

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

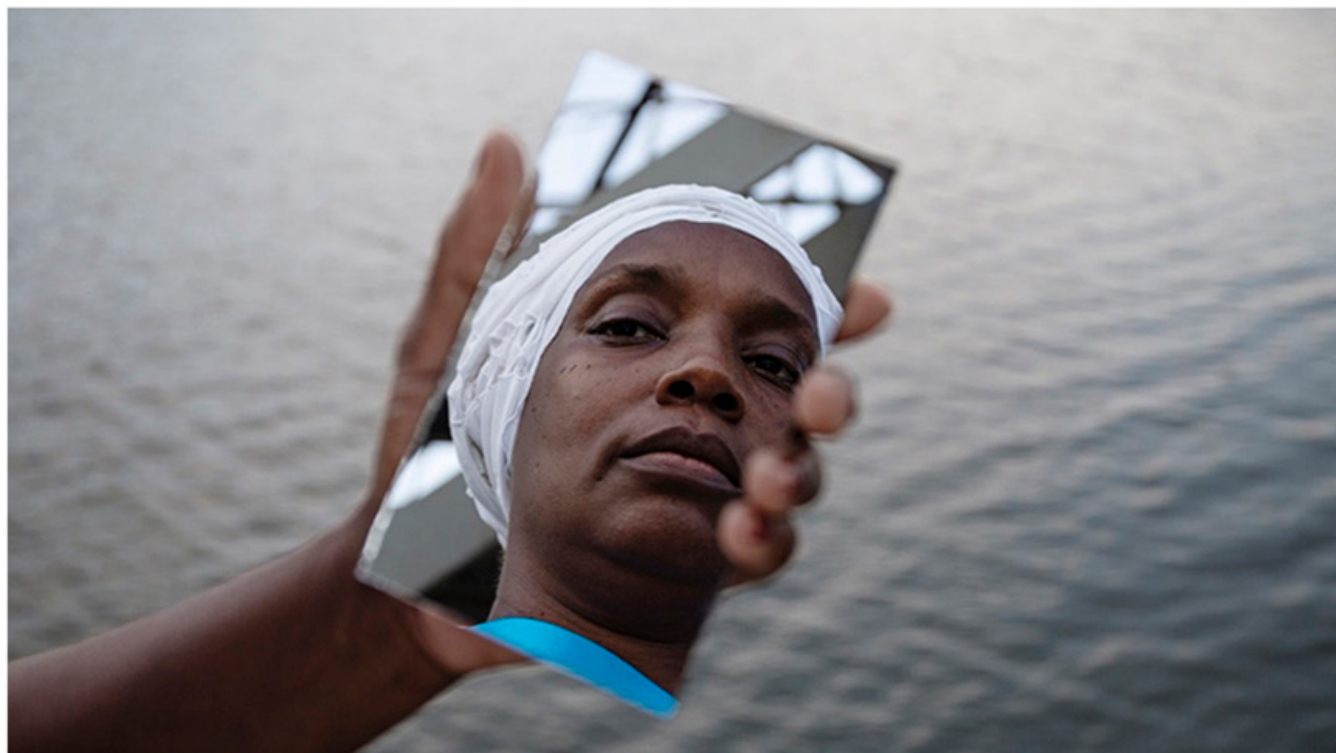


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## 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

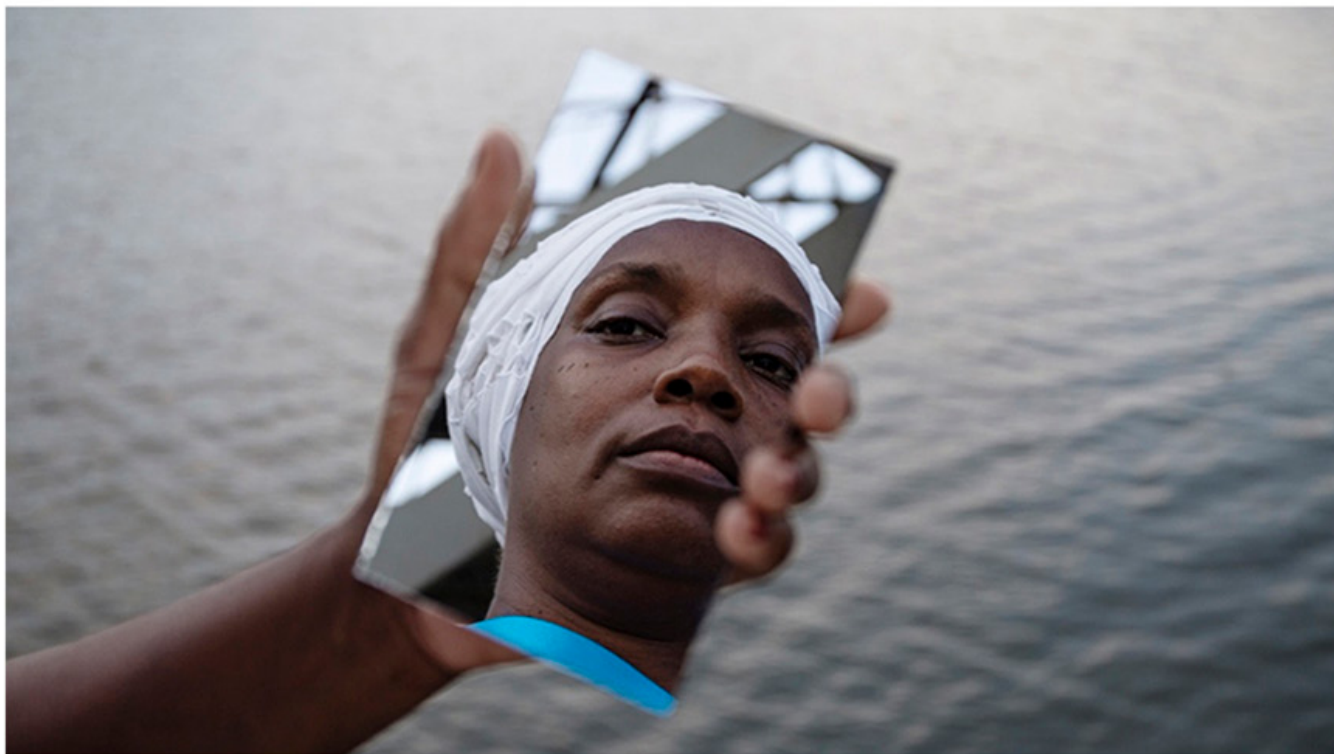


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## 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 memorian*)** – 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](mailto:cbha.secretaria@gmail.com)

# Verdades indisciplinadas

Ana Lúcia Beck, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás/

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2322-1522>

[anabeck@ufg.br](mailto:anabeck@ufg.br)

## Resumo

Para Belting, “[...] o ideal do método correto nunca se cumpre para uma disciplina acadêmica ocupada com a liberdade ‘selvagem’ de uma obra artística”. Todavia, ainda segundo ele, a história da arte e a crítica de arte se desenvolveram elaborando práticas discursivas que vinculam estilo e moral. Em contrapartida a tal desenvolvimento histórico produções não hegemônicas e principalmente aquelas que desvelam tal lógica, como é o caso de Sérgio Adriano H. (Joinville, 1975), apresentam desafios importantes para a disciplina por não somente por sua produção alinhar-se à perspectiva decolonial ao nível da temática, mas por operar – em muitos momentos – questionando a lógica da língua. A partir deste horizonte epistemológico, nos propomos a refletir sobre as tensões provocadas na estruturação da disciplina enquanto modo discursivo.

**Palavras-chave:** Escrita da História da Arte. Sérgio Adriano H.. Decolonialidade. Arte Contemporânea Brasileira.

## Abstract

For Belting, “[...] the ideal of correct method is never fulfilled for an academic discipline occupied with the ‘wild’ freedom of an artistic work”. Furthermore, according to him, art history and art criticism developed by elaborating discursive practices that intertwine style and morals. In contrast to such historical development, non-hegemonic productions and especially those that reveal such a logic, as is the case of Sergio Adriano H. (Joinville, 1975), present important challenges for the discipline, not only because his production aligns itself with the decolonial perspective at the thematic level, but for operating – in many cases – questioning the logic of the language. From this epistemological horizon, we propose to reflect on the tensions provoked in the structuring of the discipline as a discursive mode.

**Keywords:** Art history writing. Sérgio Adriano H.. Decoloniality. Brazilian Contemporary Art.



**Figura 01.**

Sérgio Adriano H. *História da Arte – Negros/Pretos*, Série Arte no Brasil. 2019.

Objeto de parede, suporte de acrílico, cortado a laser com a palavra NEGROS, carimbado com a palavra PRETO, 30 X 23 X 2,5 cm.

Acervo MAC USP.

Fonte: [Choque Cultural apresenta: exposição solo de Sérgio Adriano H – Choque Cultural](#).

Crédito da imagem: Sérgio Adriano H.

## I

Em 1765, o Imperialismo Europeu corria de vento em popa. O projeto colonial rendia bons frutos à metrópole e ainda não apresentava uma resistência capaz de ameaçar seu *status quo*. Em localidades europeias tais como França, Portugal, Espanha e Inglaterra a ideia de que a organização do mundo, assim como as políticas interna e externa pudessem tomar rumos históricos muito distintos dos daquele momento parecia inverossímil. Mesmo na colônia brasileira a Guerra dos Palmares, ocorrida no século anterior, não conseguira resultados que assegurassem trato humanizado e *status* político aos escravizados ou mesmo resultados que ameaçassem de fato a ordem social escravista. Afinal, é entre 1741 e 1760 que o comércio de escravizados, segundo Marquese (MARQUESE, 2006), atingiu seu pico na América portuguesa, tendo sido introduzidas aqui forçadamente em torno de 354 mil almas.

Ao passo em que as metrópoles enriqueciam, também se especializava e se desenvolvia, à expensa de um excedente do capital gerado pelo Colonialismo<sup>1</sup>, o

1 Notar quanto a este ponto os atuais estudos de Anne Lafont, em especial a palestra proferida no evento *Neoclassicism, Race and Empire* promovido pelo Centro Torch da Universidade de Oxford em 2022. Disponível em: <https://www.torch.ox.ac.uk/event/neoclassicism-race-and-empire-2>

sistema artístico europeu que, entre o Renascimento e o século XVIII baseava-se fundamentalmente no modelo da janela albertiniana enquanto conhecimento técnico essencial para a elaboração das imagens<sup>2</sup>. Como parte dessa especialização da área no contexto europeu, os reis de França fundam a Academia Real de Pintura e Escultura<sup>3</sup> e esta, por sua vez, o Salão de Artes enquanto espaço de visibilidade e reconhecimento da excelência da produção em arte visuais, notadamente em pintura. Concomitantemente, a história e a crítica de arte operam principalmente sobre duas noções basilares: o estilo e a moral. Em tal contexto, não causa espanto a Crítica de Diderot (1713-1784) a François Boucher (1703-1770), escrita em função da participação deste último na edição de 1765 do Salão. Conforme Diderot:

Eu não sei o que dizer sobre esse homem. Degradação do gosto, da cor, da composição, do caráter, da expressão e do desenho que acompanham sua *depravação moral* [grifo meu]. O que se pode esperar que esse artista jogue na tela? O que ele tem em sua imaginação! E o que pode haver na imaginação de um homem que vive ao lado das prostitutas mais baixas? A graça de sua pastora é a graça de Madame Favart em *Rose e Colas*, a de sua deusa, a de *Les Deschamps* [ambas atrizes, a segunda também famosa cortesã da época]. Eu te desafio a localizar uma única folha de capim em suas paisagens. E ainda por cima há tal confusão de objetos empilhados uns sobre os outros, com uma disposição tão pobre, que não estamos por certo, lidando com as imagens de um homem racional, mas com aquelas dos pesadelos de um louco. [...] Eu diria que esse homem não possui qualquer entendimento sobre a verdadeira graça; *diria que ele jamais encontrou a verdade* [grifo meu]; eu diria que as ideias de delicadeza, retidão, inocência, e simplicidade são absolutamente desconhecidas para ele; eu diria que ele nem por um instante viu a natureza, pelo menos não aquela que interessa ao meu espírito e ao teu, aquela de uma criança bem nascida, aquela de uma mulher sensível; eu diria que ele não tem gosto algum. (DIDEROT, 1995, p. 22 e 23. Tradução pela autora).

Para refletirmos sobre a crítica de Diderot neste trecho, gostaria de associar à mesma a obra *A Odalisca Morena*, que vemos abaixo. Esta pintura não foi exposta no Salão de 1765, mas se trata de produção contemporânea de Boucher. Ao que tudo indica, a crítica de Diderot a Boucher, muitas vezes de caráter ambíguo, é de longa data e geralmente aponta a ineficiência de Boucher em “alcançar a verdade”. As obras expostas por Boucher em 1765<sup>4</sup> tratavam-se de duas pastorais *La Jardinière Endormie*

---

2 Sobre essa questão vale sempre lembrar o excelente texto de Mário Pedrosa *Arte Necessidade Vital* (PEDROSA, 2015, p. 48-67), no qual o crítico discorre sobre a condição de “conhecimento secreto” das técnicas de pintura que, associadas ao domínio da perspectiva geométrica, erigiram o modelo visual metropolitano a partir do Renascimento.

3 Fundada em 1648 por Luis XIV, a Academia foi posteriormente chamada de Academia de Belas Artes (*Academie des Beaux-Arts*), tendo inaugurado seus Salões de Arte em 1667.

4 Com relação às obras expostas nos Salões, há informações introdutórias muito completas disponibilizadas no site organizado por Hallam (2012-2021). Segundo os livretos dos Salões, as obras expostas por Boucher em 1765 tratavam-se de duas pastorais hoje no acervo das *National Galleries Scotland: La Jardinière Endormie e L'Offrande à la Villageoise* (Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5694/pastoral-scene-loffrande-%C3%A0-la-villageoise>).

e *L'Offrande à la Villageoise*, que se caracterizam por uma quantidade expressiva de “objetos empilhados uns sobre os outros”. Todavia, *A Odalisca Morena*, reflete muito mais elementos de “depravação moral” que Diderot menciona com relação às pastoras. Isto posto, a correlação entre as duas pinturas aqui mostradas e o texto de Diderot torna-se bastante reveladora.



**Figura 02.**

François Boucher. *A Odalisca Morena*. 1745.

Óleo sobre tela. 53 x 64 cm.

Acervo: Museu do Louvre.

Fonte:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Brunette\\_Odalisque#/media/File:Odalisque\\_brune\\_Boucher](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Brunette_Odalisque#/media/File:Odalisque_brune_Boucher)

Credito da imagem: Wikipedia/Domínio Público



**Figura 03.**

François Boucher. *La Jardinière Endormie*. 1762.

Óleo sobre tela. 232 x 91 cm.

Acervo: National Galleries Scotland

Fonte:

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5695/pastoral-scene-la-jardini%C3%A8re-endormie>

Credito da imagem: Creative Commons CC by NC



## II

Ainda que o tom negativo de Diderot seja compreensível ainda nos dias de hoje se levarmos em consideração uma pintura como *A Odalisca Morena*, é necessário atentarmos para dois traços essenciais do pensamento de Diderot sobre a produção artística que transparecem na crítica a Boucher datada de 1765.

O primeiro<sup>5</sup> é que se trata de uma crítica fundada em princípios morais que, por um lado, admoesta o espectador a identificar a mesma enquanto base de constituição da imagem, assim como a apreciar tais princípios morais. Por outro lado, essa crítica reitera a necessidade de que a produção artística se baseie nesses princípios que poderíamos designar como sendo de “boa moral”, segundo o entendimento da época e locais em questão. Esse viés crítico sobrepõe e embaralha sobremaneira a persona do artista – seu temperamento e comportamento – às características da obra. Logo, tal produção e suas características visuais<sup>6</sup> seriam determinadas não apenas por atenderem com virtuosismo técnico às prerrogativas da produção imagética mimética, aos preceitos da perspectiva geométrica e da janela albertiana, tais como a perfeita simulação da luz natural e de seu comportamento sobre os corpos. As características daquilo que hoje nomeamos elementos formais – a noção mesmo de estilo – estaria aqui em certo grau atrelada aos princípios morais detidos, ou não, pelo artista, os quais permitiriam que o mesmo reproduzisse o mundo de determinada maneira porque, afinal, seria ele capaz “de enxergar/perceber o mundo de certa forma”. Note-se que está implícito nessa abordagem um procedimento particular de leitura da obra que resultaria na identificação do sentido de determinada produção, sentido que estaria situado no nível do significado linguístico enquanto produto fechado da obra. Ou seja, ainda que se tratasse de pensar sobre a possibilidade do espectador acionar um campo de significação para a percepção visual em conexão com o imaginário no contato com a imagem, tal imaginário deveria estar contido, e deveria, portanto, operar dentro dos limites de um campo moral.

Sob tal perspectiva, tanto a formação do imaginário dos sujeitos como sua “leitura de mundo e de obras visuais” estariam sob o controle exercido através deste modelo visual, fosse no momento de constituição das obras, fosse naquele de sua recepção; momentos de significação que deveriam estar alinhados a determinados preceitos morais. Creio que esta questão teria sido explorada em maior profundidade por Foucault caso ele tivesse dedicado uma quantidade maior de seus estudos à análise das Artes

5 Não iremos neste momento discorrer sobre a questão do gosto que, conforme sabido será um conceito operativo central neste período em que a estética enquanto campo de estudo da filosofia associará fortemente essas tres noções: moral, gosto e estilo; muito embora privilegiando as duas primeiras.

6 Dado o período em questão, não seria adequado falarmos nesse momento em “características formais”, muito embora é disso também que se trata.

Visuais, todavia a questão transparece de forma bastante evidente na forma como ele concebe o gesto poético de Manet (FOUCAULT, 2011a, 2011b), questão que o autor também abordará em sua leitura da obra de Magritte<sup>7</sup>. Em sua leitura da produção pictórica de Manet, Foucault atenta para o “poder” do pintor em, por dominar o regime de visibilidade metropolitano, instituir em suas obras não simplesmente a “simulação da realidade”, mas por instaurar imagens que – em sua recepção – confrontam o espectador o tempo todo com a relação entre a visibilidade e suas interdições.

O segundo aspecto, mais complexo e problemático que o primeiro, trata da relação implícita entre a noção de *verdade*, associada à elaboração da imagem pictórica, e aquela de moral. Subentende-se que a *verdade*, segundo concebida por Diderot, origina-se na visualidade; nesta capacidade, baseada na boa moral, de enxergar o mundo de determinada maneira. Ou seja, trata-se de “ver” não somente segundo o regime visual desenvolvido na Europa desde o Renascimento, mas também e fundamentalmente, segundo o regime moral então em voga para o qual a arte teria um caráter moralizante ou desmoralizante capaz de educar ou deseducar o público. Como aponta Foucault (2000) o regime de visualidade europeu torna-se hegemônico na mesma medida em que a ciência desenvolveu-se justificando a nomeação, assim como seu discurso e “verdades” nesta constituição do regime visual.

Deixemos apenas por um instante essa informação reverberar nas estrelinhas de uma questão: como essa lógica da visualidade e seus mecanismos de controle serão transportados para o Novo Mundo e outras regiões colonizadas pelas metrópoles europeias, determinando maneiras de olhar para outros corpos, outras culturas, outros objetos, outras linguagens, outras formas humanas de sonhar, cantar e expressar?

Essa lógica – carregada de valores morais ditos cristãos, como indica Mignolo (2017) – estabelecerá uma associação histórica entre *imagem*, *moral* e *verdade* cujos efeitos vemos até os dias de hoje em nossa sociedade. Trata-se de entender por imagem aquela dotada de certas características visuais que, por possuir estas características e por se apoiar em certo código moral implícito, é considerada “verdadeira”, tanto quanto podia ser considerado verdade o que podia ser aferido através da visualidade, como elucida Foucault (2000). No desenvolvimento das ciências europeias, as mesmas serão consideradas conhecimento *ipso facto*, na medida em que se ancoram na relação entre visibilidade e verdade.

---

<sup>7</sup> Cabe lembrar que no caso desta segunda obra, a reflexão de Foucault irá se voltar de forma mais evidente à relação entre as linguagens visual e verbal, levantando questões que considero cruciais para pensarmos a relação entre estas duas linguagens na constituição dos textos sobre arte, especialmente aqueles dirigidos ao grande público ao modo das críticas de Diderot.



**Figura 04.**

Sérgio Adriano. *Verdade e Art*". Série Palavras Tomadas. 2018.

Fotografia. 60 x 90 cm cada.

Acervo: MAM Rio.

Fonte: [Choque Cultural apresenta: exposição solo de Sérgio Adriano H – Choque Cultural](#)

Crédito da imagem: Sérgio Adriano H.

### III

É sobre esse breve pano de fundo que eu gostaria de refletir rapidamente sobre a importância da produção de Sérgio Adriano H, artista natural de Joinville, Santa Catarina. Sérgio Adriano vem há duas décadas elaborando uma produção que ganhou visibilidade especialmente em função da ascensão dos estudos decoloniais no Brasil e do desejo do circuito artístico em revisar as condições históricas mencionadas anteriormente, através de pesquisas e projetos curatoriais voltados à questão decolonial e à promoção de artistas, coletivos e projetos oriundos de vários dos segmentos sociais marginalizados pela colonialidade. Todavia, dada a urgência e importância deste debate, cumpre notar que não basta o circuito colocar em pauta ou conferir visibilidade a tais produções; cumpre refletirmos em profundidade sobre como essa realidade histórica enraizada de forma profunda formas de ver, pensar e dialogar com o público exercidas pela história da arte, assim como pela crítica e pela curadoria/projetos de educativos<sup>8</sup>. Como afirmou Belting “[...] o ideal do método correto nunca se cumpre para uma disciplina acadêmica ocupada com a liberdade ‘selvagem’ de uma obra artística” (BELTING, 2012, p. 52), situação reforçada no momento em que a escrita

8 No contexto deste artigo, vou tomar a história da arte – assim como a crítica de arte, a curadoria e as atividades educativas – enquanto assemelhadas no sentido de que exercitam e promovem o estreitamento da relação entre a arte e o público, relação que deve ser repensada em um contexto de debate decolonial de fato.

sobre arte se vê confrontada com a revisão histórica e epistemológica que o desejo de descolonizar demanda, mas principalmente, em momentos em que urge observarmos como certas obras se situam neste campo não simplesmente ao nível do que chamamos de “temática”, mas operando no transito entre obra e leitura, trânsito que aciona os mecanismos de leitura e significação que operam articulando as linguagens visual e verbal<sup>9</sup>.



**Figura 05.**

Sérgio Adriano. *Arte no Brasil NEGROS*.

Livro *Arte no Brasil cortado a laser com a palavra NEGROS*. 2019.

Objeto sobre mesa de camelo e tampa de acrílico. 29 X 25 x 4 cm.

Acervo:

Fonte: [Choque Cultural apresenta: exposição solo de Sérgio Adriano H – Choque Cultural](#)

Crédito da imagem: Sérgio Adriano H.

9 Cumprir notar que em minha percepção, o sistema das artes visuais no Brasil ainda peca em grande medida não somente por certa dificuldade em em - no nível acadêmico pelo menos - entender a distinção entre o que é uma pesquisa e o que são os textos e projetos curatoriais e educativos que as mesmas subsidiam. Por outro lado, o meio parece operar sobre uma prerrogativa bastante frouxa ao considerar que está sob sua responsabilidade a investigação do VISUAL, ou da visualidade, mas que o “uso” que se faz da linguagem verbal foge a qualquer necessidade de questionamentos mais profundos. Logo, não se reivindica a necessidade de questionamento, reflexão ou mesmo de entendimento de algumas dinâmicas básicas de linguagem verbal em termos de articulação com a noção mais ampla de imagem, assim como de noções tais como as de SIGNIFICADO, SENTIDO e SIGNIFICAÇÃO.

A propósito dessa questão, cumpre ainda notar que a revisão dos métodos de análise e escrita da história da arte deveriam, dada a natureza mesma da arte conforme apontado por Belting, questionar seu próprio fazer na constituição do “texto escrito” que deveria atentar sempre para as formas de significação que impõe ao público. Na atualidade, é comum localizarmos textos sobre arte<sup>10</sup> que se caracterizam claramente por adotar um determinado viés caracterizado por “esta obra é/este artista faz” isso ou aquilo. Estamos confrontados com uma interface entre público e arte de caráter afirmativo peremptório que parece estar organizado também por um princípio moralizante: “Perceba óh público essa questão importante que você deve ‘aceitar’. É disso que o artista trata! Olhe para o lado, cole esta etiqueta na obra e – *voilà!* Você estará instruído não somente sobre esta obra, mas também sobre as questões urgentes que nos afligem enquanto sociedade.”

Pergunto: que diferença de fato há entre um texto crítico sobre uma produção artística que louve a mesma porque ela se situa num determinado debate e o viés adotado por Diderot ao avaliar a obra de Boucher? Se o texto crítico ou de apresentação de uma obra apenas a situa em um determinado lugar de apreciação – seja este a moralidade do século XVIII, seja esse o da moralidade do século XXI, no qual se situa o debate decolonial com clara pretensão moral e moralizante – sem discutir junto com o público os mecanismos e operações adotados por um artista para discutir determinada questão, como conseguiremos enquanto campo de conhecimento e sociedade superar as reais heranças da colonialidade?

Faço essa observação porque, assim como transparece no trecho de Diderot, a escrita sobre arte muitas vezes esquece que já se discutiu questões como a da “morte do autor” ou mesmo a diferença entre *significado* e *sentido*, que é imprescindível com relação à linguagem verbal e suas obras em prosa e verso, mas ainda não o faz tanto quanto deveria com relação às obras visuais<sup>11</sup>. Curiosamente, percebe-se que muitos textos sobre arte partem de premissas que ignoram, inclusive, a noção de *coeficiente artístico*, já discutida por Duchamp que atenta para a impossibilidade de controle pelo artista, logo do teórico, sobre o sentido de uma produção, especialmente se considerarmos o aspecto de valorização da subjetividade sob a qual as revisões históricas atuais se situam. Ora, se a subjetividade dos sujeitos interfere na linguagem<sup>12</sup>, na possibilidade mesmo do sujeito de elaborar um sentido para o que lê, isto potencializa ainda mais

---

10 Sejam estes textos de historiadores, sejam textos de críticos de arte ou mesmo os pequenos textos sobre obras apresentados ao lado das mesmas em etiquetas e textos de apresentação no espaço expositivo.

11 Não esqueçamos como isso reflete diretamente na noção de verdade da obra que parece persistir - ainda que anacronicamente - na forma como efetivamente discursamos sobre muitas obras e nas *estratégias narrativas* adotadas pelos autores de textos sobre arte ou mesmo muitos artistas ao discorrerem sobre suas produções.

12 A esse respeito ver BECK, 2004.

a forma como a subjetividade do sujeito – seu sentido de intimidade, seu imaginário e seu repertório imagético e cultural – irão interferir na maneira como este olha para o mundo e para a arte. Quando o texto sobre arte – quando a escrita sobre arte – se comporta e se estrutura ignorando este fato, abrindo mão de convidar o público à adentrar um espaço de relação com o outro que estabelece um diálogo consigo e possibilita de fato um processo de *significação*, o texto passa a tentar admoestá-lo, “educá-lo” ou seja, a de alguma forma dominá-lo, o que por si só já seria um novo movimento de “colonização” ou de “colonialidade”. Ou não?

Considerando essas questões, a obra de Sergio Adriano assume importância particular pois sua produção e atuação somam dois aspectos cruciais a esse debate. Primeiramente, de forma mais evidente, sua produção desenvolve-se através das temáticas ligadas a uma revisão das condições sociais e históricas impostas aos negros no Brasil. Mas, Sérgio Adriano o faz propondo um re-olhar para a realidade não somente por parte do espectador branco, mas, também, dos seus “irmãos de cor”<sup>13</sup>. É a partir desta perspectiva que sua produção adota uma postura intensa de pesquisa histórica, bem como de objetos e materiais.

Todas as suas produções em fotografia que se originam de performances (com ou sem público) dialogam com locais diretamente ligados ao processo de colonização no Brasil. Ainda que tal informação não esteja sempre disponível ao público, é a identificação, escolha e posicionamento do artista em tais locais que dota as imagens fotográficas geradas por ele de um aura, de um potencial particular, geralmente produzidas em branco e preto como a recuperar tal contraste propositalmente a fim de desvelar suas camadas mais sutis.

A mesma decisão, ou gesto poético, se aplica na escolha da maior parte dos materiais e objetos com os quais o artista produz suas peças. Assim, brinquedos de plástico como aqueles que ele possuía na infância, ou livros e edições enciclopédicas brasileiras voltadas à arte, às características da população, aos grandes heróis; assim como cabos de vassoura ou de mobília antiga dourada de estética “colonial” são manipulados, reconfigurados ou rearranjados operando de forma que o imaginário do público sobre tais objetos seja condição central da constituição da obra e da leitura por parte do público.

---

13 Que por vezes não percebem a estruturação social do racismo, por exemplo, conforme me foi afirmado pelo próprio artista ao se referir a isso durante entrevista realizada em seu atelier paulista em Setembro de 2022.

**1. Negro\_a. Preto.** Que pertence à raça negra. Escuro. Fig. Triste, lúgubre, lutuoso. Horrendo. Funesto. Maldito, execrável. Adverso, inimigo. Escravo. Fig. Sombras, Trevas. **2. Negro (ê),** adj. Que é de cor escura; prêto; muito escuro: sombrio; escurecido pelo tempo ou pelo sol; lúgubre; triste; funesto; maldito (superl. abs sint.: negríssimo e nigérrimo): s.m. homem de raça negra; escravo; homem de que trabalha muito (aum.: negrão, negralhão, negraço; dim.: negrito, negrinho); meu - (Bras.): tratamento familiar, carinhoso, equivalente a meu bem, e por vezes um tanto irônico. vem cá, meu negro, aguenta meu negro (também usado no diminutivo); **3. negro,** adj., que possui a cor escura; que recebe a luz e não reflete; muito escuro que pertence a raça negra; sombrio; escurecido pelo tempo ou pelo sol, triste; s.m., indivíduo da raça negra; homem que trabalha muito; escravo. **4. negro;** ne-gro; adj 1 Que tem a cor mais escura de todas, como o piche e o carvão; 2 Que se refere a pessoa de etnia negra; 3 Que não tem luz; completamente escuro e sombrio; 4 Que está encardido; preto: As chaminés ficaram negras com a fumaça; 5 FIG Que é triste ou lúgubre: Vi uma capela negra ao longe; 6 FIG Que anuncia infortúnios; nefasto: Futuro negro; 7 FIG Que inspira medo ou pavor; tenebroso: Durante o ataque aéreo, viveram um dia negro; 8 Que revela crueldade ou sordidez; perverso: Seus feitos negros assustavam toda a comunidade; 9 FIS Que absorve toda luz que nele incide: Corpo negro; sm 1 A cor do piche ou do carvão; preto; 2 Indivíduo de etnia negra; 3 Aquele que vive sujeito a um senhor; escravo. 4 POR EXT Pessoa que trabalha muito: Há um ano trabalha feito um negro; 5 COLOQ V negro. **5 - Significado de Negro** substantivo masculino Cor escura que se assemelha à cor do carvão; o negro do asfalto. Indivíduo com a pele escura pelo excesso de pigmentação, adjetivo Falta completa de cor por não ser capaz de refletir a luz; preto. Cujas coloração é escura: quadros negros; manchas negras. Que expressa uma cor cinzenta e escura; escuro: noite negra. [Física] Que absorve todos os tipos de radiações. [Pejorativo] Que anuncia adversidades ou infortúnios; funesto: destino negro. [Ótica] Diz-se do que recebe luz, mas é incapaz de a refletir: buraco negro. **Etimologia (origem da palavra negro). Do latim niger.gra.grum.**  
1 - MAGALHÃES, Álvaro. Dicionário Enciclopédico Brasileiro Ilustrado, 1943, p. 2735; 2 - DE LIMA, Hildebrando e BARROSO, Gustavo. Pequeno Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa, 1943, pag 345; 3 - Enciclopédia Ilustrada de conhecimentos gerais VIDA MARAVILHOSA, Maltese MELHORAMENTOS, 1974; 4 dicionário Michaelis on line, 2019; 4 dicionário Aurélio on line, 2019

**1. Negro\_a. Preto.** Que pertence à raça negra. Luz. Fig. Alegre, Vida, Festivo. Belo. Favorável. Afável, Admirável. Companheiro, Amigo. Livre. Fig. Luz, dia. Arte. **2. Negro(ê),** adj. Que é de cor Linda; prêto; muita luz: brilhante; escurecido pelo tempo ou pelo sol; Alegre; Bem-afortunado; Favorável; Abençoado (superl. Abs sint.: negríssimo e nigérrimo): s.m. homem de raça negra; Livre; homem de que trabalha muito. **3. Negro,** Adj. Que recebe a luz e reflete; **4. Negro;** ne-gro; Que se refere a pessoa de etnia negra; **5. Significado de Negro,** Que tem luz; Que anuncia Sucesso; Fasto; Fig. Que inspira audácia ou amor; Luminoso. A cor do Paraíso. **Etimologia (origem da palavra negro). Do latim niger.gra.grum.**

### Figura 06.

Sérgio Adriano H. *Negro\_a. Preto.* 2019.

Impressão em lona. 250 x 250 cm.

Acervo Museu de Arte de Santa Catarina (MASC).

Fonte/Crédito da imagem: Ana Lúcia Beck.

*5 Definições de “Negro” retiradas dos dicionários da língua portuguesa. 1/100. respirARnegro.* 2021.

Impressão em papel. 25 x 25 cm. Nova definição para Dicionário da língua portuguesa de Negro\_a. Preto. Acervo Museu de Arte de Santa Catarina (MASC).

Fonte/Crédito da imagem: Ana Lúcia Beck.

Todavia, no contexto da discussão aqui proposta, assim como visando refetir sobre a contribuição de Sérgio Adriano para uma reflexão sobre o futuro da história da arte no Brasil, cumpre notar a faceta aparentemente mais óbvia de sua produção, que se articula na complexa relação entre imagem e verbo na constituição daquilo que carregamos chamando de *verdade*<sup>14</sup>.

Com relação a esse ponto, embora não possamos aprofundar aqui tal análise, chamam a atenção as obras do artista que se apoiam diretamente em objetos associados ao campo de conhecimento das verdades (os livros e enciclopédias), bem como em um gesto de intervenção na linguagem e seus mecanismos de significação. Na obra adquirida pelo MASC em 2022, por exemplo, chama a atenção não somente a operação

14 Sérgio Adriano irá se referir a tais verdades como “verdades compradas” visto que ele identifica claramente a dinâmica a partir da qual nosso imaginário é permeado e recheado de ditas verdades que se constituem por uma dupla ancoragem - na imagem e no verbo - e que constituem de fato a base operativa do racismo. O racismo é estrutural porque não estrutura simplesmente determinada forma de olhar para o “outro”, mas se ancora nos mecanismos que acionamos quando vemos e falamos sobre nossas experiências de vida e isso independentemente de nossa raça, cor, ou mesmo posição econômica e social.

cirúrgica sobre a estrutura binária da linguagem, apoiada muitas vezes sobre noções morais de bem e mal, logo de positivo e negativo em que se apoiam os significados dicionarizáveis de muitos termos e adjetivos (especialmente aqueles diretamente ligados às experiências de vida da comunidade negra), mas na proposição de uma *revisão de tal dinâmica linguística*, que se evidencia especialmente na proposição de valores positivos para termos associados ao campo de significação do termo *negro* que se opõe a estes frontalmente dada a estruturação binária a maniqueísta de um idioma como o Português.

Ora, se o próprio artista é capaz de articular sua produção a partir da identificação do que chama de *verdades compradas*, se são estas que ele tenta revelar e desmontar, não deveriam os teóricos e historiadores da arte, pelo menos desconfiar da linguagem e tentar operar – aliados ao entendimento de Belting – a partir da noção de que quaisquer pretensas “verdades” em nosso meio também deverão ser sempre em grande medida, *verdades indisciplinadas*?

### Referências:

BECK, Ana Lúcia. Voilá món Coeur: it's been to hell and back! José Leonilson's and Louise Bourgeois' poetic images on longing and belonging. In: Brigitte Le Juez; Nina Shiel; Mark Wallace (orgs.). *(Re)Writing Without Borders*. Contemporary Intermedial Perspectives on Literature and the Visual Arts. Champaign IL: Common Ground Publishing, 2018, p. 155-176.

\_\_\_\_\_. *Palavras fora de lugar* – José Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

DIDEROT, D. *The Salon of 1765*. In: *On Art*, volume 1. New Haven: Yale University Press, 1995.

DUCHAMP. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997. p. 71-74.

FOUCAULT, Michel. A pintura de Manet. *Revista Visualidades*, Goiânia v.9 n.1 p. 259-285, jan-jun 2011a. p. 259 – 284.

FOUCAULT, Michel. *Manet and the object of painting*. London: Tate Publishing, 2011b.



\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

HALLAM, John Stephen. *Paris Salon Exhibitions 1667-1880*. Pacific Lutheran University, 2012-2021. Disponível em: <https://sites.google.com/a/plu.edu/paris-salon-exhibitions-1667-1880/home>, acesso em janeiro de 2023.

MARQUESE, Rafael de Bivar. A dinâmica da escravidão no Brasil. *Novos Estudos CEBRAP* 74, março 2006 pp. 107-123. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/xB5SjkdK7zXRvRjKRXRfKPh/?lang=pt>; <https://doi.org/10.1590/S0101-33002006000100007>, acesso em outubro de 2022.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* [online]. 2017, vol. 32, n. 94. Disponível em: [www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/abstract/?lang=pt](http://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/abstract/?lang=pt), acesso em outubro de 2022.

PEDROSA, Mário. *Arte Ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

#### Como citar:

BECK, Ana Lúcia. Verdades indisciplinadas. *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. 1011-1023, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.081>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>