

Vulnerabilidades, políticas das imagens e novas subjetividades

Emerson Dionisio Oliveira

Marize Malta

Maria de Fátima M. Couto

Como citar:

OLIVEIRA, E. D. G. de; MALTA, M.; COUTO, M. de F. M. Vulnerabilidades, políticas das imagens e novas subjetividades. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 01–26, jan. 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8675677. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675677>.

Imagem [modificada]: Regina Silveira. *Equinócio*, 2002. Exposição Regina Silveira – Outros Paradoxos, MAC-USP. Fotografia: Marize Malta.

Vulnerabilidades, políticas das imagens e novas subjetividades

Vulnerabilities, image politics and new subjectivities

Emerson Dionisio Oliveira; Marize Malta; Maria de Fátima M. Couto

Editoras

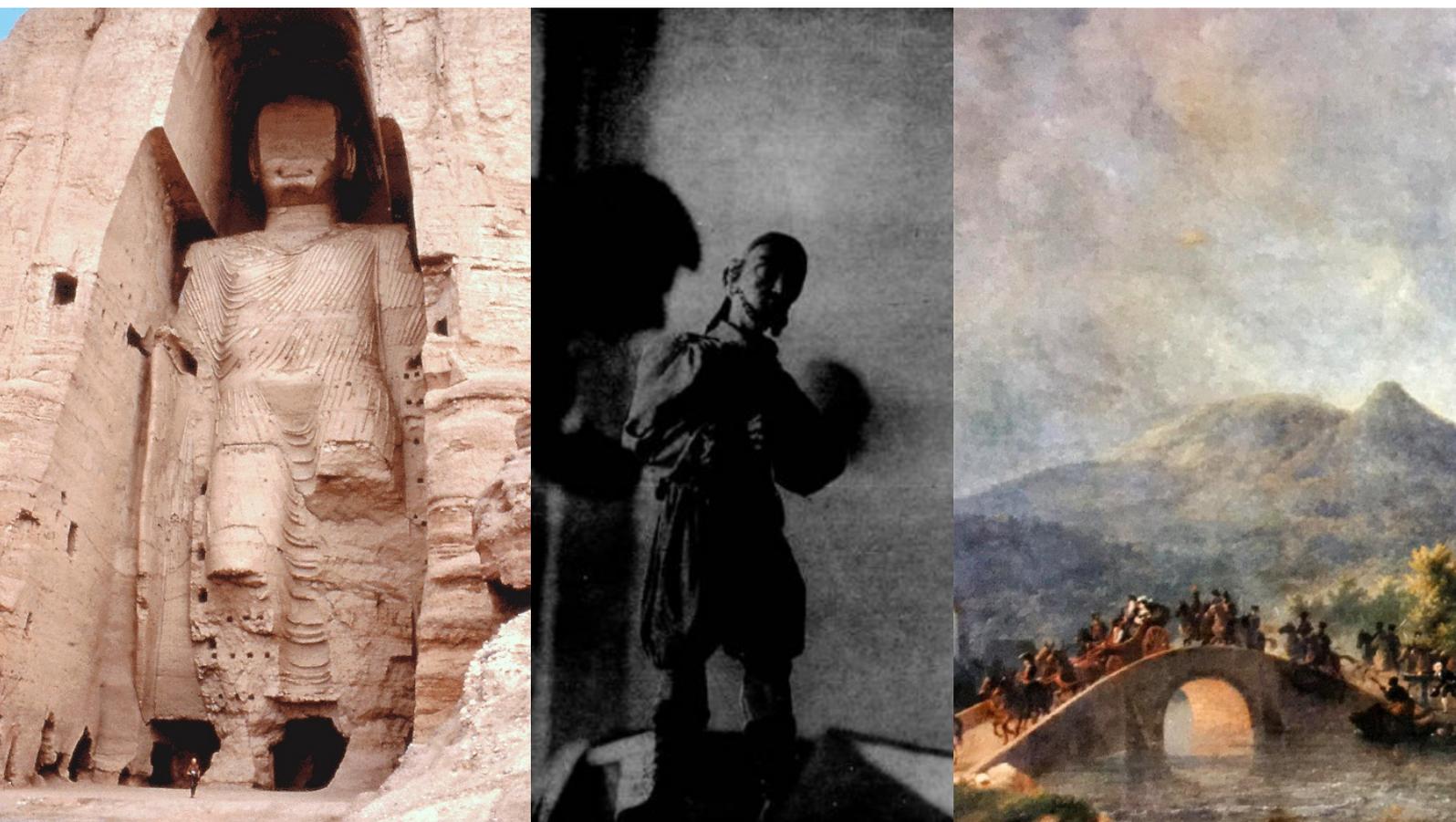


FIG.1. Um dos Budas de Bamiyan antes da sua completa destruição em 2002. Fonte: Wikinews.org.

FIG.2. Imagem de Aleijadinho sem identificação. Museu da Inconfidência de Ouro Preto (detalhe).
Fonte: (Ferreira; Cássia; 1963: 34).

FIG.3. Detalhe de *D. João et dona Carlota Joaquina passant la Quinta de Vista près du Palais de São Cristóvão* (c. 1816-1821) de Nicolas-Antoine Taunay, óleo sobre tela, perdida no incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro.
Fonte: <https://doi.org/10.52913/19e20.xv2.06>.

A prática não era nova, mas ganhou alguma repercussão nacional no ano de 1963 graças à manchete da Revista *O Cruzeiro*: “Turistas roubam obras de Aleijadinho” (Franco, 1963: 90). A breve reportagem explicitava a facilidade com que turistas, especialmente eleitos como os vilões pelo autor da matéria, José Franco, furtavam peças das igrejas mineiras e do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto: “Os ladrões tiveram a audácia de tirar um menino Jesus dos braços de São José, depois de levarem duas imagens de S. João”, relatava Franco¹. Naquele momento, o furto mais recente atingia uma das matrizes da cidade: a Nossa Senhora do Pilar. Duas imagens talhadas em madeira, uma Santa Brígida, retirada do altar dos Passos, e um Anjo da Guarda, subtraído do altar das Dores. A situação das igrejas mineiras só não era mais grave do que a da própria instituição museológica: “Sem vigilância de guardas ou de guias, os turistas percorrem as salas do Museu da Inconfidência, donde podem levar sem problemas qualquer uma das 1.300 peças raras que ali estão expostas à sua cobiça”².

A contundente linguagem de Franco buscava dramatizar o descaso e a fragilidade das instituições museológicas e religiosas das cidades históricas mineiras. A “retórica da perda” cristalizava-se na ineficiência das autoridades em proteger o patrimônio artístico e cultural da região. Gestor do museu em questão e com mais de vinte cinco anos de atuação, o SPHAN/DPHAN³ avançava pouco na efetiva preservação dos bens. Antes, em 1936, numa reportagem do jornal *O Globo*, Rodrigo Melo Franco de Andrade denunciava a evasão de obras de toda espécie do país, geralmente de forma ilícita (Andrade, 1987: 25-26). A própria existência de uma organização centralizada e protetora dos bens “nacionais”, das “reliquias históricas”⁴, estava justificada no combate aos furtos e roubos que alimentavam o mercado ilegal de obras e documentos, “adquiridos a troca de alguns mil réis”⁵.

Décadas mais tarde, duas imagens roubadas da Matriz do Pilar foram vendidas ao colecionador paulista Felício Antônio Cesarino, que já era conhecido por esse tipo de “prática” (Torres, 1963: 35). Colecionadores e antiquários estiveram muitas vezes envolvidos no processo de receptação

dessas peças. Em 1955, na cidade de Congonhas, na renomada Igreja de Bom Senhor de Matosinhos, um conjunto de peças sacras foi retirado da igreja e meses depois foi encontrado num antiquário do Rio de Janeiro, então capital do país. Segundo notícias da época, as peças tinham sido furtadas por um estudante de belas artes. O inusitado é que, em sua defesa, ele alertava para a precariedade das instalações originais das obras, “mal-cuidadas”, para justificar a subtração (Torres, 1963:34).

Entre 1957 e 1963 abundaram notícias sobre furtos de obras, particularmente em Ouro Preto (Torres, 1963: 34). Um crucifixo de madeira da Igreja de São Francisco de Paula, em 1962. Os adornos dourados em alto-relevo da Igreja Bom Jesus das Flores. Esculturas do século XVIII da Igreja de São José. Do mesmo santo, uma escultura foi furtada da Igreja das Mercês. Duas peças pequenas de marfim foram removidas das vitrinas do Museu da Inconfidência. Até mesmo um quadro de Emeric Marcier, *Cristo de Manto*, foi retirada de uma mostra da reitoria da Universidade de Minas Gerais: “a grande revelação do furto foi a da facilidade com que se rouba uma tela nas exposições públicas”⁶.

“Risco de vida” foi a metáfora eleita por Ferreira e Cássia (1963: 30) para tratar do tema e da suscetibilidade das obras sacras, em especial de uma imagem de Aleijadinho:

Embora esteja em companhia de outra, tão cara quanto ela, o perigo de ser roubada, a qualquer momento, por um visitante, lhe dá uma aparência de desamparo que seu preço só consegue aumentar. Esse medo oculto, porém, não é somente seu: está dividido entre os santos e os anjos de todas as igrejas históricas.

Em poucos anos, publicações diversas explicitavam roubos cada vez mais ousados e articulados, indicando organizações, encomendas e quadrilhas especializadas:

(...) as denúncias se tornaram mais frequentes; avolumaram-se as queixas à polícia, mas não se tomavam quaisquer providências para reaver as peças ou para impedir novos furtos. Hoje, não há dia que não se saiba do roubo

desta ou daquela imagem, retirada de alguma igreja no interior mineiro. (...) o produto do roubo é vendido em outros estados a compradores de antiguidades ou, quase sempre, é comercializado no exterior – em particular na Europa. Por isso, a maioria das preciosidades jamais serão recuperadas (Richard,1968: 60).

Os furtos continuaram, como demonstra a divulgada operação supostamente organizada pelo antiquário Francisco Schwarcz, que resultou no furto de peças da Pilar de Ouro Preto e do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos (Jornal do Brasil, 23 fev.1974: 14). Museus e igrejas se tornaram suscetíveis em toda parte e muitas obras permanecem desaparecidas, embora a qualidade da informação e da troca de dados tenha melhorado nas últimas duas décadas, ampliando a rede de prevenção, tema do artigo de Ivan Sá e Maciel Fonseca nesta edição (2024). Toda uma história da arte de obras desaparecidas está para ser contada no Brasil. Certamente, nesse triste compêndio, o espaço dedicado à produção colonial será relevante.

Arte da memória e da recordação

Nem todas as obras vulneráveis e suscetíveis ao desaparecimento são vítimas de ações sutis, realizadas na calada da noite. Dois exemplos explicitam o jogo entre obras, imagens e suas vulnerabilidades. Em março de 2001, ao longo de mais de quinze dias, as câmaras da TV *Al Jazeera* registraram a destruição de duas estátuas de Buda, na região central do Afeganistão, por militantes talibãs. Esculpidas num penhasco e conhecidas como os Budas de Bamiyan, as esculturas foram as vítimas mais notáveis do amplo acervo material destruído pelas lideranças de grupos talibãs desde os anos 1990. Segundo os preceitos fundamentalistas defendidos por esses grupos, os budas, como outros objetos, ofendem aos preceitos islâmicos, contrários à idolatria. Sua destruição vinha sendo anunciada meses antes de ser executada por Mirza Hussain: "Primeiro, eles atingiram os Budas com tanques e disparos. Quando

viram que não fazia efeito, colocaram explosivos para destruí-los" (apud Behzad; Qarizadah; 2015). Como explicou o então ministro da informação talibã, Qudratullah Jamal, o processo de destruição demandou a colaboração entre engenheiros paquistaneses e sauditas e um planejado processo de comunicação e divulgação: "Você não pode derrubar as estátuas com dinamite ou bombardeios, pois ambas foram esculpidas em um penhasco. Elas estão firmemente ligadas à montanha" (apud Hasan, 2006).

Ligadas à montanha e à toda uma tradição de culto e iconoclastia que atravessa a história dessa parte do mundo, as duas obras representavam o conjunto mais amplo de imagens entalhadas em arenito entre duas cadeias montanhosas, Hindukush e Kuhl Baba, onde se localiza Bamiyan. Sua chegada, segundo a historiadora da arte Deborah Klimburg-Salter (apud Goyena, 2013) deu-se por volta do século VI d.C., durante a expansão da dinastia chinesa Tang. Klimburg-Salter e outros especialistas dedicados a compreender a história da região alegam que a intolerância religiosa entre seguidores do hinduísmo, do budismo e do islamismo tem antigas raízes, vitimando mesquitas e templos, além de operar saques e destruições de toda ordem. Ou seja, tomada num contexto temporal mais amplo, os budas de Bamiyan pontuam mais um capítulo das disputas territoriais e religiosas que atravessam a região há séculos. Literalmente atravessadas por essas disputas, essas obras foram toleradas, ressignificadas ou tratadas meramente como vestígios de povos do passado, mesmo após a conversão ao islamismo das populações locais, os *hazaras*.

As antigas esculturas de arenito foram destruídas conforme as exigências para rituais sacrificiais islâmicos. No local da destruição foram sacrificadas seis vacas, conforme relato de Hussain (Behzad; Qarizadah; 2015). Em todo o território talibã, mais cem vacas foram mortas seguindo as determinações expiatórias e sua carne distribuída para os mais pobres.

Enquanto gesto de dominação, coroava-se o decreto assinado pelo mulá Mohammed Omar, no final de fevereiro de 2001, ordenando que a iconografia e a arquitetura não condizentes com a interpretação talibã do Islã

em solo afegão deveriam ser eliminadas. O irônico do processo, como lembra Alberto Goyena, é que a destruição é justificada pelo medo de que os budas “talvez possam se tornar deuses novamente” (Goyena, 2013: 32). Ou seja, a admissão do poder das imagens e da força divina dos budas não deixa de ser uma forma indireta de idolatria⁷. A esse respeito, Marie-José Mondzain (2013) já trouxe à discussão as disputas entre iconoclastas e iconófilos acerca das imagens cristãs, nos idos séculos VIII e IX em Bizâncio, inaugurando a centralidade da imagem nos debates de ordem filosófica e política que incidiam sobre o favorecimento de seu culto ou a proibição de sua idolatria.

Enfim, ritos iconoclastas e vandalismos de antiguidades não eram uma prática nova, mas o episódio ganhou visibilidade com as imagens difundidas pela *Al Jazeera*. A ação, nesse caso, foi organizada, comemorada e conduzida sob os olhos de toda a comunidade internacional. Do mesmo modo, muitos brasileiros assistiram pasmos à invasão do Congresso Nacional em Brasília, dentre outras instituições, no fatídico dia 8 de janeiro de 2023, quando tanto nosso patrimônio arquitetônico quanto muitas obras de arte foram deliberadamente vandalizados, decorrentes de ação organizada por determinados grupos sob a alegação de protesto político contra o resultado das eleições presidenciais de 2022, nitidamente uma violência antidemocrática. Mais um ato terrorista a mostrar as estratégias de destruição de patrimônios culturais em prol de justificativas controversas.

O mesmo não pode ser dito das imagens que nos alcançaram no dia 2 de setembro de 2018. Supreendentemente, mais de 20 milhões de itens queimaram ao vivo, provavelmente a maior devastação do patrimônio histórico e cultural no Brasil. A destruição do acervo e do edifício do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, pôde ser acompanhada e comentada em tempo real.

Mesmo se considerarmos o descaso, a falta de investimentos e a ausência de políticas de memória de longo prazo, é difícil considerar que o incêndio do museu tenha sido planejado como o evento de Bamiyan. O gesto iconoclasta é de outra ordem. Participa das políticas do esquecimento de longa duração. Está ancorada numa cultura do desfazimento. A destruição

sistemática de acervos no Brasil torna o caso um ponto dentro da curva. A lista confeccionada por Rosany Bochner, ainda em 2018, é impactante. Reproduzi-la aqui seria exaustivo, mas vale lembrar a reflexão da autora:

O que há de comum em todos esses eventos é o descaso das autoridades responsáveis pelo financiamento que garanta a guarda, a preservação, o acesso e a segurança dos acervos. Acredita-se que muitas destas não tenham a menor ideia da importância e relevância para o país do patrimônio histórico e cultural que está sob a responsabilidade do Estado. É difícil valorizar o que não se conhece. Fábricas podem ser reconstruídas, mas patrimônio histórico não, nunca (Bochner, 2018: 246)

No caso específico do Museu Nacional, dentre os milhões de itens consumidos pelo fogo se encontravam obras de Nicolas-Antoine Taunay, Henrique Bernardelli, Décio Villares, Cândido Portinari, Dimitri Ismailovitch, entre outros artistas⁸. Conforme aponta artigo publicado nesta edição da MODOS, o museu não possuía um departamento exclusivo para as obras de arte ou correlatos, as pinturas estavam alocadas em departamentos distintos, geralmente conectadas às demandas científicas da instituição (Azevedo; Terra; Pentagna, 2024).

Como tratado por Andrea Considera (2015), desde o primeiro Regulamento de 1842, áreas como a numismática, as artes liberais, a arqueologia e os bens vinculados aos “usos e costumes das nações modernas” não receberam a mesma atenção da instituição que a zoologia, a botânica e a mineralogia (Considera, 2015, p.100-102). Mesmo com contratação de um artista como Manoel de Araújo Porto-Alegre para a gestão dessas áreas menos relevantes, naquelas primeiras décadas do Museu Nacional, as obras de arte não ganharam maiores investimentos, nem na perspectiva da conservação, nem em sua visibilidade institucional. Da mesma forma, ocorreu no tratamento do próprio patrimônio arquitetônico, antigo palácio imperial, com suas decorações e recheios, cujos indícios materiais foram sendo de modo ativo ou passivo postos ao apagamento.

As ruínas de Bamiyan foram, por alguns anos, estudadas. Por trás dos grandes budas, uma série de inscrições e objetos foram descobertos.

Muito mais antigos que as próprias esculturas. Uma história de imagens que encobrem imagens pode ser construída. Já no caso do Museu Nacional, resta o exercício da ruína e do vestígio, como demonstraram os três objetos expostos na 34ª Bienal de São Paulo⁹, cujo lema parece esclarecer o gesto curatorial: “Faz escuro mas eu canto”.

Nos dois casos, obras de arte desapareceram. Se as obras contêm em sua materialidade distintos “presentes” que nos possibilitam contínuas ressignificações, ou seja, se “toda arte é arte da memória e da recordação, ou ainda: toda arte faz parte de uma política das imagens” (Seligmann-Silva, 2020), as imagens de destruição compõem um amplo conjunto de testemunhos das violências, precariedades e vulnerabilidades que constituem uma política particular das imagens de arte.

Corpos vulneráveis

Quando pensamos em vulnerabilidade e obras de arte somos rapidamente levados a conjecturar sobre peças destruídas, danificadas, perdidas, roubadas, enfim todo o tipo de adversidade que pode acometer uma obra. Os exemplos dos budas e das obras coloniais brasileiras tipificam esse raciocínio. Na mesma direção, podemos nos pautar pelos infortúnios ou flagelos sobre coleções e acervos completos, cujas experiências do Museu da Inconfidência e do Museu Nacional são apenas exemplares, mas não exclusivos (Pizzignacco; Lumatti, 2024; Mello; Almeida, 2024; Magalhães, Lee, 2024). Contudo, como se lê em muitos artigos desta edição da MODOS, a vulnerabilidade também se impõe a muitos corpos (Reily, 2024; Santos, 2024; Pianowski, 2024; Costa; Lucena, 2024; Rocha *et. al*, 2024).

Nesse tocante há um amplo conjunto do qual podemos destacar três segmentos. O primeiro se refere aos trabalhos produzidos por pessoas em situação de privação de liberdade, cujo exemplo notório é a coleção reunida por Alípio Freire e Rita Sipahi. Construída por trabalhos realizados por

presos políticos da ditadura civil-militar, no presídio Tiradentes (Freire; Almada; Ponce, 1997) e na Penitenciária do Estado, em São Paulo, entre 1969 e 1974. Numa linha não distante e sobreposta, podemos rememorar a produção asilar, particularmente aquela produzida por internos das instituições psiquiátricas. Desse amplo e difuso grupo, vale lembrar a paulista Aurora Cursino dos Santos (1896-1959), internada no Complexo Psiquiátrico do Juqueri, frequentadora das oficinas livres de artes da instituição, submetida a eletrochoques e lobotomizada antes de morrer. Sua obra pôde ser vista na última Bienal de São Paulo (2023). E, por fim, sublinhamos a produção realizada por pessoas em situação de rua, que exige abordagens metodológicas alternativas e que operam sobremaneira dentro dos sistemas de assistência social, como nos lembra a exposição *Rua é Pop*, no Centro de Referência da Juventude de Belo Horizonte, em 2019.

Desde a proposta de Nise da Silveira, em 1952, para o Museu de Imagens do Inconsciente, inúmeros trabalhos de asilados vieram à tona, desencadeados pelas oficinas de criatividade em instituições psiquiátricas, caso emblemático de Arthur Bispo do Rosário. Discussões acerca da relação entre arte, liberdade e loucura permearam diversificados trabalhos acadêmicos e exposições, em especial a partir da patrimonialização dos trabalhos produzidos nesses locais. Acervos como o do Hospital Psiquiátrico São Pedro¹⁰, em Porto Alegre, são casos emblemáticos do processo de musealização daquilo que, a princípio, não tinha como fim a perpetuação das materialidades produzidas, ainda mais porque grande parte dessas instituições é privada de recursos para investir em materiais artísticos tradicionais e de alto custo. Restos, reaproveitamentos, substâncias perecíveis e frágeis são os meios constantemente utilizados nessas oficinas, denunciando a dupla precariedade da arte e das pessoas envolvidas diante das condições a elas impostas.

O conceito de vulnerabilidade, como todos os demais, está atravessado por disputas políticas e pode ser interpretado de formas contraditórias. Raramente a vulnerabilidade segue sozinha quando utilizada para tipificar

corpos, contextos e ideias (Araujo, 2021). Ao seu lado, precariedade, dependência, suscetibilidade, prevenção, dano, desigualdade são os mais comuns. Pelo prisma ético filosófico, Martha Fineman (2008) toma a vulnerabilidade como uma condição inerente, inevitável e permanente dos corpos (humanos e não-humanos), parte da finitude. Em sua perspectiva universal, não é possível eliminar a vulnerabilidade das relações humanas. Contudo, é possível uma gestão compartilhada das estruturas responsivas à realidade vulnerável. A partir de outra perspectiva, pelo viés feminista e político, Ellen Gordon-Bouvier (2019) defende que a vulnerabilidade é relacional. Ao contrário da visão universalista de Fineman, a vulnerabilidade, a seu ver, é evitável e extraordinária. Ela se concentra em determinadas pessoas, situações e grupos, bem como na cultura material e imaterial a eles associados, conforme o contexto social.

A consciência da precariedade dos corpos coloca nova questão diante das realidades vividas, desiguais e desequilibradas, atuando igualmente em propostas de artistas contemporâneos, sendo, de acordo com Luiz Cláudio da Costa, a própria condição da arte produzida nos últimos decênios no modo como operam. Como lembra o autor:

Quando a arte reconhece a dessemelhança que a constitui, ela reencontra sua própria vulnerabilidade. Ela descobre que não está protegida nem em seu próprio campo, nem em uma linguagem específica. Como ser ainda arte quando outra prática, outro discurso, a atravessa e a diferencia, senão expondo sua própria falha, incorporando as pequenas fissuras, as perdas, os danos, as suspensões? (Costa, 2022: 48).

Segundo Costa, a precariedade foi instaurada como um novo conceito de existência. Ele pondera com lucidez e sensibilidade:

A condição precária qualifica a dimensão política da arte de modo muito particular, que não passa por representações evidentes nem por formas de denúncia das verdades sociais, das injustiças, das desigualdades. Ao figurar um traço primário da existência – vulnerabilidade – por meio da incerteza das imagens, do tempo, dos sentidos, as artes em sua condição precária coloca o espectador numa situação de incompletude, demandando

dele uma elaboração emocional-reflexiva a propósito da distribuição dessa vulnerabilidade e da proteção de toda existência, das vidas humanas e não humanas das quais dependemos¹¹.

O dossiê “Arte vulnerável: coleções, histórias, pesquisa, exposições”, organizado por Lucia Reily (Universidade Estadual de Campinas) e Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva (Universidade do Estado de Santa Catarina), busca justamente a dimensão relacional da vulnerabilidade. Os textos selecionados se focam nas relações entre arte, política e ideologia, que contribuiriam para a criação e o desenvolvimento de novas subjetividades e ordens simbólicas, opondo-se tanto à hegemonia cultural quanto a uma arte supostamente apolítica como força antagônica. Abarcam temporalidades e geografias diversas, discutem espaços institucionais e/ou alternativos, exposições, obras e objetos diversificados, construindo assim um amplo panorama sobre o tema. Destaque-se a entrevista com Thomas Röske, atual Diretor da Coleção Prinzhorn, da Universidade de Heidelberg.

Além dos textos publicados no dossiê, esta edição traz quatro outros artigos que, direta ou indiretamente, tratam da vulnerabilidade e da precariedade na arte. Este é o caso do artigo de Natália Rezende Oliveira (2024) dedicado à obra de Cecilia Vicuña, no qual a autora contempla a categoria *Arte Precario*, defendida pela artista desde o final dos anos 1960. Oliveira elege a instalação *Sonoran Quipu* de 2023 para abordar a utilização de materiais deteriorados, fragmentados, descartados, coletados pelas ruas ou em outras circunstâncias. Na carreira de Vicuña, o precário surge como parte de desaparecimentos, desintegrações ou decomposições. Aspectos materiais e plásticos que evocam metáforas políticas e violências sobre a vida e das coisas.

As dificuldades de visibilidade de artistas escultoras ou que trabalham com outras linguagens tridimensionais é um dos aspectos tratados por Tatiana Sampaio Ferraz (2024) em seu artigo dedicado a esta parte do acervo oriunda dos prêmios dos *Panoramas da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP). Obras de Mary Viera, Valquíria

Chiarion, Ada Yamaguishi e Lídia Sano, Eliane Prolik, Nazareth Pacheco, Vera Chaves Barcellos, Rosana Paulino e Marilá Dardot são por Ferraz debatidas e contextualizadas, conferindo visibilidade às artistas mulheres presentes nesse importante acervo museológico, de forma a tensionar o sistema da arte em favor de uma equidade de gênero. Outro acervo, o do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, implicado na história do MAM SP, é o mote do texto de Victor Tuon Murari (2024). Nesse caso, a investigação é sobre a gravura *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro*, de Giorgio Morandi. O texto enfrenta a procedência da obra, seu contexto de confecção, a carreira de Morandi e a documentação que explicita sua aquisição e circulação no Brasil.

Por fim, Franciane Cardoso e Niura Legramante Ribeiro (2024) analisam espaços expositivos privados atuantes por volta da década de 1880 na cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, as autoras utilizam textos publicados durante aquela década com o objetivo de compreender como eram constituídos e representados certas concepções de arte, o lugar social do artista, a experiência estética e a estrutura institucional que sustentava a formação e circulação de um incipiente mercado de arte.

Na pretensa segurança e solidez dos museus, a ilusão da perenidade e estabilidade nos conforta das perdas e da irreversibilidade da finitude do que vive e do que nos cerca. A capa desta edição traz uma instalação de Regina Silveira exposta no MAC USP, por ocasião de retrospectiva do trabalho da artista (2021-2022). Nela, duas esferas impõem a percepção de sua solidez contundente e, no jogo de luzes e sombras, o esquema cênico questiona os jogos de representação e daquilo que acreditamos ver como irrefutável verdade. Dependendo de onde o corpo do visitante se coloca, outras imagens se apresentam e denunciam a precariedade de um único vislumbre e de um único sistema de crença. Essa instabilidade do visível refuta a possibilidade de universalismos, totalidades e permanências, fazendo-nos refletir sobre a precariedade de nossas certezas. Ainda assim, diante das imagens religiosas destruídas, das obras de artes mutiladas e desaparecidas, de acervos extintos,

da afirmação da precibilidade da cultura, a arte continua a ser atuante no processo de consciência da realidade, ainda que ela supostamente possa nos iludir do contrário.

Referências

- ANDRADE, R. M. F. de. *Rodrigo e o SPHAN*. Coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- ARAUJO, L. A. VULNERABILIDADE. *Sapere Aude*, v.1, n.24, p.522-537, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.2177-6342.2021v1n24p522-537>. Acesso em: jan. 2024.
- AZEVEDO, E.; TERRA CABO, M.; PENTAGNA GUIMARÃES, R. M. Invisíveis, intangíveis e irrecuperáveis: as pinturas do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 1, p. 165-183, jan. 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8674175. Acesso em: jan. 2024.
- BEHZAD, N.; QARIZADAH, D. O homem que explodiu estátuas históricas para o Talebã, *BBC News Brasil*, 14 de março de 2015. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150312_budas_taleba_pai. Acesso em: jan. 2024.
- BOCHNER, R. Memória fraca e patrimônio queimado. *Revista Eletrônica de Comunicação Informação e Inovação em Saúde*, v.12, n.3, p-244-248, jul./set. 2018.
- CARDOSO, F. C.; RIBEIRO, N. L. O circuito particular de exposições de arte no Rio de Janeiro na década de 1880: uma fase de transição do sistema de arte acadêmico para o moderno. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 1, p. 106-138, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8674599.
- CARDOSO, R. Imaginação diaspórica ou apropriação cultural?: a afro-brasilidade nas obras de Dimitri Ismailovitch e Maria Margarida Soutello. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 6, n. 1, p. 378-410, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667205. Acesso em: jan. 2024.
- CONSIDERA, A. F. *Uma história dos fazeres museais no Brasil entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX: Museu Nacional, Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Paraense e Museu Paulista*. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- COSTA, L. C. da. *A condição precária da arte: corpo e imagem no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- FERRAZ, T. S. Obras tridimensionais do acervo do MAM São Paulo feitas por artistas mulheres premiadas nos Panoramas da Arte Brasileira. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 1, p. 54-85, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8673790.
- FERREIRA, H.; CÁSSIA, E. Esta imagem corre risco de vida. *Alterosa*, Belo Horizonte, n.367, p.33-35, 1963.
- FINEMAN, M. A. The vulnerable subject: anchoring equality in the human condition. *Yale Journal of Law & Feminism*, v. 20, 2008. Disponível em: <https://openyls.law.yale.edu/handle/20.500.13051/6993>. Acesso em: dez. 2023.
- FRANCO, J. Turistas roubam obras de Aleijadinho. *Revista O Cruzeiro*, p.89-91, 12 jan. 1963.

- FREIRE, A., ALMADA, I., PONCE, J.A. (orgs.) *Tiradentes, um presídio da ditadura*. Memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997.
- GORDON-BOUVIER, E. Relational vulnerability: the legal status of cohabiting carers. *Feminist Legal Studies*, v. 27, n. 2, p. 163-187, 2019.
- GOYENA, A. O Sorriso irônico dos budas: demolição e patrimônio no vale sagrado de Bamiyan. In: SANTOS, R.; BITAR, N.; GUIMARÃES, R. (orgs.). *A alma das coisas: patrimônio, materialidade e ressonância*. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2013, p.19-46.
- HASAN, K. Swiss documentary on Afghanistan: Pakistani, Saudi engineers, *Daily Times*, March 19, 2006. Reproduzido em: <https://www.buddhistchannel.tv/index.php?id=4,2464,0,0,1,0>. Acesso em: jan. 2024.
- JORNAL DO BRASIL. Minas pede à Interpol que localize suas relíquias e quer prisão de antiquário, 23 fev.1974, 1º Caderno, p.14.
- MONDZAIN, M-J. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2013.
- MURARI, V. T. Entre o traço e a crítica: reflexões sobre a gravura *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* de Giorgio Morandi no acervo do MAC USP. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 1, p. 87-104, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8674406. Acesso em: jan. 2024.
- OLIVEIRA, N. R. A graciosa inconstância das formas (da arte) nos quipus de Cecilia Vicuña. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 1, p. 27-52, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8674326. Acesso em: jan. 2024.
- RICHARD, F. S.O.S. para a arte em Minas. *O Cruzeiro*, p.58-61, 17 de ago. 1968.
- SELIGMANN-SILVA, M. Toda política é política das imagens. In: KAMINSKI, R. *et al.* (orgs.). *Artes & Violências*. São Paulo: Intermeios, 2020, p.159-181.
- TORRES, M. Os ladrões roubam sem amor à arte. *Alterosa*, Belo Horizonte, n. 367, p.34-35, 1963.

Notas

* Emerson Dionisio Oliveira é docente e pesquisador da Universidade de Brasília, e-mail: dionisio@unb.br, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>. Marze Malta é docente e pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e-mail: marizemalta@eba.ufrj.br, ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0559-0658>; Maria de Fátima Morethy Couto é docente e pesquisadora da Universidade Estadual de Campinas, e-mail: mfmcouto@iar.unicamp.br, ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0561-6616>;

1 *Ibidem*.

2 *Ibidem*: 91.

3 Até 1946 o órgão fora denominado como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), passando a se chamar Diretoria (DPHAN). Atualmente, o órgão responde sob o nome Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

4 *Ibidem*: 26.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 O caso das obras de Ismailovitch foi debatida por Rafael Cardoso em artigo publicado no vol. 6, n. 1 da Revista *MODOS* (Cardoso, 2022).

9 Os itens expostos na ocasião foram: uma rocha citrino transformada pelo calor do incêndio (cerca de 450°C); uma *ritxòkò* Karajá, de Hawaló, na Ilha do Bananal, que substitui uma boneca perdida no incêndio e o Santa Luzia, o segundo maior meteorito encontrado no Brasil, descoberto em 1921 na cidade Luziânia (GO); cf. Site Oficial da 34ª Bienal Internacional de São Paulo. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/enunciados/9052>. Acesso em: jan.2024.

10 Em 2023 foi realizada a exposição *Esta Coisa que Pulsa* no Museu da Universidade do Rio Grande do Sul, com curadoria coletiva de Barbara Neubarth, Blanca Brites, Mário Eugênio Saretta, Tatiane Patrícia da Silva e Vanessa Aquino, a partir do acervo do Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, criado somente em 2022.

11 *Ibidem*: 167.

MODOS. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Grupo de Pesquisa MODOS - História da Arte: modos de ver, exhibir e compreender

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Programa de Pós-graduação de Artes Visuais da Universidade de Brasília

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia

Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Antonio José de Almeida Meirelles

REITOR

Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dr. Cesar Augusto Baio Santos

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

UNIVERSITY OF BRASÍLIA

Dra. Márcia Abrahão Moura

REITORA

Dra. Fátima Aparecida dos Santos

DIRETORA DO INSTITUTO DE ARTES

Dr. Cayo Vinicius Honorato da Silva

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FEDERAL UNIVERSITY OF BAHIA

Dr. Paulo César Miguez de Oliveira

REITOR

Dr. Paulo Roberto Ferreira de Oliveira

DIRETORA DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Dr. Ricardo Bezerra

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dr. Roberto Medronho

REITOR

Dra. Madalena Grimaldi

DIRETORA DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Dr. Jorge Soledar

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FEDERAL UNIVERSITY OF RIO GRANDE DO SUL

Dr. Carlos André Bulhões Mendes

REITOR

Dr. Raimundo José Barros Cruz

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dra. Teresinha Barachini

COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

STATE UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Gulnar Azevedo e Silva

REITORA

Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dr. Luiz Cláudio da Costa

COORD. DO PPG EM ARTES

EQUIPE EDITORIAL/ GRUPO

**DE PESQUISA MODOS - História da Arte:
modos de ver, exibir e compreender**

Dra. Ana Maria Albani de Carvalho
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO GRANDE DO SUL

Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
UNIVERSITY OF BRASILIA

Dr. Luiz Alberto Freire
FEDERAL UNIVERSITY OF BAHIA

Dr. Luiz Cláudio da Costa
STATE UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dra. Marize Malta
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

CONSELHO CIENTÍFICO

Dra. Anne Benichou
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Dr. Bernard Guelton
UNIVERSITÉ PARIS 1

Dra. Catherine Dossin
PURDUE UNIVERSITY

Dr. Jean-Marc Poinot
UNIVERSITÉ RENNES 2

Dr. Jesus Pedro Lorente Lorente
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Dr. José Emilio Burucúa
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Dr. Jorge Coli
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Márcio Seligmann-Silva
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Paulo Knauss
FLUMINENSE FEDERAL UNIVERSITY

Dra. Raquel Henriques da Silva
NEW UNIVERSITY OF LISBON

Dra. Sonia Gomes Pereira
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Sônia Salzstein
UNIVERSITY OF SÃO PAULO

Dr. Stéphane Huchet
FEDERAL UNIVERSITY OF MINAS GERAIS

EDITOR-CHEFE

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
UNIVERSITY OF CAMPINAS

EDITORES-ASSISTENTES

Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
UNIVERSITY OF BRASILIA

Dra. Marize Malta
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

PROJETO GRÁFICO/ EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Julio Giacomelli
Designer visual [Giacko Studio]

IMAGEM DE CAPA

Detalhe de obra de Regina Silveira. *Equinócio*, 2002, tinta industrial sobre fibra de vidro, vinil adesivo e globo de vidro. Doação da artista e de Luciana Brito Galeria. Exposição Regina Silveira – Outros Paradoxos, curadoria de Ana Magalhães e Helouise Costa, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP).



CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA POR GILDENIR CAROLINO SANTOS - CRB- 8ª/5447

MODOS. Revista de História da Arte [recurso eletrônico]. v.8, n.1, (2024). -
Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes,
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, 2024 -

Periodicidade quadrimestral

e-ISSN: 2526-2963.

Disponível online

Título abreviado: MODOS: Rev.Hist.Arte

Preservada digitalmente na Rede de Serviços de Preservação Digital - Cariniana (Ibict).

1. Artes Visuais - Periódicos. 2. História da Arte - Periódicos. I. Universidade Estadual de
Campinas. Sistema de Bibliotecas. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes/
Artes Visuais.

CDD:701.05

PP-20-048

MODOS. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas
Rua Elis Regina,50. Cidade Universitária "Zeferino Vaz". Barão Geraldo, Campinas-SP - CEP 13083-854
e-mail: revista.modos@gmail.com

Todos os artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores,
não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à revista.

Pareceristas

Adele Nelson, University of Texas
Alberto Martín Chillón, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Alessandra Mello Simões, Universidade Federal do Sul da Bahia
Alice Fatima Martins, Universidade Federal de Goiás
Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo
Ana de Gusmão Mannarino, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Ana Pato, Memorial da Resistência de São Paulo
Ana Gonçalves Magalhães, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Ana Maria Albani de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Ana Maria Tavares Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Ana Paula Nascimento, Museu Paulista da Universidade de São Paulo
Andréia Machado Oliveira, Universidade Federal de Santa Maria
Angela Grando, Universidade Federal do Espírito Santo
Anna Paula da Silva, Universidade Federal da Bahia
Angela Brandão, Universidade Federal de São Paulo
Anne Benichou, Université du Québec à Montréal
Antonio Wilson Silva de Souza, Universidade Estadual de Feira de Santana
Arthur Valle, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Bruna Fetter, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Bruno Brulon, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Carla Mary S. Oliveira, Universidade Federal da Paraíba
Claire Farago, University of Colorado Boulder
Claudia Mattos Avolese, Tufts University
Daniela Felix Martins Kawabe, Universidade de Brasília
Daniela Queiroz Campos, Universidade Federal de Santa Catarina
Dária Jaremtchuk, Universidade de São Paulo
Diego Souza de Paiva, Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Elaine Dias, Universidade Federal de São Paulo
Catherine Dossin, Purdue University
Cesar Baio, Universidade Estadual de Campinas
Fabrcia Jordão, Universidade Federal do Paraná
Felipe Scovino, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Fernanda Pequeno, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Fernanda Pitta, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Flavia Galli Tatsch, Universidade Federal de São Paulo
Francisca Ferreira Michelin, Universidade Federal de Pelotas
Francisco Dalcol, Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Gabriel Ferreira Zacarias, Universidade Estadual de Campinas
Gisele Barbosa Ribeiro, Universidade Federal do Espírito Santo
Guilherme Marcondes, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Guilherme Simões Gomes Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Heloisa Selma Fernandes Capel, Universidade Federal de Goiás
Iara Lis F. Schiavinatto, Universidade Estadual de Campinas
Ivair Reinaldim, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Jesus Pedro Lorente Lorente, Universidad de Zaragoza
Leonor de Oliveira, Universidade Nova de Lisboa
Luana Maribele Wedekin, Universidade do Estado de Santa Catarina
Luciana Benetti Marques Valio, Universidade Federal do Rio Grande
Luciene Lehmkuhl, Universidade Federal da Paraíba
Luis Edegar de Oliveira Costa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Luiz Alberto Freire, Universidade Federal da Bahia
Luiz Claudio da Costa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Marcele Linhares Viana, Centro Federal de Educação Tecnológica
Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha, Universidade Federal da Bahia
Marcilon Almeida de Melo, Universidade Federal de Goiás
Marco Antonio Pasqualini de Andrade, Universidade Federal de Uberlândia
Maria Berbara, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Maria Cristina Correia L. Pereira, Universidade de São Paulo
Maria Claudia Bonadio, Universidade Federal de Juiz de Fora
Maria de Fátima Costa, Universidade Federal do Mato Grosso
Maria de Fátima Medeiros de Souza, Secretaria de Cultura do Distrito Federal
Maria do Carmo Couto da Silva, Universidade de Brasília
Maria Elizia Borges, Universidade Federal de Goiás
Maria Lúcia Bastos Kern, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Maria João Neto, Universidade de Lisboa
Martinho Alves da Costa Junior, Universidade Federal de Juiz de Fora

Mateus Rosada, Universidade Federal de Minas Gerais
Maurício Barros de Castro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Mauricius Martins Farina, Universidade Estadual de Campinas
Mirtes Marins de Oliveira, Universidade Anhembi-Morumbi
Mônica Hoff, Universidade do Estado de Santa Catarina
Naiara dos Santos Damas Ribeiro, Universidade Federal de Juiz de Fora
Nara Cristina Santos, Universidade Federal de Santa Maria
Neiva Maria Fonseca Bohns, Universidade Federal de Pelotas
Niura Legramante Ribeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Patrícia Delayti Telles, Universidade de Évora
Patrícia Franca-Huchet, Universidade Federal de Minas Gerais
Patrícia Leal Azevedo Corrêa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Patrícia Martins Santos Freitas, Universidade Federal do Espírito Santo
Patrícia Teles Sobreira de Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira, Un.Federal do Rio Grande do Sul
Paulo Knauss, Universidade Federal Fluminense
Paulo Reis, Universidade Federal do Paraná
Raíza Ribeiro Cavalcanti, Universidad de Santiago de Chile
Raquel Henriques da Silva, Universidade de Lisboa
Raquel Quinet Pifano, Universidade Federal de Juiz de Fora
Rejane Galvão Coutinho, Universidade Estadual Paulista
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Universidade Federal de Juiz de Fora
Renata Gomes Cardoso, Universidade Federal do Espírito Santo
Ricardo Nascimento Fabbrini, Universidade de São Paulo
Roberto Casazza, Universidad de Buenos Aires
Roberto Conduru, Southern Methodist University
Rosa Maria Blanca Cedillo, Universidade Federal de Santa Maria
Rogéria Moreira de Ipanema, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Sheila Cabo Geraldo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Tamara Quírico, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Taisa Helena Pascale Palhares, Universidade Estadual de Campinas
Teresa Cristina Jardim de Santa Cruz Oliveira, Universidade de Brasília
Vera Pugliese, Universidade de Brasília
Vinicius Pontes Spricigo, Universidade Federal de São Paulo
Yasmin Fabris, Universidade Federal do Paraná

EDITORIAL

Vulnerabilidades, políticas das imagens e novas subjetividades

Vulnerabilities, image politics and new subjectivities

Maria de Fátima Morethy Couto; Marize Malta; Emerson Dionisio Oliveira

ARTIGOS / COLABORAÇÕES

A graciosa inconstância das formas (da arte) nos quipus de Cecilia

Vicuña

The gracious inconstance of (art) forms in Cecilia Vicuña's quipus

Natália Rezende Oliveira

Obras tridimensionais do acervo do MAM São Paulo feitas por artistas mulheres premiadas nos Panoramas da Arte Brasileira

Three-dimensional works from the MAM São Paulo collection made by awarded women in the Panoramas of Brazilian Art

Tatiana Sampaio Ferraz

Entre o traço e a crítica: reflexões sobre a gravura *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* de Giorgio Morandi no acervo do MAC USP

*Between the line and the criticism: reflections on the engraving *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* by Giorgio Morandi in the MAC USP collection*

Victor Tuon Murari

O circuito particular de exposições de arte no Rio de Janeiro na década de 1880: uma fase de transição do sistema de arte acadêmico para o moderno

The Private circuit of art exhibitions in Rio de Janeiro in the 1880s: a transitional phase from the academic art system to the modern one

Franciane Cardoso, Niura Legramante Ribeiro

DOSSIÊ – ARTE VULNERÁVEL: COLEÇÕES, HISTÓRIAS, PESQUISA, EXPOSIÇÕES

Arte vulnerável. Coleções, histórias, pesquisa, exposições Vulnerable art:
collections, histories, research, exhibitions

Lucia Reily, Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

Invisíveis, intangíveis e irrecuperáveis: as pinturas do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista

Invisible, intangible and irretrievable: the paintings of the Quinta da Boa Vista National Museum

Evelyne Azevedo, Manan Terra Cabo, Rodrigo M. Pentagna Guimarães

A condição precária da arte ou a insuficiência da obra

The precarious condition of the art or the insufficiency of the work

Luiz Cláudio da Costa

Coleções em perspectiva: o sistema de objetos desaparecidos, recuperados e restituídos como ferramenta de enfrentamento ao tráfico ilícito de bens culturais

Collections in perspective: the system of missing, recovered and returned objects of Minas

Gerais as a tool to combat the illicit trafficking of cultural goods

Ivan Coelho de Sá, Maciel Antonio Silveira Fonseca

Engajamento da sociedade com a criação imagética de pessoas que vivenciam experiências psiquiátricas: o Museu da Coleção Prinzhorn

Engaging Society with imagery created by people who live psychiatric experiences: the

Prinzhorn Collection Museum

Lucia Reily

As possibilidades educativas da obra de Franklin Cascaes: aspectos vulneráveis

The educational possibilities of Franklin Cascaes' work: vulnerable aspects

Julia Rocha; Kellyn Batistela; Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

Curadoria, acervo institucional fora do eixo, mulheres artistas: a

exposição Bio no Museu de Arte de Cultura Popular (MACP) do Estado de Mato Grosso

Curatorship, Non-hegemonic Institutional Collection, Women Artists: The Bio exhibition at the Museum of Popular Culture and Art (MACP) in the State of Mato Grosso

Thaís Fernanda Rocha Magalhães, Henrique de Oliveira Lee

The LGBT Center, espaço de memória

The LGBT Center, memory space

Victor Santos

O vitral como acervo a céu aberto ou incorporado aos espaços internos dos museus

Stained glass as an open-air collection or incorporated into the internal spaces of museums

Regina Lara Silveira Mello; Teresa Almeida

Museu do Cordel de Caruaru: resistências possíveis perante à vulnerabilização de acervos populares

Caruaru Cordel Museum: possible resistance to the vulnerabilisation of popular collections

Milla Maués Pelúcio Pizzignacco, Paulo Teixeira Iumatti

Factoría Merz Mail: produções e publicações do artista, ativista, pesquisador e editor Pere Sousa

Factoría Merz Mail: productions and publications by artist, activist, researcher and publisher Pere Sousa

Fabiane Pianowski

Arte Correio no Século XXI: arquivos e desdobramentos

Mail Art in the 21st Century: Archives and Developments

Robson Xavier da Costa, Eduardo Gomes de Lucena

“She was not an Outsider Artist”: Interview with Thomas Röske about the Elfriede Lohse-Wächtler exhibit at the Prinzhorn Collection Museum

“Ela não era uma artista de fora”: Entrevista com Thomas Röske sobre a exposição de Elfriede Lohse-Wächtler no Museu Coleção Prinzhorn

Lucia Reily; Thomas Röske