

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

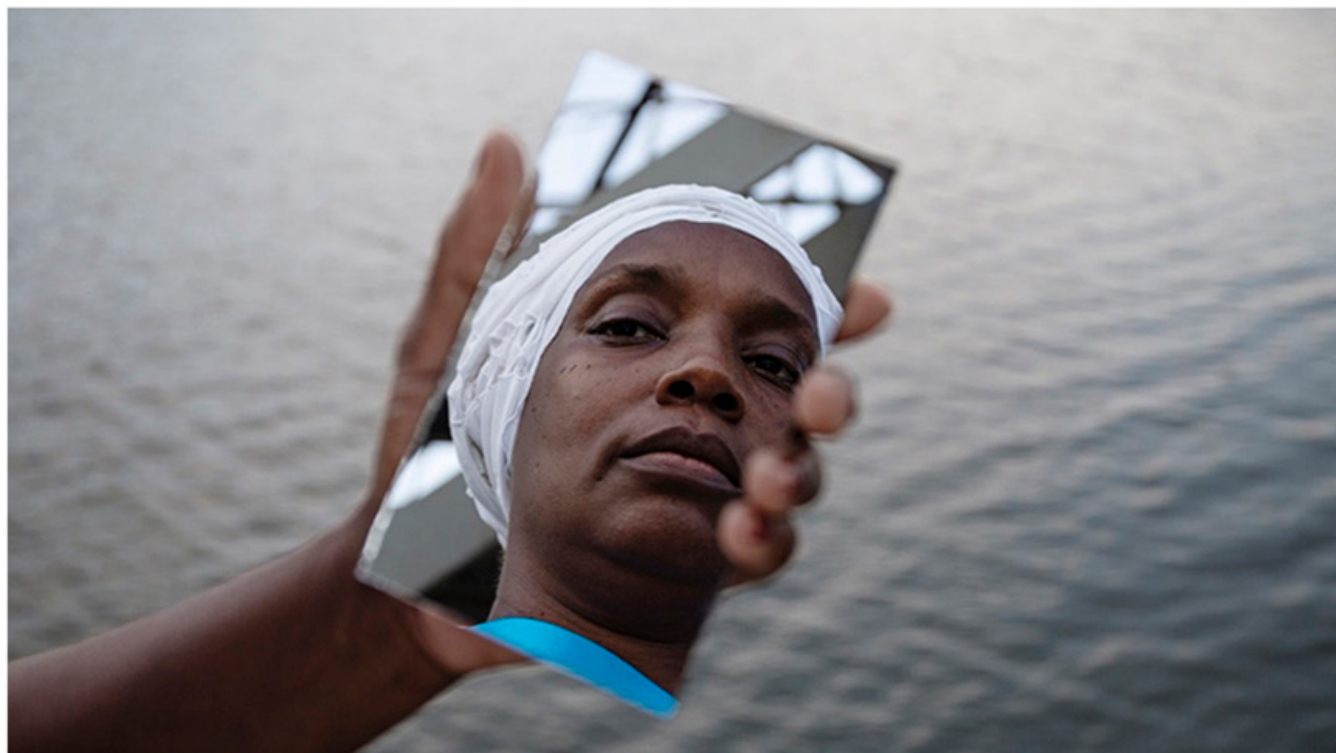


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

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

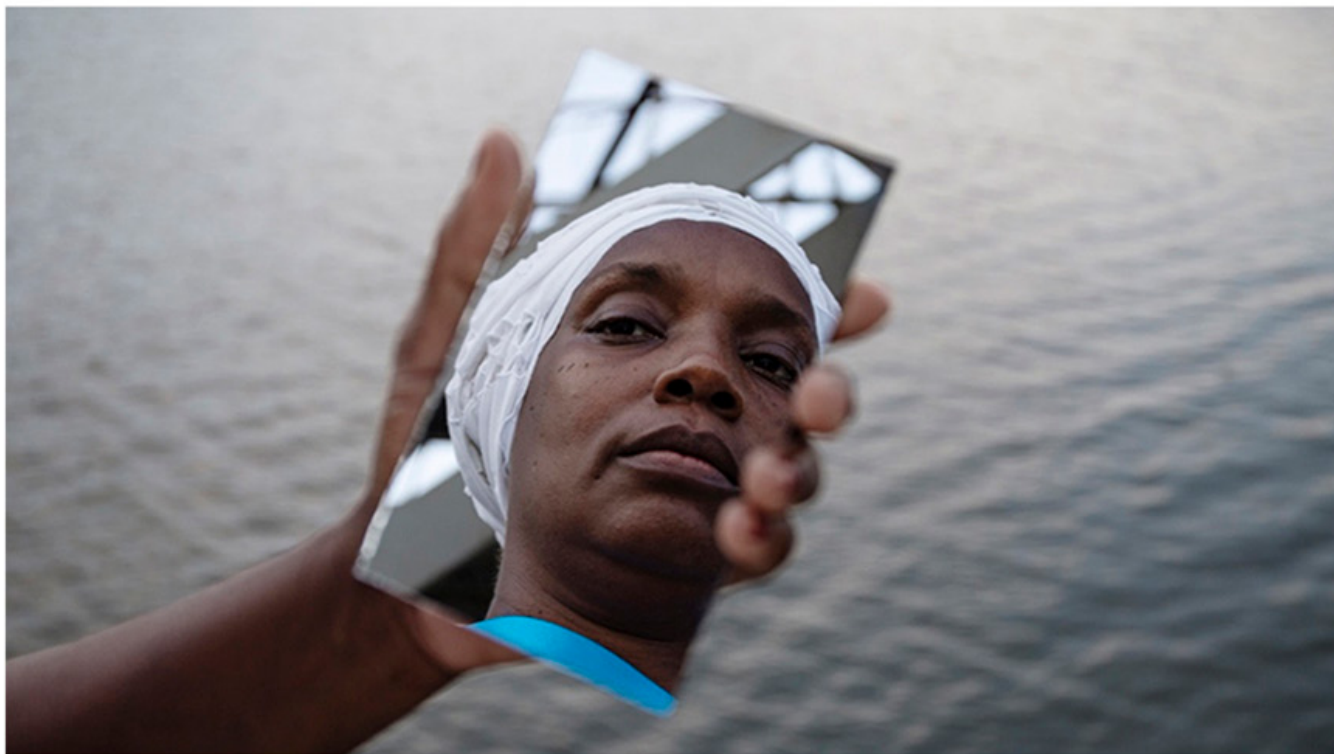


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

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

Apresentação da Sessão 2

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, Universidade de Brasília/CBHA

Maria de Fátima Morethy Couto, Universidade Estadual de Campinas/CBHA

Marize Malta, Universidade Federal do Rio de Janeiro/CBHA

Expor arte implica conferir-lhe publicidade, interpretar sua posição histórica, desenvolver formas de inscrever e discutir histórias da(s) arte. Toda obra de arte apresentada para um observador é uma obra exposta, esteja ela em uma parede de um palácio, em um jardim burguês, em um templo religioso ou em uma praça. Todavia, a exposição enquanto reunião de obras de arte temporariamente arranjadas para construir narrativas sobre o conjunto em mostra é um evento particular e intimamente ligado aos lugares e instituições modernas da arte, consolidando-se como espaço autônomo e reflexivo sobretudo a partir do século XIX.

A exposição de obras para um público mais ou menos seletivo já era uma condição dos programas das academias italianas do século XVII. Se tomarmos as mais antigas, Florença e Roma, tais instituições foram configuradas como espaços sociais que buscavam representar os artistas, dissociando-os dos “meros artesãos competentes”. Lentamente, as academias migraram para o modelo francês, que preconizava um projeto de ensino das artes, sintetizado “por um programa de desenho a partir de modelo-vivo” (Pevsner, 2005, p. 137). Em poucas décadas, além das aulas, a maioria das academias de arte europeias já continha em seus estatutos a realização de conferências, premiações e exposições (*idem*, p.143).

Este sistema de aprendizado posto em prática na França instituiu uma mostra periódica dedicada à produção contemporânea, o salão, cujas características decerto excedem sua conjectura expositiva. Mas um salão é sempre uma exposição. Nesse sentido, o salão-exposição, criado e associado ao sistema acadêmico, esteve, desde sua gênese, próximo ao mercado da arte. Um mercado orientado pelo e para o Estado, que buscava no salão uma indicação do que deveria ser adquirido, celebrado, criticado, colecionado e reexibido. Katharina Hegewisch (2006) associa o salão não apenas ao surgimento de modelos que deveriam ser celebrados e copiados ou ao aparecimento de uma crítica especializada, mas, sobretudo, a um evento aberto à constituição de um “novo” mercado, que legava à exposição a tarefa de propagar os modelos selecionados, dentro de um gosto “controlado” (Hegewisch, 2006, p.189).

As exposições de arte surgiram, portanto, para atender a uma demanda de visibilidade e, ao lado de outras ações, ajudaram a fundar um mercado específico,

perceptível nos Países Baixos a partir do século XVII. Antes disso, a economia da encomenda foi o primeiro desafio da exposição em sua relação com o sistema das artes desde os quatrocentos. Tomando a realidade da península Itálica, Francis Haskell (1997) observou que as condições conferidas pelas exposições não eram atraentes para os artistas renomados de outrora, que consideravam as mostras organizadas por comerciantes de arte e antiguidades um meio vulgar de divulgação de seu trabalho. Pintores e escultores reconhecidos faziam uso da lógica da encomenda, de contratos diretos, para instruir e consolidar sua produção.

No norte da Europa, em especial nos Países Baixos, a exposição em lojas, antiquários e feiras era uma realidade que unia artistas de diferentes posições social e profissional, no que tradicionalmente denominamos como “mercado” de arte. Alpers (2010) lembra-nos que um artista atuante nesse período estava ao alcance da economia da encomenda, podendo ser demandado por burgomestres, aristocratas, dirigentes de várias organizações e comerciantes, entre outros mecenas. Ao contrário da realidade do resto do continente europeu, “produzir obras para o mercado era a regra e não a exceção para a maioria dos artistas holandeses” (Alpers, 2010, p. 275). Mais que as mostras nas academias, nas confrarias e prefeituras, as exposições estavam, ali, associadas ao livre comércio das feiras. Nesse caso particular, criou-se não apenas um mercado específico para pintura, dentro de um capitalismo em franco desenvolvimento, mas, também para gravuras, para tapeçarias e para esculturas, compreendidas como artigos de luxo, de decoração e de especulação.

A exposição enquanto dispositivo integrante da condição de circulação, recepção e visibilidade da arte na modernidade está, portanto, intimamente vinculada às estratégias das diferentes interpretações das artes visuais, pelo menos nos últimos dois séculos. Nesse período, elas gradualmente adquiriram suas características próprias, distintivas, no contexto europeu: exprimir o gosto dos organizadores, colecionadores; apresentar uma seleção daquilo que cada período considera como arte matricial, por meio da seleção dos mestres do passado, ajudando assim a fundar uma “história dos estilos” (escolas) de uma dada época ou região; permitir aos artistas contemporâneos, em especial no norte da Europa, visibilidade para uma produção destinada à comercialização imediata; constituir um público interessado, que não possuía alternativas para conhecer obras de coleções privadas; e fomentar uma crítica capaz de julgar e hierarquizar a produção exposta.

Para Katharina Hegewisch (2006), de modo geral e com raras exceções, a exposição tornou-se um empreendimento bem-sucedido, pois a maior parte das associações e agremiações artísticas cobria suas despesas com os lucros ali obtidos. É singular para os museus contemporâneos lembrar que os salões do passado, em diferentes países,

alcançavam facilmente mais de 100 mil visitantes. Mesmo quando não eram vinculadas à indústria ou com fins comerciais declarados, muitas mostras conseguiam razoável sucesso apenas com as entradas pagas pelos visitantes.

Ao longo do século XIX, a exposição tornou-se um elemento crucial para o amadurecimento de distintos mercados, para a consolidação da crítica, para o fortalecimento do sistema de ensino, para a manutenção do sistema museal e para o surgimento de galerias comerciais especializadas. Nos oitocentos, estabeleceu-se uma dialética entre o ateliê (o lugar do privado) e a exposição (o lugar público): a crença de que uma obra de arte só se revela quando deixa o isolamento do ateliê. O ateliê passa então a ser relacionado ao espaço íntimo do artista, contrapondo-se ao espaço público das galerias e museus de arte, e o ato expositivo passa a compor a agenda dos artistas.

Ao analisar exposições produzidas por El Lissitzky, Hebert Bayer e Phillip Johnson, Jérôme Glicenstein afirma que os anos de 1920 e 1930 foram a “idade do ouro” da exposição cenográfica, uma vez que os artistas, os arquitetos e os designers não mais construíam suas expografias a partir das obras, mas tomavam-nas dentro de um espaço capaz de afetar fisiológica e psicologicamente o espectador (Glicenstein, 2009, p. 46-47). Para parte das vanguardas históricas foi preciso construir lugares onde as obras interagissem entre elas, criando espaços próprios de representação. Esses espaços basearam-se, segundo Dulguerova (2007, p. 82), em dois discursos visuais distintos. O primeiro, herdado do museu, celebrava um tempo-espaço verídico e atemporal, e o segundo, proveniente da feira, apostava no consumo visual imediato. Tais discursos ajudaram a construir a exposição como singularidade, como espaço único e, por conseguinte, “mercadoria” distinta e autoral.

Compreendendo que a prática expositiva tornou-se mais um elemento capaz de oferecer novos modelos de temporalidade e espacialidade para a escrita da história da arte, nossa sessão temática destacou a exposição como ação, como discurso e como processo para garantir o dar-a-ver a obra de arte hoje e no passado. Interessava-nos debater, entre tantos assuntos, mostras e propostas que construíram ou constroem compromissos partilhados, com públicos distintos, num processo que investe em (re) introduzir a arte como sujeito dos engajamentos socioculturais contemporâneos.

A proposta da sessão despertou o interesse de muitos pesquisadores, em diferentes estágios de suas carreiras, e compusemos, após seleção, dez mesas de debate com quatro apresentações cada. Os temas giravam da análise de exposições e curadorias específicas, em variados tempos e lugares, para os arranjos geopolíticos em ação em bienais e mostras sazonais de arte contemporânea e para os sistemas de intercâmbio e legitimação em constante construção. Exposições de coisas ou Coisas expostas e o

Popular em cena foram outras temáticas exploradas, sem esquecer a participação e engajamento de artistas e agentes mulheres nas salas de exposição e nas tramas do poder. Contextos diversos, como a recepção da arte chinesa no Brasil, as representações brasileiras na Bienal de Dakar e a história da arte africana e seu colecionismo foram igualmente abordados. Foram três dias de intensas trocas, em que imperou um produtivo diálogo, após um longo período de confinamento e encontros virtuais.

Referências

ALPERS, S. "Liberdade, arte e dinheiro". In: _____. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Cia das Letras, 2010, 230-312.

DULGUEROVA, E. "L'exposition: um espace public contingente chez les avant-gardes historiques (1910-1920)". In: CAILLET, E.; PERRET, C. *L'art contemporain et son exposition II*. Paris: L'Harmattan, 2007.

GLICENSTEIN, J. *L'Art: Une Histoire d'Expositions*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

HASKELL, F. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália Barroca*. São Paulo: Edusp, 1997.

HEGEWISCH, K. "Um meio à procura de sua forma. As exposições e suas determinações". *Arte & Ensaios*, n. 13, 2006.

KLÜSER, B.; HEGEWISCH, K. (orgs.). *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Le Regard, 1998.

PEVSNER, N. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

POINSOT, J. -M. "A arte exposta: o advento da obra". In: HUCHET, S. (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012. p. 145.

Como citar:

COUTO, Maria de Fátima Morethy Couto; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Apresentação da Sessão 2. *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. 196-199, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.ap2>

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