



Mapeando fronteiras, territórios e cartografias na arte

Maria de Fátima M. Couto

Marize Malta

Emerson Dionísio Oliveira

Como citar:

COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Mapeando fronteiras, territórios e cartografias na arte. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 3, p. 01–24, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8678612. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8678612>.

Imagem [modificada]: Matthew Barney, De lama lâmina, 2009, Instituto Inhotim. Foto: Marize Malta.

Mapeando fronteiras, territórios e cartografias na arte

Borders, territories and cartographies in art

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

Editoras



FIG.1. Reprodução da obra El Norte es el sur, de Joaquín Torres-García. Serigrafia sobre tecido. Foto: arquivo Marize Malta.

*Alguma coisa está fora da ordem
 Fora da nova ordem mundial
 Alguma coisa (It's something)
 Está fora da ordem (Out of order)
 Out of new order*

Caetano Veloso, Fora da ordem¹

Desde que Joaquín Torres-García, em sua célebre obra *El Norte es el sur*, inverteu a posição do mapa do continente sul-americano, colocando o Norte no lugar do sul, vários artistas sul-americanos serviram-se de ou criaram mapas e representações cartográficas com o desejo de propor formas alternativas de representação nas quais tensões éticas, políticas e econômicas fossem evidenciadas. Realizado em 1935, quando Torres-García voltou a seu país de origem (Uruguai) após residir por mais de 40 anos na Europa e nos Estados Unidos, este desenho acabou por se converter em um instrumento de afirmação cultural e serviu de inspiração e estímulo para debates em torno da questão latino-americana e da posição ocupada pela arte e pelos artistas sul-americanos no panorama internacional. Também figurou em capas de livros e catálogos de exposição, tornando-se assim uma das obras mais reproduzidas de nossa modernidade. O emblemático mapa assumiu a postura de imagem insurgente, capaz de representar inúmeras lutas contra desigualdades, sendo usado como estandartes em muitas situações e vários lugares deslocados das geografias hegemônicas de poder. Até mesmo na loja do MST, no centro do Rio de Janeiro, há reproduções em tecido do mapa de Torres-García para serem pendurados na parede [Fig. 1], geralmente acompanhados da reprodução de “Seja marginal, seja herói”, de Helio Oiticica. As duas imagens, além do símbolo do próprio MST, parecem exemplificar suas sobrevivências e reusos, tornando-se emblemas para o consumo de cultura de massa com fins nitidamente políticos. Viraram botons, tatuagens, bordados, pôsteres, sacolas, camisetas. O Brasil, que nem sempre se identificou como América Latina, incorporou Torres-García como um legítimo representante de sua condição geopolítica. Seu impacto no mundo da teoria e história da arte, contudo, envolve controvérsias.

Para alguns autores, esta obra antológica nos leva pensar, entre outras questões, em "como potencializar o sul do continente como polo centrípeto de produção e trocas artísticas, no contrafluxo das correntes migratórias locais e das estruturas de poder" (Freire, 2015: 36). Para outros, porém, o desenho de Torres-García não rompe por completo com os limites impostos pela modernidade/colonialidade. Na opinião de Walter Mignolo, a inversão da imagem naturalizada da América, com o sul para cima, foi um passo importante, mas insuficiente: "os silêncios gerados pela perda da cartografia indígena e afro-americana se fazem sentir. (...) Modifica-se o conteúdo, mas não os termos do diálogo" (Mignolo, 2007: 169). De modo semelhante, Joaquín Barriendos Rodríguez adverte que "desde que América Invertida de Joaquín Torres García foi utilizada na capa do catálogo da versão francesa da mega-exposição itinerante *Art d'Amérique Latine: 1911-1968* (...) e desde que ela foi retomada emblematicamente para ilustrar a capa da coletânea *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, a política de inversão cartográfica da arte latino-americana terminou institucionalizando-se, tornando-se pesada e estática, sem poder colocar-se além da metageografia da modernidade: é uma modernidade outra, e está invertida, mas é uma modernidade, com tudo o que isto acarreta (Rodríguez, 2013: 77-78).

Todavia, a lista de artistas do continente americano que, esporádica ou sistematicamente, recorreram a materiais cartográficos é extensa e se torna mais robusta a partir dos anos 1960/70, quando, face à interferência crescente dos Estados Unidos na região após a Revolução Cubana, a ideia de uma América Latina unida, integrada e resistente, emerge em diferentes campos do saber. A brasileira Anna Bella Geiger e o argentino Nicolas Uriburu destacam-se nesse contexto, com obras densas, em variados suportes, e que já foram objeto de estudo de diversos pesquisadores. Mais recentemente, o argentino Guillermo Kuitca, o chileno Alfred Jaar, o cubano Tonel e o brasileiro Jaime Lauriano serviram-se de mapas ou representações cartográficas com o intuito de demonstrar que o planeta não é estruturado apenas por meridianos e paralelos, mas por complexas relações de poder.

Lauriano, por exemplo, tem-se apropriado das imagens de mapas náuticos da época da colonização para ressaltar as consequências perversas de um processo de submissão e controle, de apagamento de histórias locais em prol de uma narrativa que toma como único ponto de vista aquele dos vencedores. Já Uriburu inspirou-se no gesto fundacional de Torres García para, nos anos 1970, realizar uma série de pinturas e serigrafias em que representa o mapa da América do Sul, em tons de azul ou verde, sem fronteiras reconhecíveis nem divisões políticas, apenas com a demarcação de seus rios e relevos geográficos, entre as quais *Latinoamérica. Reservas naturales del futuro*. Unida o sometida. O título, por si só, atesta o engajamento político do artista, que em 1971 escreveu: “A união dos países latino-americanos pelas águas desses rios – por limites estabelecidos pelos homens – todo um continente unido pela natureza. Os elementos água-terra-ar, reserva do futuro no continente latino-americano. É uma arte a escala latino-americana” (apud Plante, 2004: n.p).



FIG.2. Bartholomeu Lasso – Carta Atlântica, c. 1586. Lord Salisbury's Library, Hatfield, Hertford. Portugaliae Monumenta Cartographica (PMC), vol. 3. Estampa 378. Foto: Copyright © 2024 Changing World.

Evidentemente, o uso de mapas no contexto da arte não é uma prática circunscrita às Américas ou a um período histórico específico, mas se tornou mais acentuada a partir da segunda metade do século XX. Certamente, nos processos de registrar terras longínquas e rotas marítimas, os cartógrafos europeus construíram tradições de representação, geralmente com traçados geográficos acompanhados de iluminuras com paisagens, nativos e seres mitológicos, quando as imagens eram, por vezes, mais elucidativas do que os próprios mapas, ainda imprecisos. Se antes os portugueses se valeram de cartógrafos italianos e holandeses, a partir do século XVI passaram a produzir seus próprios mapas, a exemplo da Carta Atlântica, datada de 1586, do cartógrafo Bartolomeu Lasso [Fig. 2], já no contexto da União Ibérica (1580-1640), ainda que demarque no mapa, por meio de brasões reais, os domínios de cada país. Ela representa a América e a costa ocidental da África, as ilhas do oceano Atlântico e as rotas marítimas. Diferente de mapas anteriores, Lasso recorre pouquíssimo às iconografias. Não há gentios, caravelas ou seres míticos, concentrando na marcação dos grandes rios (no caso do Brasil, o rio Amazonas e o Prata) e dos nomes dos lugares, especialmente no litoral, e enquanto nomeia a África, identifica a América como *Quarta Pars Mundi*. Possivelmente, frente à situação política à época, Lasso não registra a linha que separava a América espanhola da portuguesa. Certamente essa carta náutica não foi a primeira nem a última, nem mesmo Lasso estava entre os principais cartógrafos portugueses, mas seus mapas tiveram grande impacto na cartografia holandesa, revertendo a situação sobre o domínio do mapeamento do mundo, em especial daqueles banhados pelo oceano Atlântico (Scotton; Nogueira, 2015).

Das muitas teorias sobre a unidade territorial brasileira, vale lembrar do “mito da Ilha-Brasil”, circum-navegável entre a foz do Amazonas e a boca do rio Prata, cuja ligação entre esses dois rios formaria um grande lago interior, questão pontuada repetidamente pelo historiador português Jaime Cortesão entre os anos 1940-1950, quando de seu exílio político no Rio de

Janeiro (Oliveira, 2017). A ideia de ilha justificaria uma unidade geopolítica apartada do restante da América Latina. Por outro lado, Cortesão ao analisar uma série de mapas antigos, afirma:

Hoje sabemos que a Ilha-Brasil, tal como a definiu João Afonso e a representava Bartolomeu Velho, não é geograficamente exata. Trata-se de um mito, isto é, de uma criação ideal, em que se fundem crepuscularmente uma realidade geográfica e humana, mal conhecida, e a ambição de lhe dar validade política. A Ilha-Brasil é um mito expansionista, em que se antecipa a solução o problema e do conflito de soberania, entre Portugal e Espanha. (Cortesão, 1964: 218)

Ainda que envolta em situação mítica, uma espécie de caricatura geográfica, a condição insular brasileira teria sido uma das justificativas para a definição do que geograficamente se constituiu o Brasil com fins de soberania política, forjada pelos colonizadores portugueses. Nesse sentido, as interpretações fantasiosas do território marcado por um “vasto arquipélago de rios intercomunicantes situados no coração da geografia brasileira” (Oliveira, 2017: 20) nos permitiriam uma alusão a uma ilha da fantasia – uma ilha paradisíaca onde seus habitantes poderiam realizar seus sonhos, cujo imaginário europeu nos primórdios da expansão marítima acabou por construir.

Diante das fantasias que envolvem a imaginação geográfica, é novamente Jaime Cortesão que cria a correspondência da imagem de um corcunda para o mapa da América Latina:

Considerando o mapa do continente inteiro da América do Sul, ele aparece-nos como o perfil de um titânico corcunda: – com a espinha vertebral fortemente arredonda no dorso (onde está a Colômbia, o Equador e o Peru), reentrante na com que região dos rins (onde inteiramente está a Bolívia e exteriormente começa a tira alongada sobre o mar Pacífico que vai até ao extremo Sul e que é hoje o Chile). No alto, após um curto pescoço corcovado, que é a Venezuela, uma cabeça espreita para Leste e constitui a Guiana, dividida ainda hoje em colônias inglesas, holandesas e francesas. O

tórax, abdômen, o peito-pança saliente do enorme Polichinelo é constituído pela massa de terras altas, que são o centro do Brasil – o centro da ilha brasileira. (Cortesão, 2009, 1: 396)

Seríamos capazes de sair da ilha para nos vermos como o tórax e a barriga de um corcunda? Ilhas e corcundas imaginários se conformaram com perspectivas históricas e intenções políticas capazes de dirigir essas e outras visões sobre territórios geográficos e humanos.

Diferente de visualizar corcundas ou ilhas, o interesse de Curt Nimuendajú (originalmente Curt Unkel) foi de mapear as diferentes etnias indígenas presentes (e também extintas) em terras brasileiras até 1944, data do seu último mapa. O jovem alemão fascinado pelos relatos etnográficos chegou ao Brasil em 1903 já disposto a travar contato com grupos indígenas. Dedicando sua vida ao registro da presença indígena, Nimuendajú (como foi batizado pelo povo guarani do estado de São Paulo) construiu o *Mapa Etno-Histórico do Brasil e Regiões Adjacentes* [Fig. 3], na verdade três versões por ele mesmo desenhadas, correspondentes a encomendas de três instituições: Smithsonian Institution (1942), Museu Paranaense Emílio Goeldi (1943) e Museu Nacional (1944). Colaborando com várias instituições brasileiras e estrangeiras, Nimuendajú não só cartografou inúmeras etnias indígenas, classificações linguísticas, localizações, migrações, como também coletou material para diversos museus, engrossando suas coleções etnográficas, cuja venda era sua principal fonte de renda.

Trabalho autoral, sem antecedentes, esse Mapa marca uma cartografia etnográfica solidária e comprometida com os indígenas com quem teve contato e sua construção gráfica é marcada por diferentes cores para sinalizar graficamente as classificações linguísticas. Ainda que possamos visualizar as finas linhas representando rios e o nome dos estados e seus limites, que ficam nitidamente em segundo plano, predominam as faixas e pontos coloridos, setas, subvertendo as convenções cartográficas:

Por outro lado, como todo mapeamento, há sempre uma seletividade, critérios de coleta e de representação. Muitas vezes, um mapa inclui informações de outro mapa, por vezes excluindo alguns detalhes, e acrescentando outros registros. Ainda que com presenças importantes marcadas, há de modo costumaz ausências notáveis. É importante ponderar que nem tudo cabe num mapa e cada mapa é uma cartografia possível.

Embora os instrumentos e as técnicas tenham se aprimorado ao longo dos séculos para conferir mais precisão aos mapas, eles praticamente permaneceram com a prática de planificação das imagens espaciais geometrizadas e esquematizadas, legando um longo modo de ver e compreender territórios e oceanos, “apesar dos caprichosos e instáveis traçados dos cartógrafos” (Oliveira, 2017: 26). Por meio dessa persistente tradição, fomos educados a ver o mundo, as rotas, as cidades, as ruas de forma planar, como se essa forma esquemática fosse a única possível e aceitável, mesmo com suas limitações e distorções. Foi justo pelo processo de colonização que essa maneira “universal” de mapear o mundo com base planimétrica foi imposta, relegando outros mapeamentos do mundo às suas inferioridades ineficazes e/ou ingênuas.

Para além da cartografia geográfica (e seus mitos), com seus atlas e mapas espaciais bidimensionais, há outras variedades cartográficas, a exemplo dos mapas mentais, esquemas gráficos para sintetizar informações, decerto orientado por sistematizações racionalizadas, mas que permitem certa liberdade de composição e jogar com as relações entre formas e palavras. Sob perspectiva conceitual, Ricardo Basbaum cria uma outra sorte de cartografia, com linhas cheias, tracejadas, pontilhadas, que se interpenetram ou se mostram descontínuas, formando núcleos e percursos, cheios e vazios, presenças e ausências, a travarem interações com palavras e expressões (em diversos idiomas) [Fig. 4]. Ao diagramar ideias, estabelecem-se núcleos de pensamentos em movimentos sensíveis que se articulam em linhas discursivas ou, como diria o próprio artista, “articulando

teoria e prática a partir de um sistema de revezamentos plástico-discursivos” (Basbaum, 2008). Seus “mapas” conceituais se materializam com as teorias que desenvolve, também enunciadas em escritos a partir da ideia de ensaio-ficção, juntando-se a conversas e perguntas dentro de perguntas (Basbaum, 2000), sendo espécies de cartografias materiais de conceitos e imateriais do visível, que não mapeiam códigos lógicos de pensamentos em arte, muito menos geográficos.

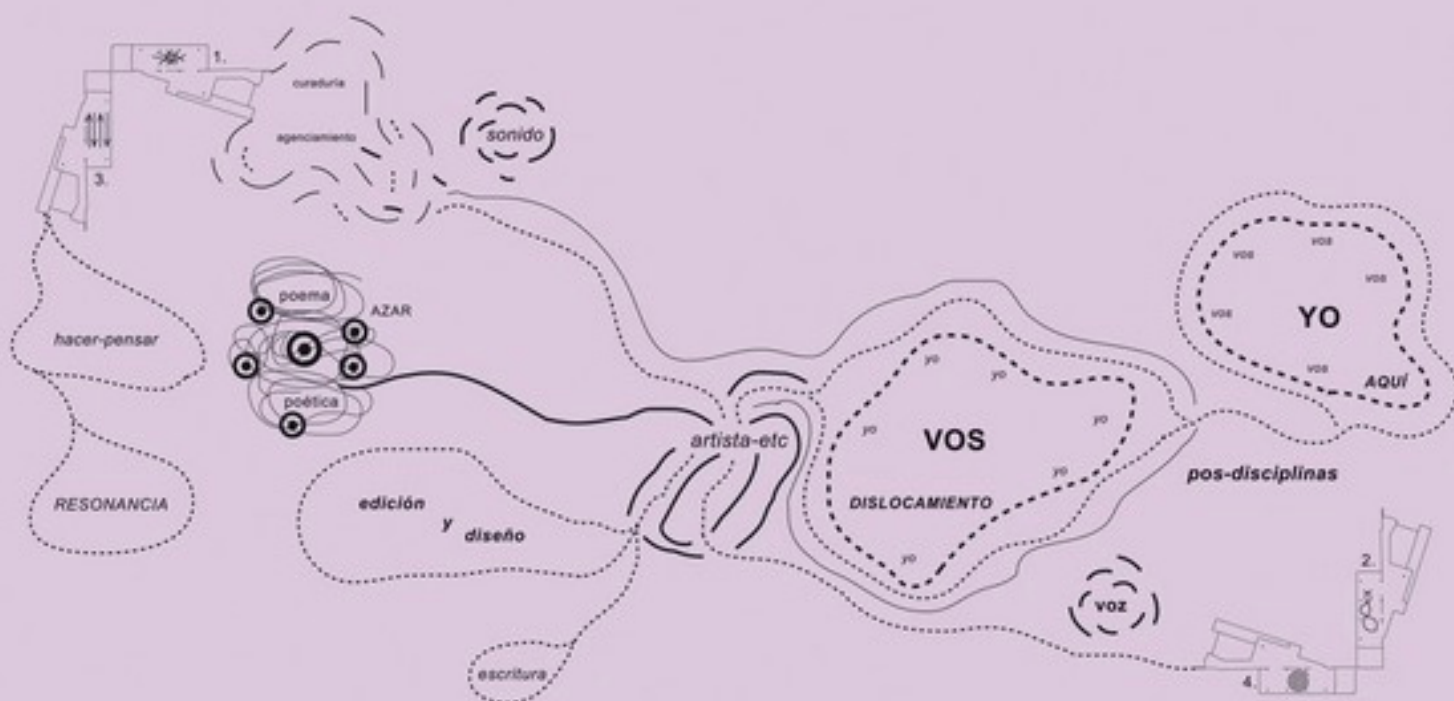


FIG.4. Ricardo Basbaum - Etc.—Artist Series, diagram, 2004. Atlas of transformation. Fonte: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/a/artist/artist-ricardo-basbaum.html>.

O interesse pelos "mapas fora da cartografia", ou seja, por imagens cartográficas que combinam elementos da estética cartográfica sem contido

recorrer a todas as suas convenções, linguagens e códigos de representação, é grande e congrega pesquisadores de diferentes procedências e campos do conhecimento. Carla Lois, autora de diversos estudos na área de história da geografia e da cartografia, propõe, em artigo publicado em 2015, novas abordagens metodológicas que "permitam examinar o mapa além das questões de precisão das localizações, do nível de informação ou da relevância da escolha das variáveis visuais" (Lois, 2015a: n.p).

Para os artistas visuais, o recurso aos mapas e às representações cartográficas, tem forte sentido conceitual e visa, sobretudo, problematizar as correspondências estabelecidas entre fronteiras geográficas e territórios culturais ou explicitar as conexões existentes entre divisões geopolíticas e interesses econômicos. A pulsão que move os artistas a desenhar, riscar, pintar, conceber os mais diversos tipos mapas, é, portanto, uma pulsão crítica, que raramente se esgota na apresentação/finalização de um objeto definido. Recorre-se frequentemente à manipulação de escalas, ao deslocamento de signos, à omissão de detalhes, à distorção das convenções vigentes e ao embaralhamento de distâncias com o objetivo de fazer o espectador rever suas certezas, seus conhecimentos e, quiçá, pensar em novas estratégias de atuação no mundo e em novas geopolíticas do conhecimento. Trata-se de intervenções aparentemente banais, mas de forte carga reflexiva pois nos levam a refletir sobre "a violência ocultada nas convenções cartográficas e suas relações territoriais" (Paladino, 2016: 197-198).

Em *Map*, obra de Mona Hatoum datada de 1999, o "objeto" pode inclusive modificar-se ou desfazer-se pela ação do espectador [Fig.5]. Artista palestina, nascida no Líbano, e radicada na Inglaterra desde 1975, Hatoum aborda em seu trabalho questões relacionadas ao exílio, ao deslocamento, ao sentimento de perda e à violência e controle institucionais. Servindo-se de materiais banais e muitas vezes efêmeros (como fios de cabelo, sabão, papel, fios elétricos, bolinha de gude, algodão e lã) e inspirando-se em experiências corriqueiras, do cotidiano, Hatoum cria objetos ao mesmo tempo familiares

e estranhos, ou elabora performances e vídeos que colocam em discussão nossos hábitos e rotinas.



FIG.5. Mona Hatoum, *Map*, 1999, instalação. Fonte: Site Galerie Chantal Crousel.

Map é uma de suas muitas "esculturas" horizontais, feitas no chão; nela Hatoum emprega bolas de gudes transparentes para construir um gigantesco mapa-múndi, frágil e instável, que está em fluxo constante. À primeira vista estático, o mapa se movimenta a cada passagem de um visitante, alterando constantemente seu formato e tornando-se cada vez mais impreciso. Todavia, é esta imprecisão que o torna tão potente, pois nos leva a refletir sobre a arbitrariedade de muitas das delimitações geográficas

e sobre as múltiplas consequências dos deslocamentos, em um mundo tão avesso ao contato com o “outro”.



FIG.6. Bouchra Khalili, *The Mapping Journey* (2008-2011) videoinstalação. 60ª edição da Bienal de Veneza, 2024.
Fonte: arquivo de Emerson Dionisio Oliveira.

A artista franco-marroquina Bouchra Khalili vai além e, em sua série de vídeos *The Mapping Journey Project* (2008–11), dá voz a indivíduos que por circunstâncias políticas ou econômicas foram forçados a viajar ilegalmente pela Europa, tornando-se muitas vezes apátridas e perdendo seus direitos como cidadão. Apresentada com destaque na Bienal de Veneza de 2024 [Fig.6], essa obra expõe rotas e redes migratórias informais, precárias, e descreve jornadas longas, intermitentes e perigosas, por meio da narração

de pessoas que as vivenciaram. O conjunto é formado por oito vídeos que são exibidos simultaneamente. O projeto foi desenvolvido ao longo de três anos nas rotas de migração do Mediterrâneo, em colaboração com refugiados e cidadãos apátridos do Norte e Leste da África, do Oriente Médio e do Sul. A artista convidava cada pessoa a narrar seus deslocamentos, encontros e desencontros, filmando-a em uma tomada longa e estática, sem cortes. Ouvimos suas histórias e vemos suas mãos traçando suas trajetórias em um mapa, com uma caneta piloto, mas seus rostos permanecem invisíveis.

Para Tim Marshall, autor de *Prisioneiros da Geografia: 10 mapas que explicam tudo o que você precisa saber sobre política global*, publicado originalmente na Inglaterra em 2015, os acidentes geográficos são determinantes para a criação de nações, impérios, e para as guerras que marcam a história da humanidade. A seu ver, a geografia sempre moldou nossas vidas e é um fator-chave nas ações do homem comum e nas estratégias geopolíticas das potências mundiais. Apesar de todos os avanços tecnológicos, que modificaram nossos modos de comunicação e nossa velocidade de deslocamento, Marshall aponta que o poder, as guerras, a política e o desenvolvimento social e humano, incluindo-se a língua, o comércio e a religião, são fortemente impactados pela geografia local. Não se trata de propagar um determinismo ambiental, mas de assinalar que as escolhas dos governantes e líderes de nações são limitadas pelas características geográficas e físicas de uma região, por suas montanhas, seus desertos, rios e mares².

Contudo, estar contra o mapa, como indica Estrella de Diego (2008), é estar contra a ordem dada, é resistir à imposição de padrões e lutar por novas formas de ver o mundo (ou de estar no mundo), mesmo sabendo do reduzido poder da arte de interferir na geopolítica global. Em seus estudos, de Diego discorre sobre a não objetividade dos mapas e das representações cartográficas a partir da análise de diferentes obras de arte, desde as pinturas de Vermeer nas quais não apenas o mapa, mas também o geógrafo e o astrônomo ocupam lugar de destaque, até as representações cartográficas

francamente subjetivas de autoria de artistas contemporâneos. Construções espaciais idealizadas, os mapas ordenam o mundo para que seja mais fácil controlá-lo, criam uma totalidade ilusória e tornam igual aquilo que é diferente, afirma ainda a autora. Difundem *modos de ver*, convenções culturais determinadas, que não são facilmente compreensíveis a todos os povos nem a todos os setores de uma sociedade. São estratégias de representação da realidade, projeções de interesses políticos daqueles que os encomendam, e por isso estão associados a questões ideológicas e a formas de controle.

Como afirma Brian Harley, os mapas, "nunca são neutros ou isentos de valor ou são completamente científicos" (Harley, 2002: 37). Mas a ideia de que eles possam produzir uma imagem objetiva do mundo, em que as informações factuais são representadas fidedignamente, está ancorada em nossa mitologia cultural. A seu ver, faz-se necessário reconhecer que toda cartografia é uma ficção complexa, controlada: "o fato de que os estados colonialistas brancos apareçam relativamente maiores sobre o mapa do que aqueles que eram à época apenas as colônias habitadas por povos de cor representadas muito pequenas, nos convida a ver no mapa uma profecia geopolítica" (Harley, 2009, p. 11). E sobre os mapas da América do Norte realizados no século XVIII, Harley pontua que, embora à primeira vista eles pareçam cumprir os objetivos da cartografia Iluminista, olhando-se mais de perto é possível perceber os imperativos territoriais da expansão agressiva da Inglaterra para além-mar:

A cartografia tornou-se um proeminente registro dos interesses coloniais. É um retrato inconsciente de quão bem-sucedida a sociedade colonial europeia reproduziu-se a si mesma no Novo Mundo, e os mapas conferem segurança aos colonos, reproduzindo a autoridade simbólica e os nomes de lugares do Velho Mundo. Além disso, à medida que a fronteira se deslocava para o oeste, os vestígios de um passado indígena eram retirados da imagem. Vários fabricantes de mapas do século XVIII preferiam espaços em branco em lugar de uma remanescente geografia indígena (Harley, 2002: 46).

Assim, quem está no mapa ou fora do mapa marca uma situação que implica uma série de escolhas, conceitos e preconceitos, que são intermediados por ordens políticas e econômicas, nas disputas de dominação de territórios, pessoas e pensamentos. Se hoje podemos ver o mundo por meio de emissão de imagens por satélites, caminhar pelas ruas ou conhecer rotas a partir de aplicativos, continuamos limitados a ver as geografias diversas do mundo por meio de representações, dominadas por certos núcleos de poder. A geografia da Terra está intimamente ligada à geografia humana. Ambas fazem parte do mesmo mapa, ainda que cada um possa pensar em seu próprio mapa particular.



FIG.7. Arthur Bispo do Rosário, Sem título [Colônia Juliano Moreira]. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, 2015. Fonte: arquivo de Marize Malta.

Arthur Bispo do Rosário construiu em forma de estandarte bordado o mapa da colônia Juliano Moreira [Fig. 7], diagramando seus lugares (os pavilhões), caminhos, pessoas, símbolos e escritos, cartografando sua visão do material e do imaterial da sua condição de vida confinada, como numa ilha apartada do mundo real, uma outra espécie de “Ilha-Brasil”, mas de outra geografia, sob a ordem da imaginação e da fantasia. Quantas ilhas desconhecidas, para fazer alusão à José Saramago, não foram buscadas, conquistadas e cartografadas para ampliar domínios e realizar sonhos? Mas, como dizia o célebre escritor, “Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós (...)” (Saramago, 1998: 41). Bispo, como outros artistas, souberam sair de si para ver outros territórios possíveis.

Como vimos ao longo desse texto, muitas foram as possíveis cartografias do mundo, em especial as produzidas por artistas que, ao seu modo, nos alertam das limitações e ficções dos mapas *mundi* e dos mapas de nossos próprios pensamentos sobre o mundo real em que habitamos e o mundo imaginário que introjetamos. Entre encantamentos de descobertas de novas rotas e novos territórios (ou as ilhas desconhecidas) e o desencantamento das apropriações e domínios deles no processo colonial fundante da modernidade, há ainda muitas trilhas e lugares a serem conquistados capazes de garantir “a liberdade e a dignidade da experiência humana na sua capacidade para aprender acerca de si mesma” (Garcés, 2023: 15).

A cartografia, como nos lembra Harley (2002), pode funcionar como uma profecia geopolítica. As pesquisas sobre tais cartografias exprimem também formas de circulação da arte, usos de conceitos, posições de agentes e artefatos no mundo das artes visuais. Justamente o escopo do dossiê organizado por Dária Jaremtchuk e Fabiana Serviddio para MODOS. A reunião de artigos selecionados pelas organizadoras (Dossin, 20204; Santa Olalla 2024; Mazadiego, 2024; Castellanos, 2024; Orzes; 2024; Lapin Dardashti, 2024; Serviddio, 2024; Marcelino, 2024; Quesada, 2024; Cardoso, 2024; Correa, 2024; Armato, 2024) apresenta pesquisas que em seu conjunto buscaram

restabelecer contextos históricos, processos de produção e circulação artística, relações pessoais e institucionais. Tais pesquisas operaram por meio de uma “complexa interação entre arte, política, economia e cultura na segunda metade do século XX” (Jaremtchuk; Serviddio, 2024: 320). Além dos trabalhos publicados no dossiê, nesta edição, temos nove artigos. Em seu trabalho, Elaine Dias (2024) discute o processo de renovação da pintura de paisagem na França do século XIX, por meio da formação do pintor Henri-Nicolas Vinet antes sua chegada ao Brasil. Já Rafael Scarelli (2024) explora as dinâmicas de produção e circulação de pequenos bronzes destinados aos espaços interiores da Fundação Indígena, estabelecida no Rio de Janeiro. E, partindo de uma tela de Angelina Agostini, Cláudia Oliveira (2024) investiga o percurso da artista em Londres, entre 1914 e c.1920, e seu envolvimento na Primeira Guerra Mundial.

Três artistas contemporâneos são discutidos por Patricia Franca-Huchet, Vanessa Séves Deister de Sousa e Patricia Teles Sobreira de Souza. *The real experimentation* do artista estadunidense Allan Kaprow é abordado por Franca-Huchet (2024) em sua forma enunciativa e poética. Já Sousa (2024) trata da instalação *À La Lumière des Deux Mondes* de Tunga, interpretada enquanto uma *vanitas-memento mori* contemporânea. A partir de outra obra, De Souza (2024) discorre sobre *Colombia Coca-Coca* do artista colombiano Antonio Caro, apresentando convergências e divergências da obra em relação a outras produções de artistas latino-americanos.

A cultura barroca no universo franciscano é o tema dos artigos de Flávia Costa Reis e Carla Mary Oliveira. Reis (2024) realiza uma revisão na documentação sobre as encomendas de imagens para a Igreja de São Francisco de Assis, de Sabará (MG). Já Oliveira (2024) investiga como o discurso iconográfico incorporou amplamente elementos da Emblemática na azulejaria policromada com temas da *Litaniæ Lauretanæ* presentes no Convento de São Francisco, em Salvador.

Nos 100 anos do movimento surrealismo francês, Sulamita Fonseca Lino analisa as premissas sobre a arte primitiva e a maneira como o surrealismo abordou a questão da magia. Para isso, a autora aborda *L'Art Magique: Une Histoire de l'Art*, de André Breton, publicação na qual o escritor retoma temas como o maravilhoso, o misterioso e o desconhecido, presentes no *Manifesto* publicado em 1924. Temas que podem ser utilizados para compreender a obra de Matthew Barney, *De lama lâmina* (2004), do Instituto Inhotim e capa desta edição de MODOS. Aqui muitas geografias, economias e políticas se juntam e se desestabilizam. Uma instalação oriunda do desdobramento de um projeto em vídeo com parceria de Arto Lindsay, no carnaval de Salvador, em 2004: um enorme trator que acompanhava o bloco Cortejo Afro; uma figura híbrida parte máquina, parte vegetal, parte Ossanha (planta), parte Ogum (ferro); uma obra-imagem afinada com conhecida sentença de Lautréamont, que tanto influenciou no movimento surrealista, um “encontro fortuito de um guarda-chuva com uma máquina de costura sobre uma mesa de operação” (Lautréamont, 1986: 249).

Cartografias e mapas poderiam refletir essa instalação de Matthew Barney em pleno interior de Minas Gerais (uma outra Ilha-Brasil?), pois estão representando encontros fortuitos e buscando registrá-los, ainda que de forma supostamente racional e objetiva, mas que, certamente, como muitos artistas aqui pontuados (e vários mais), trazem outros modos de ver geografias, lugares e pessoas, de maneira a repensarmos nossa própria relação com o mundo a partir de suas representações.

Referências

- ARMATO, A. Arte para el progreso: Intercol y la plástica colombiana (1960-1964). *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 3, p. 668-699, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676396; acesso em dez.2024.
- BASBAUM, R. (?)? Pergunta dentro da pergunta. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.7, p.114-119, 2000. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/49897>; acesso em dez.2024.
- BASBAUM, R. *Você gostaria de participar de uma experiência artística (+NBP)*. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CARDOSO, R. G. Roser Bru e a exposição individual no MAM Rio em 1964: relações artístico-culturais entre Brasil e Chile. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 584-608, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8677174; acesso em dez. 2024.
- CASTELLANOS OLMEDO, A. Bienales de la gráfica en Latinoamérica durante los años sesenta y setenta: la promoción de una disciplina y el establecimiento de un circuito. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 415-447, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676367; acesso em dez. 2024.
- CORRÊA, P. L. A. Didáticas e políticas têxteis e o caso da tapeçaria francesa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 632-666, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676618; acesso em dez. 2024.
- CORTESÃO, J. *Introdução à História das Bandeiras*. Lisboa: Portugalia Editora, 1964.
- CORTESÃO, J. *História do Brasil nos velhos mapas*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2009.
- DE SOUZA, P. T. S. Colombia Coca-Cola: a obra tonta de Antonio Caro. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 269-292, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8675838; acesso em out. 2024.
- DIAS, E. A renovação da pintura de paisagem no século XIX: o plein air, a École de Barbizon e a formação francesa de Henri-Nicolas Vinet. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 88-128, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8677329; acesso em out. 2024.
- DIEGO, E. de. *Contra el mapa. Disturbios de la geografía colonial de Occidente*. Madri, Ediciones Siruela, 2008.
- DOSSIN, C. Jackson Pollock and the Pierre Matisse Gallery: Toward a Connected History of Postwar Western Art. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 330-356, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676313; acesso em dez. 2024.
- FABRIS, A. “Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres García e Anna Bella Geiger”. In: BULHÕES. Maria Amélia e KERN, M. L. (org.). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002, P. 76-89
- FRANCA-HUCHET, P. Escritos de artistas e suas singularidades literárias: The real experimentation. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 248-267, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8675750; acesso em nov. 2024.
- FREIRE, C. (org.) *Terra incógnita*. São Paulo: MAC USP, 2015.
- GARCÉS, M. *Novo iluminismo radical*. Lisboa: Orfeu Negro, 2023.
- HARLEY, B. *The New Nature of the Maps. Essays in the History of Cartography*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

HARLEY, B. "Mapas, saber e poder". *Confins*, n. 5, 2009, pp. 1-23.

IPHAN; IBGE. *Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes*, Curt Nimuendajú. 2 ed. Brasília: IPHAN, IBGE, 2017.

LAPIN DARDASHTI, A. "África Arte Negra" in Brazil: Exhibitions, Diplomacy, and the Imaginary of Africa in Brazil. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 557-582, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676415; acesso em dez. 2024.

LAUTRÉAMONT. *Cantos de Maldoror*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

LINO, S. F. A história da arte mágica proposta por André Breton: conexões entre o fazer artístico e a espontaneidade. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 229-246, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676897; acesso em: out. 2024.

LOIS, C. "El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica". *Geograficando*, n. 11, v. 1, 2015.

MARCELINO, V. Imagem [tradicionalmente europeia] do Brasil: o apagamento da história e da produção artística e cultural dos povos indígenas na exposição panorâmica organizada pelo Museu de Arte de São Paulo em Bruxelas em 1973. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 520-555, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676249; acesso em dez. 2024.

MARSHALL, T. *Prisoners of Geography. Ten maps that tell you everything you need to know about global politics*. Londres: Elliot and Thompson Limited, 2015.

MAZADIEGO, E. Latin American art in diaspora: migration and alternative networks of art in Europe in the 1960s and 1970s. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 392-413, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8678259; acesso em dez. 2024.

MIGNOLO, W. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa editorial, 2007.

MORAES, L.; CARVALHO, C.; RENDEIRO, M.; GIL, T. Eliminando manchas brancas: um desmonte da cartografia indigenista de Curt Nimuendajú. *História da Historiografia*, v. 14, n. 37, p.17-61, 2021. DOI: <https://doi.org/10.15848/hh.v14i37.1686>; acesso em dez. 2024.

OLIVEIRA, C. de. Da Periferia ao Centro: Angelina Agostini em Londres, 1914 – c.1920. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 186-227, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676389; acesso em: dez. 2024.

OLIVEIRA, C. M. Circulação da cultura do Barroco entre os franciscanos na Província de Santo Antônio do Brasil: Emblemática e discursos iconográficos (Salvador – século XVIII). *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 26-56, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676599; acesso em: set. 2024.

OLIVEIRA, F. R. de. A "Ilha-Brasil" de Jaime Cortesão: ideias geográficas e expressão cartográfica de um conceito geopolítico. *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Barcelona, v.22, n. 1.191, p. 1-31, feb. 2017.

ORZES, A. Dos dois lados do Atlântico: a reformulação do modelo bienal entre teoria e prática (1968-1989). *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 449-483, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676340; acesso em dez. 2024.

PALADINO, L. M. “O uso de mapas como proposições conceituais: as cartografias do artista argentino Horacio Zabala”. In: FREIRE, C. *Estética da história e (re)construção das memórias*. Arte e arquivos em debate. São Paulo: MAC USP, 2016, p. 195-200.

PLANTE, I. “La distancia y el lugar: producciones visuales entre el Plata y el Sena durante los años sesenta”. *Artelogie*, nº 6, 2014, s/p.

QUEZADA YÁÑEZ, L. “Los artistas del Brasil nos tienden la mano”: artes visuales y diplomacia cultural entre las dictaduras militares de Brasil y Chile en 1974. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 610-631, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8678380; acesso em dez. 2024.

REIS, F. C. Produção artística e devoção franciscana no contexto sabarense. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, vol.8, n. 3, p. 58-86, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676248; acesso em out. 2024.

RODRIGUEZ, J. B. *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Tese (Facultat de Geografia I Història), Universitat de Barcelona, 2013.

SANTA OLALLA, P. O primeiro período (1962-1969) da Revista de Cultura Brasileira: um nó de relações culturais transatlânticas na Guerra Fria. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 358-390, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676336; acesso em dez. 2024.

SARAMAGO, J. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCARELLI, R. D. Um catálogo em dois volumes: a produção e a circulação de pequenos bronzes no Brasil e a atuação da Fundação Indígena nas primeiras décadas do século XX. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 130-184, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676929; acesso em dez. 2024.

SCOTTON, G. C.; NOGUEIRA, R. E. A Carta Atlântica de Bartolomeu Lasso de 1586 no contexto da União Ibérica. *Revista Brasileira de Cartografia*, v.68, n.1, p.121-130, 2016. DOI: <https://doi.org/10.14393/rbcv68n1-44475>; acesso em dez. 2024.

SERVIDDIO, F. Os rostos do Brasil. A itinerância da exposição Brasil Builds no exterior e a questão racial. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 485-518, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676493; acesso em dez. 2024.

SOUSA, V. S. D. de. Tunga no balanço da morte: intercâmbios entre ‘o novo’ e ‘o velho’ mundo a partir da instalação À La Lumière des Deux Mondes. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 3, p. 294-316, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676353; acesso em nov. 2024.

Notas

* 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>; Marze Malta é docente e pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e-mail: marzemalta@eba.ufrj.br, ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0559-0658>. Emerson Dionisio Oliveira é docente e pesquisador da Universidade de Brasília, e-mail: dionisio@unb.br, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>.

1 Composição de Caetano Veloso, lançada no álbum *Circulandô* do mesmo artista, em 1991, pela gravadora PolyGram.

- 2 Faz-se interessante apontar que para Annateresa Fabris (2002) a atitude de Torres-García em sua obra *El Norte es el sur* não pode deixar de ser relacionada com o novo estatuto da geografia no começo do século XX, que, de ciência enfadonha, transformara-se em parte essencial do conhecimento em geral.

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 FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dr. Roberto Medronho

REITOR

Dra. Madalena Grimaldi

DIRETORA DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Dra. Rogéria de Ipanema

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 DO RIO GRANDE DO SUL

FEDERAL UNIVERSITY OF RIO GRANDE DO SUL

Dra Marcia Barbosa

REITORA

Dr. Raimundo José Barros Cruz

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dra. Teresinha Barachini

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. Dilson Rodrigues Midlej

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

Dra. Tâmara Carneiro Quírico

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 BRASÍLIA

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 BRASÍLIA

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 Matthew Barney, De lama lâmina,
2009, Instituto Inhotim. Foto: Marize Malta.



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

MODOS. Revista de História da Arte [recurso eletrônico]. v.8, n.3, (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
Alexandre Ragazzi, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
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 Carolina Albuquerque de Moraes, Universidade Federal de Sergipe
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
Biagio D'Angelo, Universidade de Brasília
Bruna Fetter, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Bruno Brulon, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Camila Maroja, Brandeis University
Carla Mary S. Oliveira, Universidade Federal da Paraíba
Carlos Augusto Moreira da Nóbrega, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Célio Macedo Alves, Universidade Federal de Ouro Preto
Cesar Baio, Universidade Estadual de Campinas
Claire Farago, University of Colorado Boulder
Claudia Mattos Avolesse, Tufts University
Daniela Felix Martins Kawabe, Universidade de Brasília
Daniela Queiroz Campos, Universidade Federal de Santa Catarina

Dária Jaremtchuk, Universidade de São Paulo
Daiana Schwartz, Instituto Federal de Santa Catarina
Daniel Hora, Universidade Federal do Espírito Santo
Diego Souza de Paiva, Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Elaine Dias, Universidade Federal de São Paulo
Fabiana Serviddio, Universidad Nacional de Tres de Febrero
Fabio D'Almeida Lima Maciel, Universidade Estadual de Campinas
Fabiola do Valle Zonno, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Fabília Jordão, Universidade Federal do Paraná
Felipe Bernardes Caldas, Universidade Federal do Rio Grande
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
Joana Baião, Instituto Politécnico de Bragança
Joseania Miranda Freitas, Universidade Federal da Bahia
Juliana Coelho Gontijo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani, Instituto Federal de Brasília
Kleber Antonio De Oliveira Amancio, Universidade Federal do Recôncavo Baiano
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
Luciano Vinhosa, Universidade Federal Fluminense
Luciene Lehmkuhl, Universidade Federal da Paraíba

Luis Edegar de Oliveira Costa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Luiza Mader Paladino, Instituto Federal de Brasília
Luiz Alberto Freire, Universidade Federal da Bahia
Luiz Claudio da Costa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Maraliz de Castro Vieira Christo, Universidade Federal de Juiz de Fora
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
Moema de Bacelar Alves, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
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
Patricia Delayti Telles, Universidade de Évora
Patricia Franca-Huchet, Universidade Federal de Minas Gerais
Patricia Leal Azevedo Corrêa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Patrícia Martins Santos Freitas, Universidade Federal do Espírito Santo
Patricia 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
Reginaldo da Rocha Leite, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
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 Gabriella de Castro Gonçalves, Universidade Federal da Bahia
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
Sônia Gomes Pereira, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Sheila Cabo Geraldo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Sylvia Furegatti, Universidade Estadual de Campinas
Tales Bedeschi Faria, Instituto Federal Minas Gerais
Tamara Quírico, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Taísa Helena Pascale Palhares, Universidade Estadual de Campinas
Teresa Cristina Jardim de Santa Cruz Oliveira, Universidade de Brasília
Vanessa Barrozo Teixeira Aquino, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Vera Beatriz Siqueira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Vera Pugliese, Universidade de Brasília
Vinicius Pontes Spricigo, Universidade Federal de São Paulo
Virgínia Gil Araujo, Universidade Federal de São Paulo
Viviane Furtado Matesco, Universidade Federal Fluminense
Yasmin Fabris, Universidade Federal do Paraná

EDITORIAL

Mapeando fronteiras, territórios e cartografias na arte

Borders, territories and cartographies in art

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

ARTIGOS / COLABORAÇÕES

Circulação da cultura do Barroco entre os franciscanos na Província de Santo Antônio do Brasil: Emblemática e discursos iconográficos (Salvador – século XVIII)

Circulation of Baroque culture among the Franciscans in the Saint Anthony of Brazil Province:

Emblematics and iconographic discourses (Salvador – 18th Century)

Carla Mary S. Oliveira

Produção artística e devoção franciscana no contexto sabarense

Artistic production and Franciscan devotion in the Sabarense context

Flávia Costa Reis

A renovação da pintura de paisagem no século XIX: o plein air, a École de Barbizon e a formação francesa de Henri-Nicolas Vinet

The renewal of landscape painting in the 19th century: the plein air, the École de Barbizon and the French training of Henri-Nicolas Vinet

Elaine Dias

Um catálogo em dois volumes: a produção e a circulação de pequenos bronzes no Brasil e a atuação da Fundação Indígena nas primeiras décadas do século XX

A catalogue in two volumes: The production and circulation of small bronzes in Brazil and the role of the Fundação Indígena (first decades of the 20th century)

Rafael Dias Scarelli

Da Periferia ao Centro: Angelina Agostini em Londres, 1914 – c.1920

From Periphery to Center: Angelina Agostini in London, 1914 - c. 1920

Cláudia de Oliveira

A história da arte mágica proposta por André Breton: conexões entre o fazer artístico e a espontaneidade

The history of magic art by André Breton: Connections between artistic working and spontaneity

Sulamita Fonseca Lino

Escritos de artistas e suas singularidades literárias: The real experimentation

Artists' writings and their literary singularities: the real experimentation: The real experimentation

Patricia Franca-Huchet

Colombia Coca-Cola: a obra tonta de Antonio Caro

Colombia Coca-Cola: the silly Antonio Caro's artwork

Patricia Teles Sobreira De Souza

Tunga no balanço da morte: intercâmbios entre 'o novo' e 'o velho' mundo a partir da instalação À La Lumière des Deux Mondes

Tunga in the death's swing: interchanges between "the new" and "the old" world from the installation À La Lumière des Deux Mondes

Vanessa Séves Deister de Sousa

DOSSIÊ - CIRCULAÇÕES E GEOPOLÍTICA NAS ARTES VISUAIS

Circulações e geopolítica nas artes visuais

Circulations and Geopolitics in the Visual Arts

Dária Jaremtchuk, Fabiana Serviddio

Jackson Pollock and the Pierre Matisse Gallery: Toward a Connected History of Postwar Western Art

Jackson Pollock e a Galeria Pierre Matisse: por uma história interligada da arte ocidental do pós-guerra

Catherine Dossin

O primeiro período (1962-1969) da Revista de Cultura Brasileira: um nó de relações culturais transatlânticas na Guerra Fria

The First Period (1962-1969) of the Revista de Cultura Brasileña: A Knot of Transatlantic

Cultural Relations in the Cold War

Pablo Santa Olalla

Latin American art in diaspora: migration and alternative networks of art in Europe in the 1960s and 1970s

Arte latino-americana na diáspora: migração e redes artísticas alternativas na Europa nas décadas de 1960 e 1970

Elize Mazadiego

Bienales de la gráfica en Latinoamérica durante los años sesenta y setenta: la promoción de una disciplina y el establecimiento de un circuito

Print Biennials in Latin America during the sixties and seventies: the promotion of a discipline and the establishing of a circuit

Adriana Castellanos Olmedo

Dos dois lados do Atlântico: a reformulação do modelo bienal entre teoria e prática (1968-1989)

On both sides of the Atlantic: the reformulation of the biennial model between theory and practice (1968-1989)

Anita Orzes

Os rostos do Brasil. A itinerância da exposição Brasil Builds no exterior e a questão racial

The faces of Brazil. Brazil Builds' exhibition tour abroad and the racial paradigm

Fabiana Serviddio

Imagem [tradicionalmente europeia] do Brasil: o apagamento da história e da produção artística e cultural dos povos indígenas na exposição panorâmica organizada pelo Museu de Arte de São Paulo em Bruxelas em 1973

Image [traditionally European] of Brazil: the erasure of the history and artistic and cultural production of indigenous peoples in the panoramic exhibition organized by the São Paulo

Museum of Art in Brussels in 1973

Vitor Marcelino

“África Arte Negra” in Brazil: Exhibitions, Diplomacy, and the Imaginary of Africa in Brazil

“África Arte Negra” no Brasil: Exposições, Diplomacia e o Imaginário da África no Brasil

Abigail Lapin Dardashti

Roser Bru e a exposição individual no MAM Rio em 1964: relações artístico-culturais entre Brasil e Chile

Roser Bru’s exhibition at MAM Rio in 1964: Art and Cultural relations between Brazil and Chile

Renata Gomes Cardoso

“Los artistas del Brasil nos tienden la mano”: artes visuales y diplomacia cultural entre las dictaduras militares de Brasil y Chile en 1974

“The artists of Brazil extend their hand to us”: visual arts and cultural diplomacy between the military dictatorships of Brazil and Chile in 1974

Lucy Quezada Yáñez

Didáticas e políticas têxteis e o caso da tapeçaria francesa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Textile didactics and politics and the French tapestry case at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro

Patricia Leal Azevedo Corrêa

Arte para el progreso: Intercol y la plástica colombiana (1960-1964)

Art for Progress: Intercol and Colombian plastic art (1960-1964)

Alessandro Armato