

formas temas

24º encontro de
pesquisadores do
PPGAV-EBA-UFRJ



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO



EBA ESCOLA DE
BELAS ARTES

PPGAV

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
EBA - UFRJ



CAPES



CNPq

Realização



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO



PPGAV PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
EBA - UFRJ

Apoio



CAPES



CNPq
*Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico*



Organização da Publicação

Carlos Azambuja, Flávio CRO, Mirela Luz, Henrique Guimarães.

Revisão

Gabriela Massote

Flávio CRO

Mirela Luz

Natália Nicolich

Priscila Medeiros

Rafael Vilarouca

Organização do evento

Carlos Azambuja

Projeto Gráfico e Diagramação

Igor Affonso





Comitê Curatorial

Danielle Spadotto
Débora Poncio Soares
Joyce da Costa Peixoto

Comitê de Organização

Cinthya Marques do Nascimento
Danielle Spadotto
Débora Poncio Soares
Flávio CRO
Henrique Guimarães
Joyce da Costa Peixoto
Marcela Cavallini
Mirela Luz
Natália Nicolich
Paulo Holanda
Priscila Medeiros
Thiago Fernandes
Vitor Dirami Berriel

Design gráfico

Thiago Fernandes

Produção do evento

Daniel Bastos Toledo

Agradecimentos aos Convidados

Gustavo Torres
Igor Barradas (Coletivo Mate com Angu)
Maybel Sulamita (Rede Nami)
Mery Horta
Ronald Duarte
Tato Taborda

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRJ)

Prof. Dr. Jorge Soledar

Apoio

CAPES (Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por meio da verba PROEX.

CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F724 Formas Tempo : 24º encontro de pesquisadores do
PPGAV-EBA-UFRJ / organização da publicação: Carlos
Azambuja, Flávio CRO, Mirela Luz, Henrique Guimarães. – Rio
de Janeiro : CAPES; UFRJ; PPGAV; EBA, 2024
329 p. : il. color. ; 21cm x 30 cm

Inclui bibliografia
ISBN 978-65-00-96249-9

1. Artes visuais. I. Azambuja, Carlos.

CDD: 700



A SOBREVIDA DAS IMAGENS

Ignéz Capovilla Alves¹
Doutoranda PPGAV-EBA-UFRJ

RESUMO

No panfleto "História da _rte", de Bruno Moreschi, podemos perceber o quão colonial e parcial é a formação de arte do Brasil e que rever a narrativa construída é fundamental. O material exemplifica como parte da história foi perdida, não contada ou manipulada, assim como a fotografia que traz consigo um traço da realidade (ROUILLÉ, 2009), um recorte do todo, um olhar sobre algo. Se a reprodutibilidade promove a disseminação da imagem e a perda de sua aura (BENJAMIN, 1936) isso ganha escala na era da imagem digital. Se "a história da arte não é a história dos objetos e das experiências artísticas, é a história de suas fotografias" (MORESCHI, tópico 12) temos uma dupla perda. Aby Warburg nos abre uma fenda no meio desse mar de imagens midiáticas e propõe um encontro entre os tempos no presente (HUBERMAN, 2009), assume o anacronismo inerente de cada obra, seu "páthos" original e propõe uma sobrevivência das imagens, uma outra narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Fotografia; Narrativa.

ABSTRACT

In the pamphlet "História da _rte", by Bruno Moreschi, we can see how colonial and partial the formation of art in Brazil is and that reviewing the constructed narrative is fundamental. The material exemplifies how part of the story was lost, not told or manipulated, just like photography that brings with it a trace of reality (ROUILLÉ, 2009), a cut of the whole, a look at something. If reproducibility promotes the dissemination of the image and the loss of its aura (BENJAMIN, 1936), this gains scale in the era of digital imaging. If "the history of art is not the history of objects and artistic experiences, it is the history of their photographs" (MORESCHI, topic 12) we have a double loss. Aby Warburg opens a crack in the middle of this sea of media images and proposes a meeting between times in the present (HUBERMAN, 2009), he assumes the inherent anachronism of each work, its original "pathos" and proposes a survival of images, another narrative.

KEYWORDS: Art; Photography; Narrative.

A reprodução

A reprodução das obras de arte e suas implicações é uma questão seminal na história da arte e da crítica cultural. Walter Benjamin (1936) propõe que a reprodução mecânica,

¹ Doutoranda em Artes Visuais Imagem e Cultura (UFRJ).

ao mesmo tempo que dá amplitude e democratiza a recepção das obras, também desvaloriza sua "aura" em função da perda de sua singularidade, autenticidade e até a sacralidade de sua experiência direta no presente.

A democratização dessas reproduções proporciona situações interessantes como o caso do Google Arts and Culture² em que conseguimos ver uma obra de arte na internet melhor (mais perto, com mais definição) do que veríamos pessoalmente. É um interessante meio de estudo e de acesso ao material da arte, mas nesse processo estamos reféns do modo de ver retiniano, que modula nossa percepção e nosso modo de ver desde a compreensão da perspectiva meados de 1600.

Na década de 90 foi ao ar na BBC o programa Modos de Ver de John Berguer, uma série de 4 episódios que contribuem para a percepção de que ver é uma construção. O modo de ver retiniano da pintura nos modula até os dias de hoje, e vai se atualizando ao longo da história, imagens feitas para obedecer a lei da perspectiva, da fotografia, do cinema, da Televisão, do celular e por aí vamos. Sempre mediados pela construção dessa linguagem.

O museu

Em 1965 Andre Maulraux escreve seu livro "O Museu imaginário" que nos provoca a pensar como as fotografias das obras de arte equalizam as obras de arte. De certa maneira acabam nivelando contextos que antes da imagem não eram possíveis. Como uma pirâmide do Egito pode compartilhar o mesmo espaço e tempo que uma obra como "Cruzeiro do Sul" de Cildo Meireles?

no trabalho *Cruzeiro do Sul* (1969), cubo de 9 mm de lado – metade dele feita de carvalho e a outra metade feita de pinho – que Cildo Meireles propõe colocar sobre o chão, sem nada mais em seu entorno, em uma área mínima de duzentos metros quadrados. Apenas a desproporção escalar entre o objeto e o ambiente aonde é mostrado já instaura a dúvida, no visitante, acerca do que é, de fato, ser pequeno ou grande, ou de qual é a medida que fixa a dimensão ou o limite de algo. (DOS ANJOS, 2006)

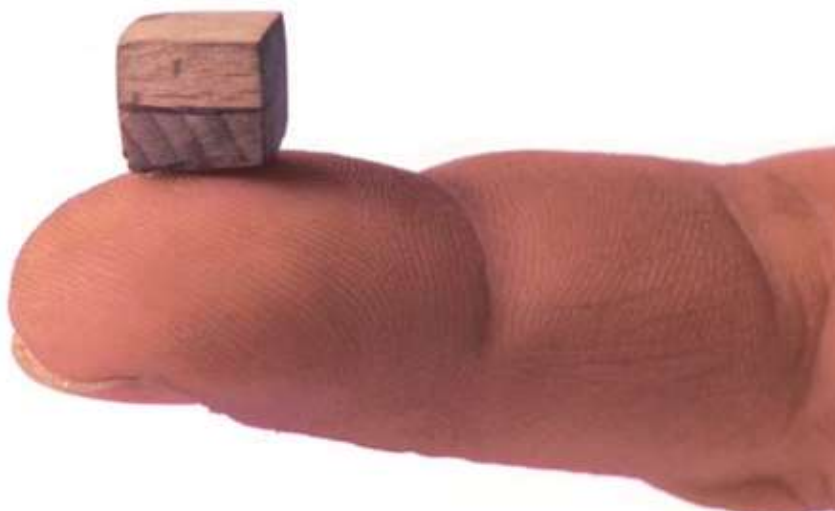
Um cubo de 9 mm de lado no chão de uma galeria com pé direito de mais de 3 metros. Quando se vivencia essa obra ao vivo fica mais fácil perceber sua provocação espacial, assim como as obras minimalistas, na arte contemporânea, a presença do espaço é fundamento dessa obra. Além disso percebemos a importância da proporção e relação com o corpo humano, que é, inclusive, a escolha do catálogo do artista para ilustrar a exposição remontada no Museu da Vale em 2006.

Segundo Moacyr dos Anjos, Cildo exercita em seus trabalhos a provocação sensorial e mental para além da retina, trabalhos que estimulam outros sentidos.

² <https://artsandculture.google.com/project/art-camera>

description through a tridimensional geometry. Presented as mere noise, the incompatibility between such figures and the homogeneous Euclidian space becomes clearly manifest.

The discomfort with an invariable understanding of the physical and political space is present in the work *Southern Cross* [*Cruzeiro do Sul*] (1969), a cube with a side of 9 mm – half in oak and the other half in pine – that Cildo Meireles puts on the ground, without nothing else around it, in a area not smaller than 2.150 square feet. The disproportion of scale between the object and the environment where it is displayed is enough to establish doubt in the visitor, concerning what it is, in fact, being small or large, or which is the measure that establishes the dimensions or the limits of something. It is recurrent in the artist's work, however, the election of materials that enlarge the possible meanings of each work, subverting readings that consider only its materiality or sup-



posed self-reference. The oak and the pine were not chosen at random, but because they are woods that, when producing fire by attrition, would have the power to invoke the divine according to the cosmogony of the Tupi Indians⁴. Less than subsuming the tiny cube, therefore, the relatively immense empty space that surrounds it indi-

⁴ The metonymical operation and the asymmetric scale that grant *Southern Cross* an unequivocal meaning are also present in *Condensed 1 – Desert* [*Condensados 1 – Deserto*] (1970), a pyramid-like gold ring from which top one can see, through a transparent sapphire, a single grain of sand. In the same way that a small cube of wood in the former work represents a whole civilization, a single grain of sand in the interior of a pyramid is able to express a whole desert in the later.

»
CRUZEIRO DO SUL [1969]
Cubo de madeira, sendo uma seção de pinho e outra de carvalho
wooden cube, one section pine the other oak
9 x 9 x 9mm
Coleção do artista
Artist's collection

Figura 1: Cruzeiro do Sul, Cildo Meireles, Museu Vale, 2006.

Mediados pelas imagens das obras, quase não as vemos. Perdemos a experiência com o objeto de arte, com o espaço e com o presente. Vemos o mundo e a arte mediados por uma câmera fotográfica, imparcial e distorcida, que é sempre foi uma seleção, uma construção narrativa, que manipula os fatos criando histórias.

Segundo Boris Kossoy, as imagens fotográficas não apenas nascem ideologizadas mas elas seguem praticando uma ideologia a medida que vão sendo utilizadas sem crítica. Como diz "esse é um tema que trata necessariamente de montagens, de construções ideológicas subcutâneas às aparências contidas nas imagens fotográficas do passado." (KOSSOY, 73)



Figura 2: Joaquim Insley Pacheco, Pedro II, Imperador do Brasil, 1883, fotografia.
Fonte: Coleção Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

A sobrevida das imagens

A inquietação para esse trabalho parte da ideia de que vemos mais fotos de obras de arte do que experienciamos as obras em si. A dissertação defendida é que observamos mais imagens de obras de arte do que as obras em si. Se pensarmos sobre o processo formação em arte no Brasil, os livros didáticos e as reproduções vistas em sala de aula são parciais e excludentes, como podemos observar no trabalho intitulado "História da _rte".

A partir da análise quantitativa e qualitativa de "História da _rte" aos principais livros de história da arte utilizados no Brasil, temos uma demonstração da relação entre homens e mulheres, brancos e negros, latinos ou "nórdicos" presentes nesses livros.

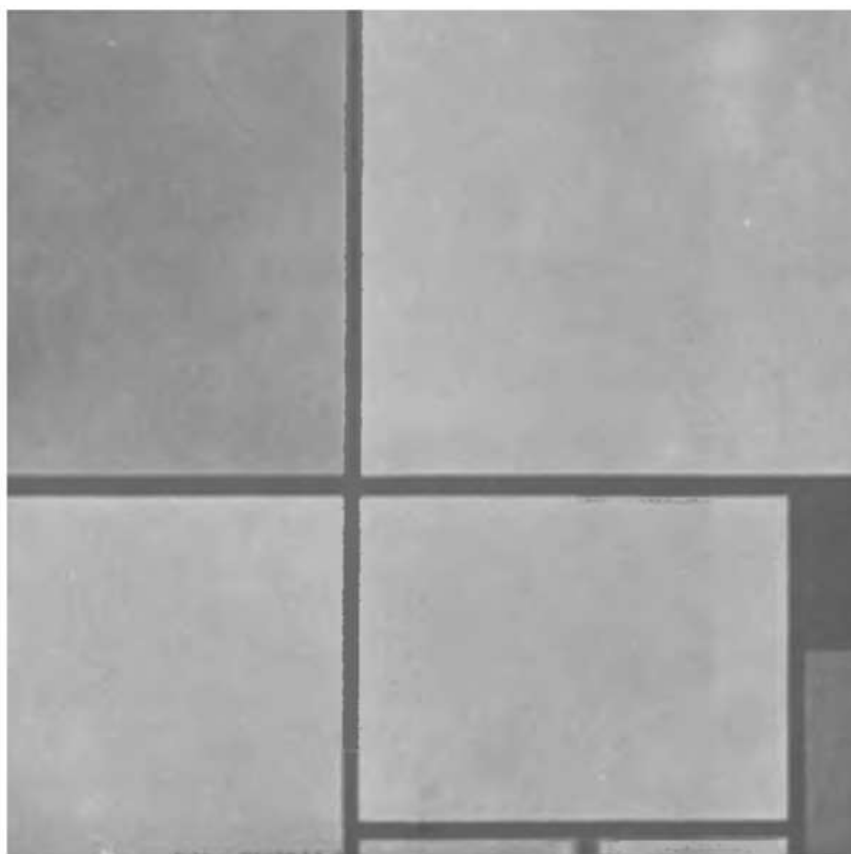
Ironicamente a conclusão que abre o folder é de que "a história da arte é "a área das ciências humanas em que se constrói uma narrativa sobre a criação de objetos e

experiências realizados, em sua maioria por homens brancos, europeus, estadunidenses e pintores (alguns gênios)". (MORESCHI, 2017)

O trabalho analisa 11 dos principais livros estudados nas universidades de artes do Brasil. O material é todo disponível online pelo artista para ser acessado a qualquer momento. Dessa maneira ele consegue exemplificar quão excludente é a História da Arte oficial. A análise pôde demonstrar que de um total de 2.443 artistas, apenas 215 (8,8%) são mulheres, 22 (0,9%) são negras/negros e 645 (26,3%) são não europeus. Dos 645 não europeus, apenas 246 são não estadunidenses. 1.566 são pintores (MORESCHI, 2017).

12. de objetos e experiências

Nos livros, a História da Arte não é a história dos objetos e das experiências artísticas, é a história de suas fotografias.



FOTOGRAFIA EM PRETO E BRANCO DE OBRA
DE PIET MONDRIAN NO LIVRO HISTÓRIA DA
CIDADE (BENEVOLO)

Figura 3: Bruno Moreschi, A História da Arte. Tabela 12. Formato excel, panfletos (13 mil cópias em português / 2 mil em inglês) e um website. Prêmio Rumos Itaú Cultural e apoio Goethe Institut São Paulo, 2017.

Além disso, grande interesse dessa pesquisa é a apresentação de um Piet Mondrian em Preto e Branco. Oras, qualquer estudante de arte que tenha estudado, minimamente, a obra do autor, deve saber que os alicerces de seu trabalho é o uso das cores primárias (vermelho, azul e amarelo) mais o branco e o preto. Quando temos uma reprodução de sua obra em uma fotografia em preto e branco perdemos mais do que sua escala, textura e variação na tonalidade (comum na variação de impressão das imagens), perdemos o conceito da obra. A ideia não chega.

Se a História da arte não é a história dos objetos e das experiências artísticas, é a história de suas fotografias, podemos observar como o material didático utilizado nas escolas de graduação pode ser usado como ferramenta de reprodução de discurso, em sua maioria hegemônico, colonial, patriarcal e capitalista.

Se nosso modo de ver é uma construção social podemos pensar que o que vemos é alterado pela nossa experiência prévia, nossa cultura, Georges Didi-Huberman (2009) aponta que somos transformados pela nossa referência prévia das coisas, e o modo como as imagens de arte são organizadas, colocados em contextos, produzidas por pessoas, refletem parte de uma realidade, não o todo.

Pensar a recepção dessas obras é pensar a apresentação da obra de arte. Se a recepção é mediada pela experiência prévia é preciso considerar que para cada recepção há um nível de subjetividade, e se as imagens são ideológicas e algumas perdem até seu conceito, é preciso ter um olhar crítico à produção de imagens.

Se a fotografia, a história e os museus foram e são excludentes, podemos afirmar que o que guardamos da história não é mais do que a história da ferramenta servindo ao poder vigente.

Se Benjamin já achava que havíamos perdido a aura da obra de arte, o que diria ele se hoje mais de 80% da população brasileira possui disponível a mão, com melhor ou pior qualidade, um celular, que em sua maioria contém uma câmera. Percebemos a imagem técnica servindo ao capitalismo enquanto multiplica a linguagem em progressão viral.

Aby Warburg nos dá um norte quando nos provoca a pensar que as imagens das obras de arte contêm seu "páthos" original, que sempre vai retornar a obra a sua origem, mas esse novo contexto, que hora parece uma grande bagunça, vai criando relações, conexões não percebidas anteriormente, e assim percebemos que a curadoria, ou a forma de olhar para esse acervo pode provocar outras narrativas possíveis.

REFERÊNCIAS

ARTS & CULTURE. Google. Disponível em < <https://artsandculture.google.com/project/art-camera> > Acesso em 11 de dezembro de 2023.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935/1936)", em Obras Escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CARNEIRO, Amanda, MESQUITA, André. Entre o visível e o não-dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lília Moritz Schwarcz. Projeto Arte e descolonização. Publicação MASP Afterall, 2019. In. <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-itvQHku7C75b73oJSTIG.pdf>

COELHO, Claudio, PERSICHETTI, Simonetta. Benjamin, o método da compreensão e as imagens dialéticas. *Libero* – São Paulo – v. 19, n. 37-A, p. 55–62, jul./dez. de 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem-fantasma: sobrevivência das formas e impurezas do tempo. In: _____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMANN, Georges. A imagem-aura: do agora, do outrora e da modernidade. In: _____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª Edição).

IPANEMA, Rogéria de. História, cultura e imagem: trânsito na historicidade da arte. *Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da arte em transe* (8–12 out. 2017), Salvador-BA, p. 49–54, 2018.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Portugal, Edições 70, 2018.

MEIRELES, Cildo. *Babel* / Cildo Meireles; [texto e curadoria Moacir dos Anjos].

– Rio de Janeiro: ARTVIVA Editora, 2006; Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce.

MORESCHI, Bruno. *História da _rte*. Prêmio Rumos Itaú Cultural e apoio Goethe Institut São Paulo, 2017. Disponível em < https://brunomoreschi.com/historyof_rt > Acesso em 12 de dezembro de 2021.



ALVES, Ignez Capovilla. A sobrevida das imagens. *In*: ENCONTRO DE PESQUISADORES DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO: FORMAS TEMPO, 24., 2023, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2023.
DOI: 10.5281/zenodo.10892259



