- não se adequaria facilmente à ordem epistêmica de produção de conhecimento “*científico*”, ela insiste e sobrevive como potência de fabulação retórica, a única e real “*verdade*” sobre o que nomearíamos a partir de Kant (1952), a “*criticalidade*” nos campos da teoria, crítica e história da arte.

Essa “*criticalidade*”, associada em nosso texto às teorizações kantianas em torno do juízo estético, não é imaculada ou isenta, mesmo que sua natureza epistêmica não se possa confinar à cientificidade ocidental, há uma espécie outra de saber embutido no transplante mobilizado por Kant de estruturas do conhecimento que são agenciadas para que o juízo estético se possa sustentar nos limites de sua filosofia, argumentação de *La vérité en peinture* (1978).

O que nos mobiliza nesse texto busca articular um determinado modo de compreensão de questões da mais alta complexidade que, não raro, recebem um tratamento superficial, rasteiro e apressado por parte de distintos agentes do Sistema das Artes.

Que a reparação decolonial é uma urgência a reclamar nossa atenção não se questiona. O que aparenta carecer da devida reflexão repousa sobre o iminente perigo de que seus postulados se convertam em uma outra doutrina totalizante e totalitária, uma outra “híbris do ponto zero”. Não se trata, cabe que se ressalte veementemente, de uma lógica de “substituição paradigmática”, nos termos de Thomas Kuhn (2003), mas antes da emergência e valorização de “paradigmas outros” (MIGNOLO, 2003), em que epistemologias pós-abissais, as epistemologias do Sul (SANTOS, 2019) possam efetivamente viabilizar o acesso a visões outras do “mundo”. É justamente aqui que aquilo que nos parece ser o mais nevrálgico nesse exercício crítico e de “criticalidade” deve emergir: a possibilidade de revisão crítica da episteme ocidental não se confundiria com a aniquilação acrítica de suas contribuições epistemológicas.

A possibilidade de recurso a autores do Sul Global mas igualmente a saberes e fazeres “pós-abissais” (SANTOS, op.cit.) é o que caracterizará a mobilização decolonial como aquela que afirmará a necessidade de pensar a outridade a partir de uma radicalidade que possa prescindir da inversão especular, da substituição analógica, da troca simbólica inconsequente. Neste mundo outro, estamos de fato a utilizar modelos outros de fabricação do mundo.

A constatação de que não há “adequação” ou “ajustamento” possíveis entre os saberes que se produzem em outros sistemas de representação do mundo, como o multinaturalismo indígena, que não possui sinonímia qualquer com o “multiculturalismo” ocidental ou a relação referencial que a arte ocidental forjou a partir do figurativismo de base naturalista em que o mundo seria mais crível e, portanto, “melhor” – enquanto representação -, quanto maior fosse a proximidade icônica entre o que se duplica e sua equivalência iconográfica, não encontra eco em outras culturas, como a africana, em que a dimensão plástica e dinâmica se contrapõe à concepção pictórica ocidental, como nos ensina Carl Einstein (2011), reforçando inclusive os distintos vínculos teológicos que caracterizam o cristianismo e as religiões africanas e alimentam a produção imagética dessas culturas, nada faz senão confirmar a impossibilidade de redução tradutória destes conteúdos, levando-nos à constatação do esforço premente pela coexistência dessas perspectivas teóricas e epistêmicas, compreendendo-as como sendo capazes, em seus momentos mais exitosos, de propor ferramentas ou modos de ver que atualizam de maneira produtiva nossas relações críticas com o que se entende por cultura e arte.

Não se deve tampouco ignorar a ameaça de instrumentalização estratégica por parte do Sistema das Artes das pautas identitárias com vistas a uma lógica de “reparações cosméticas”, restituições de “vitrine”, cuja conversão em commodity é constante, levando inúmeras e inúmeras artistas a produzirem segundo as determinações morfológicas e matéricas “desejáveis” para a devida persuasão sistêmica da adesão



inclusiva de galerias, museus, bienais e feiras de arte.

Em poucas palavras, cremos que o que se precisa advogar é uma revisão crítica responsável, amadurecida, em que se evitem maniqueísmos infundados. Afinal, o questionamento da epistemologia ocidental é necessário, mais por sua arrogância impositiva e imperialista do que necessariamente pela ineficácia generalizada e irrestrita de seus pressupostos teórico-operatórios. A compreensão de sua parcialidade enviesada é igualmente aplicável a todo e qualquer sistema de saberes outros produzidos por culturas não-ocidentais.

Assim, o que se deveria privilegiar é a coexistência de saberes múltiplos. O esforço deveria se dar no sentido de compreender que visões de mundo se encerram nestas epistemes outras. Não nos parece ser outra a motivação do texto de *Métaphysiques Cannibales* (2009), em que uma visão crítica da disciplina antropológica ocidental é justamente o que autoriza que a episteme dos povos originários se possa desenhar ao longo das páginas de seu texto. Ali, cria-se uma oportunidade para o acesso a horizontes epistêmicos veiculados pela intercessão crítica oriunda de uma abertura aos saberes outros produzidos pelas culturas indígenas, a partir das possibilidades encerradas pelo reviramento do saber antropológico ocidental.

### **A exposição como alegoria ativista**

Uma vez estabelecidos os pressupostos teóricos e críticos que nos pautam a análise, passemos então à compreensão mais localizada que a alegoria desempenha como conceito e função operatórios em nossa abordagem analítica. Para nós, o alegórico emerge como um sintoma que coloniza a linguagem e, no caso específico da arte, se impõe como a verdade mesma de uma estrutura inescapável.

Em *The resistance to theory* (2002), De Man demonstrará o quanto a interpretação de uma obra, em que pese o papel determinante do sujeito da interpretação, se encontra intrinsecamente vinculada à significação, entendida aqui como produção de sentidos e efeitos vinculados aos mecanismos figurais – as figuras de linguagem que estruturam a experiência do “ato e trabalho” de interpretação.

Os textos benjaminianos *O anjo da história* (2012), *Alegoria e o drama trágico* (2011) e *The Arcades Project* (1999) confirmam um entendimento da história como montagem, um princípio estruturante da figura alegórica, e questionam assim a transparência referencial que se instalara como senso-comum de que a história, diferentemente de outras narrativas que se articulam a partir da escrita no Ocidente, seria capaz de aceder à “verdade” do acontecimento. Tal ingenuidade poderia facilmente resumir-se

como a crença irrestrita em uma coincidência inquestionável entre “referente” e seu “representante”.

A Retórica possui uma longa história de usos e de condenações na tradição do pensamento ocidental. Em sua acepção como estratégia persuasiva, a arte da oratória foi objeto de rechaço pela filosofia platônica que a associava aos sofistas e, portanto, ao *pseudos* (o falso, o mentiroso), como nos lembra Ricoeur em *A metáfora viva* (2015, p.22). Aristóteles (1960) dedicará um tratado específico à retórica, em que se problematiza a tensão entre persuasão – vista negativamente – e o “verossímil”. A leitura ricoeuriana da teorização aristotélica estabelecerá que “o persuasivo nada mais é que o verossímil considerado em seu efeito sobre o espectador” (RICOEUR, 2016, p. 88).

O que nos interessa acerca da contribuição aristotélica precisa articular-se àquilo que se encontra no texto da *Poética* (1969), a saber, a maneira como o acesso ao “real”, que se poderia ler como o “referente”, em sentido expandido, é nada senão o efeito de uma produção, confiada à engenhosidade de recursos empregados na obra.

A “História da Arte”, que aqui se grafa entre aspas, como que a suspender momentaneamente o entendimento daquilo que a constitui como narrativa escritural, dilatando a complexidade de seus vieses discursivos e convidando-nos a problematizar o que a define como campo de saber evidente, é um conjunto de narrativas que se tramam textualmente, comandando suas instâncias legitimadoras a partir de materializações discursivas de como estabelece e reitera continuamente os efeitos, inclusive institucionais, de seu poder definidor.

Neste sentido, a “História da Arte” e tudo o que o acúmulo de sua historicidade discursiva e historiográfica foi capaz de sedimentar como “verdade” poder-se-ia compreender como um conjunto de alegorias que apontam insistentemente para sua condição de artifício retórico, em que valores e crenças acerca de como o mundo deveria ser uma vez que se o representa “na arte” se instalam a um só tempo morfológica e tematicamente nas obras, assim como governam o discurso que dela pretende “dar conta” criticamente.

Em poucas palavras, pois, esta lição estruturalista/pós-estruturalista (DOSSE, 1993 & 1994) em torno do que a linguagem encerra não se pode ignorar pela revisitação crítica das epistemologias encarregadas de enfrentar os desafios encerrados pela arte, uma vez que os vieses discursivos se infiltrarão como sintomas valorativos nos mecanismos e ferramentas de produção de sentidos dos campos da teoria, crítica e história da arte. Afinal, o embate entre aquilo de que se fala e como isso se converte em escritura mediada pela textualidade verbal não se deve de modo algum confundir com uma

“leitura semiolinguística” da arte mas antes deveria eticamente convocar a crítica, a história e a teoria da arte a enfrentarem a incômoda condição de artefato narrativo e retórico que suas escrituralidades encerram.

É, portanto, a partir dessas constatações teóricas que se forja o prisma analítico através do qual buscamos investigar de que modo a tropologia (WHITE, 2014) sustenta, estrutura e comanda os campos da teoria, crítica e história da arte. Uma vez que tais campos sejam destemidos o suficiente para renunciarem à “verdade” substantiva de suas proposições, parte da arrogância epistemológica ocidental terá sido devidamente encarada sem fraude ou favor.

Tais campos deveriam assumir-se explicitamente como “ficções teóricas” (CERTEAU, 2011), nos quais a linguagem e as suas figuras desempenham um papel definidor e inventam mesmo o “saber” em torno da arte. Tal constatação não se confina ao Ocidente e, em nosso entender, esta é a razão ética pela qual os saberes pós-abissais produzidos pelas epistemologias do Sul não se podem ignorar. Eles também podem e devem ser objeto de questionamento crítico. Entretanto, tal paisagem crítica deve incansavelmente buscar lidar com a assimetria estrutural que a colonialidade nos lega como herança inconsciente e incapacitante. Tal campo de tensões só pode aparentemente compreender-se como um campo de disputas simbólicas em que a “criticalidade” deve ser o objeto último, não apenas a despeito mas sobretudo por conta dos reveses da colonialidade.

Se certezas longamente cultivadas pela epistemologia em torno da arte aparentam sofrer uma desestabilização, uma boa parcela deste impacto advém das demandas apresentadas por exposições que integram aquilo que Reilly (2018) nomeia “ativismos curatoriais”. A história que se anuncia às margens do que historicamente consagrara a episteme em torno da arte passa a desafiar, não apenas as falaciosas neutralidade e universalidade ocidentais, a um só tempo encarnadas e mascaradas pela ordem patriarcal, branca, eurocêntrica e burguesa (NOCHLIN, 2021), mas igualmente as figuras que produzem o saber ocidental, a saber, cronologia, linearidade e suporte, convidando-nos a revirar do avesso as entranhas dos campos da teoria, crítica e história da arte, como uma provocação materializada por exposições que, pelo menos desde a década de 80 do século XX, dialogam com teorias pós e decoloniais, estudos de gênero, feminismos mas igualmente com os abalos sísmicos presentes na abordagem de autores como Aby Warburg (2013), para cujo terreno teórico a temporalidade linear ocidental, assim como noções engessadas de suporte e linguagem cedem espaço às sobrevivências e mínimos denominadores comuns morfológicos que desafiam com rigor e ousadia aprisionamentos geográficos, epocais e estilísticos.

Exposições como *Histórias Mestiças* (2014), *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), *Histórias das Mulheres*, *Histórias Feministas* (2019) são, em poucas palavras, o resultado de um diálogo entre tradições do Norte e do Sul globais, buscam repensar de que modo a encenação expositiva pode escrever histórias outras a partir do abalo decolonial. Elas afetam o modo como, não apenas o museu, uma das mais exatas manifestações da colonialidade, mas também as mostras organizadas por galerias, espaços alternativos, bienais podem promover uma (re)visão crítica de todo o vocabulário epistêmico encarregado historicamente de forjar a semântica, a discursividade e a significação em torno da arte ocidental: suas exclusões, seus apagamentos, seus silenciamentos, prescrições e proscricções.

É como se estivéssemos em um terreno de ruínas, em torno das quais se tecem histórias outras desafiando aquilo que se julgava saber sobre o passado, ao mesmo tempo em que se percebem surgir, junto aos escombros, formações insuspeitadas e alienígenas, forçando-nos a “nomear e a destacar os saberes antigos e contemporâneos dos grupos sociais que resistiram ao domínio eurocêntrico moderno”. Tais grupos, como ressalta Santos, “insistem na possibilidade de interconhecimento e tradução intercultural”. (SANTOS, 2022, p.18).

É preciso, pois, lutar por um espaço *pluriversal*, atravessado pela possibilidade da polilogia, um espaço *pluridisciplinar*, em que a teoria, a crítica e a história da arte possam estar constantemente abertas aos escambos, às contaminações e ao diálogo, mesmo que tensional, entre a tradição eurocêntrica e as emergências pós-abissais. Essa coexistência pluriversal de perspectivas epistêmicas se faz ouvir em Szántó sobre o redirecionamento curatorial assumido pelo MASP desde 2014: “Adriano Pedrosa ajudou a transformar o MASP em uma incubadora de modelos de exposição e engajamento que desafiam os discursos ocidentalizados e apontam para um futuro em que a história será plural, inclusiva, multifacetada e sempre em diálogo com o presente” (SZÁNTÓ, 2022, p. 95).

Ainda que não possamos romantizar ou idealizar demasiadamente instituições ou agentes por elas responsáveis, cabe a constatação de que mobilização que envolve grandes instituições como o MASP eclode como um sintoma que se alastra por todo o Sistema das Artes brasileiro com crescente e constante intensidade e desencadeia ações que se desenrolam fora do eixo consagrador da arte no país, inspirando não apenas exposições mas igualmente espaços alternativos e indisciplinados como A Pilastra (DF), DeCurators (DF) e Rumos (GO), com os quais possuo familiaridade e para os quais assinei curadorias em que os princípios alegóricos que alimentam minha pesquisa se manifestam em exposições climáticas, cênicas e imersivas em que a exposição é obra, em que as obras operam sua significação como gatilho de uma sutura alegórica,

em que a montagem é o fio norteador que atravessa a significação do que o espaço expositivo encerra como proposição que a reunião de obras ali presentes comporta como entidade de significação e saber. Foi igualmente a visão expandida do alegórico que alimentou minha leitura e acompanhamento crítico de Parabrigar, de Helô Sanvoy, para a Temporada 2022 de Projetos do Paço das Artes, em São Paulo (VIEIRA, 2022).

Esse espaço *transhistórico*, ou como o prefere nomear Mieke Bal, *interhistórico* (2018), insiste como um espaço de ficcionalização poética e teórica, propondo alegorias outras para o que se julga saber sobre arte, “como arte”.

## Referências

ARISTÓTELES. *Poétique*. Paris: Les Belles Lettres, 1969.

\_\_\_\_\_. *Rhétorique*- Tome Premier (Vol. I). Texte établi et traduit pra Méderic Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

\_\_\_\_\_. *Rhétorique* - Tome Deuxième (Vol. II). Texte établi et traduit pra Méderic Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

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.

\_\_\_\_\_. “Alegoriae 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.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Métaphysiques Cannibales – lignes d’anthropologie post-structurale*. Paris:PUF, 2009.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración em la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad, 2005.

CERTEAU, Michel de. *História e Psicanálise – entre ciência e ficção*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CRENSHAW, Kimberlé. *On intersectionality: the essential writings of Kimberlé Crenshaw*. Nova York: The New Press, 2015.

DE MAN, Paul. *The resistance to theory*. Prefácio de Wlad Godzich. Londres & Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2002.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo 1- o campo do signo. 1945-1966*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio, 1993.

\_\_\_\_\_. *História do Estruturalismo 2- o canto do cisne, de 1967 a nossos dias*. São Paulo: Ensaio, 1994.

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Tradução de Fernando Scheibe e Ines de Araújo. Florianópolis: UFSC, 2011.

GROSFOGUEL, Ramón. "Descolonizando los universalismos occidentales: el pluriversalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas" in: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFOGUEL, Ramón (coords.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

KANT, Immanuel. *The critique of judgement*. Tradução para a língua inglesa de James Creed Meredith. Londres: Encyclopaedia Britannica, 1952.

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MIGNOLO, Walter. *Historias locales/disenos globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.

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

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

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa 1- a intriga e a narrativa histórica*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2016.



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

\_\_\_\_\_. *Descolonizar – abrindo a história ao presente*. Belo Horizonte: Autêntica: 2022

SZÁNTÓ, András. *O futuro do museu- 28 diálogos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

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.

\_\_\_\_\_. *Parabrigar ou a afirmação do mundo como fabulação retórica em Helô Sanvoy* In: FUTAGAWA, Cristiane (coord.) *Temporada de Projetos 2022*. São Paulo: Cinelândia Gráfica e Editora & Paço das Artes, 2022.

WARBURG, Aby. *Renovação da Antiguidade Pagã – contribuições científico-culturais para a história do Renascimento Europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso- ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2014.

#### Como citar:

VIEIRA, Marco Antônio. A exposição como alegoria ativista: resistências, interhistoricidade, polilogia. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 122-133, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719. DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.008>  
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>