

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA

HISTÓRIA DA ARTE COMPARADA

(2021/2022 – 2º SEMESTRE)

PROGRAMA E GUIÃO DETALHADO DAS AULAS

DOCENTE: LUÍS U. AFONSO

luis.afonso@letras.ulisboa.pt

ARTIS – INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

AGOSTO DE 2021

Programa

1.Nome da unidade curricular

História da Arte Comparada

2.Ciclo de estudos

1º ciclo

3.Docente responsável e respectivas horas de contacto na unidade curricular (preencher o nome completo)

Luís U. Afonso (56 TP, 14 OT)

4.Outros docentes e respectivas horas de contacto na unidade curricular

Não se aplica.

5.Objectivos de aprendizagem (conhecimentos, aptidões e competências a desenvolver pelos estudantes)

Contribuir para uma formação humanística assente no conhecimento e valorização de tradições artísticas de todo o mundo (OA1). Compreender criticamente o eurocentrismo das grandes narrativas dedicadas à história da arte mundial (OA2). Explicar em que medida o método comparativo contribui para a renovação da história da arte (OA3). Diferenciar modalidades do método comparativo em história da arte, em termos de sincronia/diacronia e de escala (micro, meso, macro) (OA4). Identificar e interpretar as semelhanças e as diferenças entre as artes plásticas criadas em diferentes realidades civilizacionais, em termos formais, iconográficos e funcionais (OA5). Adquirir competências na leitura, análise e debate das ideias fundamentais de textos-chave para a história da arte numa perspetiva comparada (OA6). Adquirir competências no domínio da bibliografia da história da arte e do método comparativo, de modo a aprofundar, autonomamente, os temas tratados nesta UC (OA7).

5.Learning outcomes of the curricular unit

To contribute to a humanistic education based on the knowledge and appreciation of artistic traditions from all the world (LG1). Critically understand the eurocentrism of the major narratives devoted to the world history of art (LG2). To explain how the comparative method contributes to the renewal of the history of art (LG3). To differentiate modalities of the

comparative method in art history, in terms of synchrony/diachrony and scale (micro, meso, macro) (LG4). To identify and to interpret the similarities and differences between the arts created in different civilizational realities, in formal, iconographic and functional terms (LG5). To acquire skills in reading, analyzing and discussing the fundamental ideas of key texts for the history of art in a comparative perspective (LG6). To acquire competences in the field of the bibliography of the history of art and of the comparative method, in order to deepen, autonomously, the subjects treated in this CU (LG7).

6.Conteúdos programáticos

1. INTRODUÇÃO (1 aula)

2. TEORIA (4 aulas)

2.1. A comparação nas ciências sociais e humanas

2.2. A comparação na história da arte

3. PRÁTICA (SINCRONIAS) (9 aulas)

3.1. Cânones artísticos (sécs. XVI-XVII)

3.2. Arte religiosa medieval

3.3. Encontros culturais intercontinentais (sécs. XVI-XVIII). Modalidades da representação e assimilação dos europeus.

4. PRÁTICA (DIACRONIAS) (5 aulas)

4.1. Relíquias, ícones e iconoclasmos

4.2. Paisagens e territórios.

5. LEITURAS (6 aulas)

5.1. Discussão de livros de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman (x2), George Kubler, Thomas Kaufmann e David Carrier.

6.Syllabus

1. INTRODUCTION (1 class)

2. THEORY (4 classes)

2.1. Comparison in the social and human sciences

2.2. Comparison in art history

3. PRACTICE (SYNCHRONIES) (9 classes)

3.1. Artistic canons (16th-17th centuries)

3.2. Medieval religious art

3.3. Intercontinental cultural meetings (16th-18th centuries). Modalities of representation and

assimilation of Europeans

4. PRACTICE (DIACHRONIES) (5 classes)

4.1. Relics, icons and iconoclasm

4.2. Landscapes and territories

5. READINGS (6 classes)

5.1. Discussion of books by Aby Warburg, Georges Didi-Huberman (x2), George Kubler, Thomas Kaufmann and David Carrier.

7.Demonstração da coerência dos conteúdos programáticos com os objetivos de aprendizagem da unidade curricular

OA1: todo o programa.

OA2: ponto 1 (Introdução) e ponto 2 (Teoria) do programa.

OA3: todo o programa.

OA4: ponto 3 (Prática. Sincronia) e ponto 4 (Prática. Diacronia) do programa.

OA5: ponto 3 (Prática. Sincronia) e ponto 4 (Prática. Diacronia) do programa.

OA6: ponto 5 (Leituras).

OA7: todo o programa.

7.Demonstration of the syllabus coherence with the curricular unit's objectives

LG1: all syllabus.

LG 2: point 1 (Introduction) and point 2 (Theory) of the syllabus.

LG 3: all syllabus.

LG 4: point 3 (Practice. Synchronies) and point 4 (Practice. Diachronies) of the syllabus.

LG 5: point 3 (Practice. Synchronies) and point 4 (Practice. Diachronies) of the syllabus.

LG 6: point 5 (Readings).

LG 7: all syllabus.

8.Metodologias de ensino (avaliação incluída)

A maior parte das aulas são expositivas, de natureza teórica e prática, e algumas incluem a leitura e o comentário de excertos de textos ou o visionamento de documentários. A avaliação consiste num teste escrito presencial, sem consulta (50%), a realizar no dia **18 de abril**. As últimas seis aulas são dedicadas à realização de debates sobre livros previamente lidos pelos estudantes, cujo resumo comentado tem de ser entregue até dia **30 de março** (penalização de um valor por cada dia de atraso). Este trabalho individual terá 4 a 5 páginas de extensão (c.1200-

1500 palavras). O trabalho (25%) e a participação nesses debates (25%) é objeto de avaliação e o seu funcionamento será explicado nas primeiras aulas. O exame, i.e., a avaliação final alternativa, é destinada a melhorias e a alunos reprovados na avaliação ordinária, atendidas as limitações regulamentares vigentes. Plágios nos trabalhos e fraudes nos testes implicam a atribuição de zero valores quer nesse elemento de avaliação quer na avaliação final da disciplina.

8. Teaching methodologies (including evaluation)

Most of the classes are expositive (lectures), both theoretical and practical, and some include the reading and commentary of excerpts of texts or the viewing of documentaries. The evaluation consists of one written test, without consultation, carried out on **April 20th** (50%). The last six classes deal with debates about books read by the students, whose commented summary must be submitted by **March 30th** (penalty of one value for each day of delay). This individual work will be 4 to 5 pages long (c.1200-1500 words). This summary (25%) and the participation in these debates (25%) is subject to evaluation and its functioning will be explained in the first classes. The exam, that is, the final alternative evaluation, is limited to students that have failed the course in the regular evaluation or that want to improve their grade, regarding the existing regulatory restrictions. Plagiarism in essays and fraud in exams imply both the attribution of zero values in the element of evaluation in question and in the final evaluation of the discipline.

9. Demonstração da coerência das metodologias de ensino com os objectivos de aprendizagem da unidade curricular

A combinação de aulas expositivas, onde são analisadas e discutidas obras de arte, documentos e problemáticas fundamentais para a temática da UC, com aulas de debate, cada uma especificamente dedicada a um livro com uma componente teórica forte e relevante para o tema da UC, permitem alcançar os objetivos de aprendizagem da UC. O acompanhamento semanal das aulas, o estudo para os dois testes presenciais e a preparação das aulas de debate implicam um contínuo trabalho de leitura, estudo e análise crítica de textos por parte dos alunos ao longo das várias sessões letivas do semestre. Desta forma, as aulas onde se aplica o método comparativo na prática e as aulas onde se discutem obras lidas pelos alunos, a par de todas as leituras implicadas nesta UC a título de estudo individual, contribuem para o aluno desenvolver uma formação humanística onde as tradições artísticas de todo o mundo, do presente e do passado, são tratadas e valorizadas num plano de igualdade. Importa acrescentar que são

lecionadas várias aulas para cada um dos sete objetivos de aprendizagem, o que aumenta a probabilidade de os alunos atingirem com sucesso esses objetivos. Por exemplo, a aplicação prática das diferentes modalidades do método comparativo em história da arte, ao nível da sincronia e da diacronia e ao nível da escala (micro, meso, macro) contempla um total de 14 aulas teórico-práticas. De igual modo, a aquisição de competências na leitura, análise e debate de textos-chave e no domínio da bibliografia da história da arte (e do método comparativo) são exercitadas por cada estudante na preparação e na participação durante as seis aulas-debate programadas exclusivamente para este fim.

9. Demonstration of the coherence between the teaching methodologies and the learning outcomes

The combination of expositive classes (lectures), which analyze and discuss works of art, documents and problems that are fundamental to the theme of the CU, with discussion classes, each one specifically dedicated to a book with a strong theoretical component relevant to the theme of CU, allow us to reach the learning goals of the CU. The weekly follow-up of the classes, the study for the two tests and the preparation for the texts discussions imply a continuous work of reading, studying and critical analysis of texts by the students throughout the various weeks of the semester. In this way, the classes where the comparative method is applied in practice and the classes where the books read by the students are discussed, along with all the readings implied in this CU as an individual study, contribute to the development of an humanistic education where the artistic traditions of the world, present and past, are treated and valued on an equal footing. It should be added that several classes are taught for each of the seven learning goals, which increases the likelihood that students will successfully achieve those goals. For example, the practical application of the different modalities of the comparative method in art history, in terms of synchrony and diachrony and at different scales (micro, meso, macro) contemplates a total of 14 theoretical-practical classes. Likewise, the acquisition of competences in reading, analyzing and discussing key texts and the acquisition of competences in the field of the bibliography of art history (and comparative method) are practiced by each student in the preparation and participation in the six scheduled debate-classes exclusively aimed at this purpose.

10. Bibliografia

BAYARD, M. (ed.), 2007. *Histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons du detour*, Somogy.

- BELTING, H., 2004. *Pour une anthropologie des images*, Gallimard.
- CARRIER, D., 2008. *A World Art History and its Objects*, The Pennsylvania State University Press.
- DIDI-HUBERMAN, G., 2015. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*, Gallimard.
- _____, 2016. *Ninfa moderna. Ensaio sobre o panejamento caído*, KKYM.
- ELSNER, J. (ed.), 2017. *Comparativism in Art History*, Routledge.
- FLORES, J., 2007. *O Espelho Invertido. Imagens asiáticas dos europeus, 1500-1800*, CCCM.
- KAUFMANN, T., 2004. *Toward a Geography of Art*, The University of Chicago Press.
- KUBLER, G., 1990. *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos*, Vega.
- LAZZARI, M., SCHLESIER, D., 2011. *Exploring Art. A global, thematic approach*, Wadsworth.
- NAGEL, A., 2012. *Medieval Modern. Art out of time*, Thames & Hudson.
- WARBURG, A., 1995. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Cornell University Press.

GUIÃO DETALHADO DAS AULAS

Índice

INTRODUÇÃO	10
Aula 1. Apresentação do programa e da bibliografia. Os grandes modelos narrativos da história da arte e as suas limitações	10
PARTE I – TEORIA	12
Aula 2. A comparação nas ciências sociais	12
Aula 3. A comparação nas ciências humanas	14
Aula 4. A comparação na história da arte: formas e estilos	16
Aula 5. A comparação na história da arte: temas e expressões	18
PARTE II – PRÁTICA: SINCRONIAS	20
Tópico: cânones artísticos (4 aulas)	20
Aula 6. A definição de cânone na Antiguidade Clássica.....	20
Aula 7. O cânone artístico na Europa Ocidental (c.1500-c.1600)	22
Aula 8. O cânone artístico na Ásia Ocidental islâmica (c.1500-c.1650).....	24
Aula 9. O cânone artístico na Ásia Oriental confuciana (c.1500-c.1650)	26
Tópico: arte religiosa medieval (2 aulas)	28
Aula 10. Ascetismo religioso e desornamentação artística no século XII: arquitetura cisterciense e arquitetura almóada.....	28
Aula 11. A iluminura judaica durante o último terço do século XV em três pequenas unidades geoculturais: Sevilha/Córdova, Lisboa, Sana'a	30
Aula 12. Orientação tutorial	32
Tópico: encontros culturais intercontinentais (3 aulas).....	33
Aula 13. A representação de “portugueses” na arte do Benim	33
Aula 14. A representação de europeus na arte da Pérsia Safávida.....	35
Aula 15. A representação de europeus na arte <i>nanban</i>	37
PARTE III – PRÁTICA: DIACRONIAS	39
Tópico: Relíquias, ícones e iconoclasmos (3 aulas).....	39
Aula 16. Relíquias e relicários	39
Aula 17. Ícones e iconoclasmos.....	41
Aula 18. Aniconismos modernistas e contemporâneos.....	43
Tópico: Paisagens e territórios (2 aulas).....	45
Aula 19. Geóglifos Nasca.....	45
Aula 20. <i>Land Art</i> norte americana (1968-1973).....	47

Aula 21. Avaliação (teste)	49
PARTE IV – LEITURAS	50
Aula 22. Aby Warburg, <i>Images from the region of the Pueblo Indians of North America</i> (1995[1923]).....	50
Aula 23. Georges Didi-Huberman, <i>Ninfa fluida. Essai sur le drappé-désir</i> (2015)	52
Aula 24. Georges Didi-Huberman, <i>Ninfa moderna. Ensaio sobre o panejamento caído</i> (2016 [2002]).....	53
Aula 25. George Kubler, <i>The Shape of Time</i> (1964).....	54
Aula 26. Thomas Kaufmann, <i>Toward a Geography of Art</i> (2004).....	55
Aula 27. David Carrier, <i>A World Art History and its Objects</i> (2008).....	56
BIBLIOGRAFIA	58

INTRODUÇÃO

Aula 1. Apresentação do programa e da bibliografia. Os grandes modelos narrativos da história da arte e as suas limitações

Estrutura da aula

A primeira aula está dividida em três partes, cada uma com uma duração aproximada de 30 minutos.

Objetivos

Apresentar os métodos de avaliação. Indicar a literatura mais relevante para esta unidade curricular. Apresentar e discutir as limitações dos grandes modelos narrativos seguidos nas obras de história da arte gerais mais difundidas.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática.

Conteúdos programáticos

Na primeira parte da aula efetua-se a apresentação da unidade curricular, abordando os seguintes aspetos: âmbito cronológico e geocultural; principais objetivos e tópicos do programa; indicação da bibliografia genérica mais relevante; indicação dos métodos de avaliação e seu agendamento.

Na segunda parte da aula discute-se a definição de “comparação” como o exame simultâneo de duas ou mais realidades dotadas de um mínimo de similaridades, procurando identificar as semelhanças, as diferenças e as relações entre elas. Sublinha-se o valor metafórico da comparação: *meta-pherein* (“transferência”) implica a trasladação do sentido de uma palavra para outra. Explora-se o método comparativo como um processo assente no contrastar, no assemelhar, no diferenciar e no relacionar, visando aumentar a capacidade de compreensão das realidades comparadas, procedendo a paralelismos, analogias, homologias, contrastes e antíteses. Discutem-se as características da comparação realizada no tempo e no espaço, distinguindo entre abordagens diacrónicas, ou longitudinais (ex. temas), e abordagens sincrónicas, ou transversais (ex. espaços), bem como as diferenças da comparação em termos de escalas (micro, meso e macro). Saliendam-se os riscos potenciais do método comparativo, nomeadamente no que respeita a anacronismos, etnocentrismos, determinismos, evolucionismos e generalizações simplificadoras, diluindo a singularidade e/ou a heterogeneidade de cada unidade cultural objeto de comparação. Destaca-se a necessidade de estabelecer estratégias de descentramento cultural, de evitar a excessiva simplificação de realidades complexas e de determinar com rigor as categorias a comparar (i.e., definir as condições da comparabilidade). Recordam-se o papel da comparação competitiva na tradição artística ocidental, através da *paragone* (entre a pintura e a escultura) e da ideia de *ut pictura poesis* (entre a poesia/literatura e a pintura), em que os intervenientes nos debates pretendem demonstrar a supremacia de uma arte sobre a outra. Reflete-se sobre o modo como curadores e

conservadores de museus constroem exposições e estratégias museográficas apontando sistemas de relações entre obras de arte e suscitando interpretações comparativas.

Na última parte da aula apresenta-se a estrutura de algumas das grandes sínteses da história da arte “mundial”, nomeadamente as obras de Ernst Gombrich (*A História da Arte*, 1993), Hans Janson (*A Nova História da Arte de Janson*, 2010), Jeff Kleiner (*Gardner's Art Through the Ages: a global history*, 2010), Hugh Honour e John Fleming (*A World History of Art*, 2014). De seguida discutem-se as limitações destas obras enquanto estudos comparativos, nomeadamente devido ao seu acentuado eurocentrismo, à sua associação a modelos evolucionistas relacionados com a mimetização da natureza e devido aos enviesamentos e assimetrias que estabelecem entre centros e periferias. A crítica destas obras é feita à luz do debate internacional sobre a (im)possibilidade de uma história da arte global, na qual se procuram alternativas ao modelo eurocêntrico, explorando-se narrativas policêntricas, narrativas cruzadas, narrativas segmentadas, estudos comparados e estudos dos processos de transferência, hibridização e homogeneização artística ao nível do globo. Nesse sentido são sugeridas algumas leituras, nomeadamente as obras de Thomas da Costa Kaufmann (*Toward a Geography of Art*, 2004), David Carrier (*A World Art History and its Objects*, 2008), James Elkins (*Is Art History Global?*, 2007), Jill Casid e Aruna D'Souza (*Art History in the Wake of the Global Turn*, 2014) e ainda, num âmbito mais prático, Margaret Lazzari e Dona Schlesier (*Exploring Art. A global, thematic approach*, 2011).

Bibliografia

Bayard (2007), Carrier (2008), Casid e D'Souza (2014), Elkins (2007), Elkins *et al.* (2010), Elsner (2017), Gombrich (1993), Honour e Fleming (2014), Janson (2010), Kaufmann (2004), Kaufmann, Dossin e Joyeux-Prunel (2016), Kleiner (2010), Lazzari e Schlesier (2011), Silva (2004).

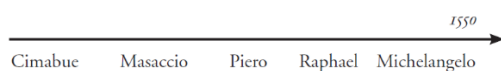


Diagram 3 Vasari's history

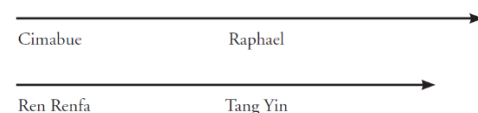


Diagram 7 Parallel time lines for art in Europe and China

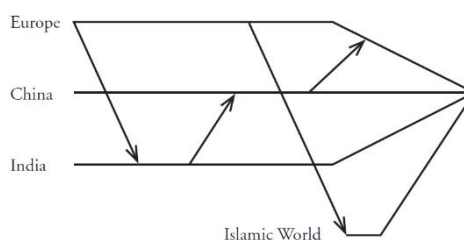


Diagram 8 World art history

Três diagramas apresentados na obra de David Carrier (2008), ilustrando o modo como diferentes autores estruturam a narrativa da história da arte ou as suas interligações.

PARTE I – TEORIA

Aula 2. A comparação nas ciências sociais

Estrutura da aula

A aula está dividida em três partes, a primeira com cerca de 10 minutos e as restantes com cerca de 40 minutos cada.

Objetivos

Caraterizar o recurso ao método comparativo no direito aplicado, na ciência política aplicada, na antropologia e na sociologia. Familiarizar os estudantes com o pensamento de Durkheim e Weber, sobretudo na sua relação com o método comparativo.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática. Leitura comentada de textos.

Conteúdos programáticos

A aula é dedicada a caraterizar o recurso ao método comparativo em diversas ciências sociais. Começa-se por sublinhar a relevância da comparação ao nível do direito e da ciência política, origem de duas especializações disciplinares: o direito comparado e a ciência política comparada. Nestes dois casos, o desenvolvimento do método comparativo explica-se pelo carácter aplicado destas duas ciências (objetivo de ação vs. Objetivo de investigação), visando apoiar a tomada de decisão política e jurídica através da identificação das melhores práticas existentes para cada necessidade social em diferentes países ou organizações (por exemplo, qual a melhor legislação existente sobre patentes? qual o melhor tipo de regime parlamentar?).

Na segunda parte da aula explora-se o recurso à comparação na antropologia. A comparação encontra-se na base da antropologia, quer na sua dimensão estritamente descritiva e etnográfica, quer na sua dimensão teórica. Sempre que se descreve ou analisa uma cultura diferente procede-se a uma comparação, explícita ou implícita, com a nossa própria cultura. Em termos teóricos, a primeira utilização sistemática do método comparativo foi desenvolvida nos finais do século XIX pela escola do evolucionismo cultural. Investigadores como Lewis Morgan (1818-1881), Edward Tylor (1832-1917) e James Frazer (1854-1941) aspiravam a uma história universal da humanidade, mostrando o progresso desde as culturas primitivas até à contemporaneidade. Essas narrativas tratavam da passagem do simples para o complexo, dividindo a história em fases ou estádios evolutivos: selvajaria, barbárie e civilização (Morgan); manismo, feitiçaria, politeísmo, monoteísmo (Tylor). É nesta linha evolucionista e teleológica da história que também se insere a leitura de Marx: escravagismo, feudalismo, capitalismo, socialismo. O método comparativo era usado, sobretudo, no cotejo de dados da arqueologia, da história e da literatura com dados da etnografia de povos “primitivos” contemporâneos. É desta forma que James Frazer constrói a sua obra mais célebre, *The Golden Bough* (1890), onde compara, por exemplo, dados sobre a magia e a religião na Grécia antiga com a cultura dos povos “primitivos” do século XIX, apresentando uma teoria sobre a evolução da humanidade

em três etapas: magia (crença na capacidade em controlar a natureza), religião (crença na intervenção sobrenatural de uma divindade sobre a natureza) e ciência (capacidade efetiva para controlar a natureza). Na aula serão lidos e comentados excertos desta obra, sublinhando-se três riscos do método comparativo: o etnocentrismo (tomar a Europa como modelo normativo da comparação); o evolucionismo (a crença na universalidade e inevitabilidade dos estádios de desenvolvimento das sociedades); e a fragilidade de certas analogias meramente formais.

Na última parte da aula, dedicada à sociologia, destaca-se o recurso à comparação na metodologia desenvolvida por dois dos pais fundadores desta disciplina: Émile Durkheim (1858-1917) e Max Weber (1864-1920). Na obra *Les règles de la méthode sociologique* (1895), Durkheim sustenta que a sociologia deveria aplicar ao estudo dos factos sociais (ex. taxa de nupcialidade, natalidade, suicídio) os mesmos princípios e metodologias racionalistas seguidos nas ciências naturais da sua época, nomeadamente a análise das relações causais e a determinação de previsões (leis) acerca do comportamento humano em sociedade. Nesta visão nomológica da sociologia (i.e., a capacidade para estabelecer leis), a comparação é essencial para identificar as regularidades causais dos fenómenos sociais (pela estatística, pela definição de um padrão de referência) e para testar hipóteses e teorias, funcionando as comparações, em particular as “variações concomitantes”, como uma espécie de método experimental indireto, dada a impossibilidade de realizar experiências laboratoriais na sociedade.

Em relação a Weber destaca-se o papel da comparação na sua teoria dos *tipos ideais*, quer no momento da sua construção, enquanto instrumentos heurísticos, quer posteriormente durante a sua aplicação à realidade a estudar. Weber socorre-se da comparação para construir os *tipos ideais* (pontos de referência da investigação), selecionando e acentuando traços particulares característicos do facto estudado em diferentes realidades. Por exemplo, para definir o “artesanato” como um *tipo ideal*, Weber começa por extrair características desta atividade em diferentes ofícios, áreas geoculturais e épocas, reunindo nessa “utopia conceptual” elementos que não se encontram em nenhum dos casos tratados isoladamente. A partir desta construção analítica artificial, deste “modelo ideal”, procede-se à análise dos dados empíricos provenientes de diferentes realidades, contrastando-os com o *tipo ideal* tal como foi construído pelo investigador. Noutros casos, Weber define dois, três ou mais *tipos ideais* para cada realidade estudada, realizando-se a comparação pela confrontação da realidade observada com os diferentes *tipos ideais* ou confrontando os *tipos ideais* entre si. Para tornar mais claro o pensamento de Weber e para sublinhar a atenção que o investigador dedicou à comparação entre a cultura ocidental e outras civilizações são lidas e comentadas traduções de alguns excertos da sua obra em três volumes *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* (1920-21), onde são colocados em jogo dados provenientes de diferentes civilizações (China, Índia, Próximo Oriente) e períodos históricos (Antiguidade Clássica, Idade Média, Renascimento e Reforma). Deste modo, pretende-se mostrar como Weber utilizou o método comparativo de forma integral, quer para construir quer para operacionalizar os *tipos ideais*, raciocinando numa lógica de contrastes com vista a identificar relações de causalidade, “afinidades eletivas” e ausências relevantes no estudo de fenómenos idênticos.

Bibliografia

Bernardi (1992), Burke (1996), Durkheim (1998), Erickson e Murphy (2001), Evans-Pritchard (1999), Frazer (1982), Giddens (1997), Vigour (2005), Weber (1996, 2006).

Aula 3. A comparação nas ciências humanas

Estrutura da aula

A aula está dividida em duas partes, sensivelmente iguais.

Objetivos

Caraterizar o método comparativo em história. Caraterizar o método comparativo na literatura comparada.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática. Leitura comentada de textos.

Conteúdos programáticos

A primeira parte da aula é dedicada a caraterizar o recurso ao método comparativo na história, diferenciando, sobretudo, as abordagens diacrónicas, combinando duas épocas históricas, e as abordagens sincrónicas, combinando realidades contemporâneas mas de diferentes áreas geográficas. Destaca-se o papel de Marc Bloch (1866-1944) na abertura da história ao método comparativo, bem explorado na escola dos *Annales* (ex. Fernand Braudel), defendendo a relevância da comparação e da interligação dos fenómenos históricos, cuja lógica e dinâmica extravasa as realidades e lógicas das fronteiras nacionais. Para o efeito são lidos e comentados pequenos excertos de um curto artigo publicado por Marc Bloch em 1928 intitulado *Pour une histoire comparée des sociétés européennes*.

Ainda na primeira parte da aula explora-se o modelo de Charles Tilly sobre os principais níveis de análise histórica, incidindo nas estruturas e processos, destacando o papel que a comparação desempenha dentro de cada nível. O primeiro nível é o *histórico-mundial* (*world-historical*), no qual o objetivo do historiador consiste em caraterizar uma determinada era histórica e onde a comparação é feita entre sistemas mundiais (ou sistemas-mundo), procurando perceber o modo como se transformam, como se sucedem e como estabelecem relações entre si (ex. ascensão e queda de impérios, transformações nos modos de produção, etc.). O segundo nível consiste no *sistémico-mundial* (*world-sistemic*) tendo por finalidade identificar e explicar as conexões e variações existentes entre as principais estruturas sociais interdependentes num determinado sistema-mundo, comparando as semelhanças e diferenças entre os diferentes tipos de redes existentes em termos de trocas e de coerção (subordinados/subordinantes). Segue-se o nível macro-histórico (*macrohistorical*), focado no estudo das grandes estruturas e processos, fazendo a comparação entre essas unidades de análise, identificando variações e uniformidades. Os processos de urbanização, proletarização, construção de estados ou de burocratização são exemplos de unidades suscetíveis de serem estudadas dentro deste nível. Finalmente encontra-se o nível *micro-histórico* (*microhistorical*), que se dedica a estudar o papel dos grupos de indivíduos dentro das grandes estruturas e processos.

A segunda parte da aula é dedicada à caraterização da literatura comparada. Discute-se a impossibilidade da escrita/leitura independente e autossuficiente, sublinhando-se o recurso à comparação, implícita ou explícita, no ato da escrita e no ato da (re)leitura. Sublinha-se a intertextualidade bem como a comparação trans-contextual e trans-linguística, enfatizando-se

o valor metafórico da comparação e a sua capacidade para estabelecer ligações entre textos. Discute-se a evolução da literatura comparada desde a fase da factualidade da prova da “influência textual”, de matriz filológica e positivista, à focalização nas coincidências, analogias e homologias entre textos de tradições diversas, destituídas de relações causais comprováveis factualmente. Discute-se ainda a passagem do enfoque no tema ou no estilo dos textos para o enfoque no método comparativo em si mesmo. Neste âmbito, destaca-se o papel desempenhado pelo paradigma pós-colonial, implicando práticas de descentramento e descontextualização voluntária por parte do comparatista em relação à sua própria tradição cultural e literária, discutindo-se a sua (in)eficácia e a paradoxal acentuação das diferenças entre as tradições em causa. A partir de dois autores francamente antagónicos, Harold Bloom e Edward Said, problematizam-se os argumentos da literatura comparada mais militante, especificamente a que se concentra na (auto)crítica do cânone literário ocidental. Esta corrente, classificada por Bloom como “escola do ressentimento”, classifica o cânone como uma forma de opressão cultural e política, procurando redimir as injustiças decorrentes da relação entre o Ocidente e o resto do mundo ao longo da história.

Explora-se, por fim, a comparação em diferentes escalas, da *close reading* (análise integrada de componentes textuais, abordagem estética) à *distant reading* (leitura indireta, significado de um texto no âmbito de uma tendência literária e cultural mais alargada, o texto dentro de um processo amplo de evolução de formas e géneros de escrita, estudo quantitativo ligado aos desenvolvimentos das humanidades digitais). Como exemplos de estudos de literatura comparada citam-se os textos dedicados à articulação de um mesmo tema em autores e épocas diferentes. Por exemplo, os riscos de ler em demasia como tema central tratado em *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (Cervantes, 1605) e em *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (Laurence Sterne, 1759-69). A aula conclui-se com uma leitura crítica de curtas passagens do livro de Erich Auerbach, *Mimesis. The representation of reality in Western literature*, originalmente publicado em 1946, um livro que durante a maior parte da segunda metade do século XX constituiu um modelo para os estudos de literatura comparada.

Bibliografia

Auerbach (2003), Bassnett (1993), Bloch (1963), Bloom (2013), Braudel (1992), Buesco, Duarte e Gusmão (2001), Burke (1996), Hutchinson (2018), Said (2013), Tilly (1984), Vigour (2005).

Aula 4. A comparação na história da arte: formas e estilos

Estrutura da aula

Esta aula está dividida em três partes, as duas primeiras com a duração aproximada de 25 minutos e a última com cerca de 40 minutos.

Objetivos

Compreender que a comparação é uma metodologia intrínseca à história da arte, desde as suas origens. Exemplificar o recurso à comparação nos estudos atribucionistas, formalistas e estilísticos. Familiarizar os estudantes com as metodologias de dois autores clássicos da história da história da arte: G. Morelli e H. Wölfflin.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática. Leitura comentada de textos.

Conteúdos programáticos

A aula inicia-se com uma breve reflexão acerca do papel central da comparação na história da arte. Para o efeito, selecionam-se quatro momentos chave da evolução da historiografia da arte ocidental: a) os inícios da historiografia da arte no mundo greco-romano, expressa nos Livros XXXIV-XXXVI da *História Natural* de Plínio o Velho (séc. I), relatando a progressiva aproximação da arte à natureza; b) os inícios do modelo biográfico da história da arte com a publicação do livro de Giorgio Vasari *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), assente na comparação da linguagem formal dos artistas biografados, desde Cimabue a Miguel Ângelo; c) os inícios da história da arte moderna com a obra de Joachim Winckelmann *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), focada na interpretação e explicação cultural dos estilos artísticos antigos, nomeadamente da arte egípcia, persa, fenícia, judaica, etrusca, grega e romana; d) e, finalmente, a instituição da história da arte como uma disciplina académica, no final do século XIX, destacando-se o método de ensino assente na dupla projeção de imagens com máquinas de slides a preto e branco. Este excurso, através dos quatro momentos escolhidos, tem como âncora as referências ao grupo escultórico *Laocoonte* nos três primeiros autores indicados e numa recriação do modo de instrução académica da história da arte em finais do século XIX. Assim, serão comentados pequenos excertos dos três autores indicados: Plínio (Livro XXXVI: 37), Vasari (vidas de Jacopo Sansovino, Baccio Bandinelli e Bramante) e Winckelmann (Livro V, caps. 1 e 3; Livro VII, cap. 1).

Na segunda parte da aula explora-se, de forma detalhada, o método de análise formalista, e atribucionista, desenvolvido por Giovanni Morelli (1816-1891), através da leitura de excertos da tradução italiana da obra *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die gallerien Borghese und Doria Panfili in Rom* (1890), publicada sob o pseudónimo de Ivan Lermolieff. Destaca-se a importância da sua formação como médico para o desenvolvimento de um minucioso método analítico, comparativo, focado nas características formais das obras de arte. Morelli estudava as obras de arte como um meticuloso anatomista ou como um patologista que procura fornecer um diagnóstico exaustivo através do recurso a todos os tipos de evidências empíricas. Quer num caso quer noutra, o método de Morelli realça a importância dos pequenos

detalhes para a resolução dos problemas em análise, mesmo que muitas vezes pareçam ser insignificantes. O exercício desta metodologia (morelliana) é realizado sempre numa perspetiva comparativa, contrastando-se o modo como certos detalhes (ex. orelhas, lábios, dedos, unhas, etc.) são reproduzidos nas obras de diferentes artistas, permitindo diferenciar e autonomizar escolas e autorias. São lidos excertos dos diálogos entre Lermolieff (o narrador) e um italiano, nos quais o autor explica os procedimentos do seu método de análise formal e comparativa (secção intitulada “Princípios e método”).

Na terceira e última parte da aula analisa-se o método desenvolvido por Heinrich Wölfflin (1864-1945). Se o método de Morelli pode ser encarado como a aplicação de uma metodologia comparativa à escala micro, dependente do tratamento formal de certos detalhes das obras de arte, quase sempre extraídos das anatomias, o método de Wölfflin pode ser caracterizado como a aplicação de uma metodologia comparativa formalista à escala macro, envolvendo os estilos artísticos em termos gerais. Para o efeito apresentam-se e discutem-se os argumentos centrais patentes em duas obras deste autor, *Renaissance und Barock* (1888) e *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). Nestes dois estudos Wölfflin constrói uma metodologia assente em pares dicotómicos de índole formalista definidos como uma espécie de *tipos puros formais* (autênticos *tipos ideais*, no sentido de Weber), oscilando entre um polo racionalista e um polo exuberante. Em termos práticos, os termos de cada par de opostos têm como finalidade servir de padrão para a comparação e classificação de qualquer obra de arte, que se aproxima mais de um ou de outro polo dentro de cada par dicotómico. Atendendo à relevância desta metodologia procede-se à caracterização dos cinco pares dicotómicos definidos por Wölfflin, nos quais o primeiro termo corresponde ao estilo seguido no Renascimento e o segundo ao estilo seguido no Barroco. Especificamente, procede-se à leitura comentada e ilustrada das passagens onde o autor explica os referidos pares de opostos, a saber: linear/pictórico, plano/profundidade, aberto/fechado, multiplicidade/unidade, clareza absoluta/clareza relativa.

Bibliografia

Bayard (2007), Brush (1996), Elsner (2017), Fernie (1999), Irwin (1972), Kultermann (1994), Morelli (2014), Plínio (1961-62), Potts (2000), Tanner (2006), Vasari (1993), Winckelmann (2006), Wölfflin (1986, 1986a).



Exemplos da dicotomia wollfliana entre linear (Dürer, c.1514) e pictórico (Ostade, c.1657).

Aula 5. A comparação na história da arte: temas e expressões

Estrutura da aula

Esta aula está dividida em duas partes, a primeira com 35 minutos e a segunda com 55 minutos.

Objetivos

Dominar as definições de iconografia e de iconologia de Erwin Panofsky. Perceber o conceito de iconologia de Aby Warburg e as suas diferenças face ao método de Panofsky. Perceber a metodologia e os objetivos do *Atlas Mnemosyne* de Warburg. Compreender o modo de funcionamento da comparabilidade (visual) na iconografia e na iconologia, quer em termos sincrónicos (leitura integrada, contextual, de imagens) quer em termos diacrónicos (cadeias de transmissão de imagens e padrões expressivos ou “arqueologia” visual).

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática.

Conteúdos programáticos

Na primeira parte da aula procede-se a uma definição da iconografia e da iconologia, segundo o método iconográfico de Erwin Panofsky. Este método foi apresentado inicialmente em 1939, sendo ligeiramente corrigido em 1955, e consiste na diferenciação de três níveis de análise e de significado nas obras de arte: 1) *significado primário ou natural* (nível pré-iconográfico), consiste na identificação básica (factual) de formas e figuras (seres humanos, animais, etc.) e de atitudes expressionais (triste, contente, etc.); 2) *significado secundário ou convencional* (nível iconográfico), consiste na identificação de temas, histórias e alegorias; 3) *significado intrínseco ou simbólico* (nível iconológico), consiste na interpretação do sentido de uma imagem enquanto manifestação visual (consciente ou inconsciente) dos princípios fundamentais de uma cultura, época ou filosofia, encarando a obra de arte como sintoma cultural. Destaca-se a relevância da identificação do responsável intelectual por um programa iconográfico/iconológico complexo. Os equipamentos interpretativos e os mecanismos de controlo do método iconográfico segundo Panofsky: 1) nível pré-iconográfico – história dos estilos e o senso comum; 2) nível iconográfico – fontes literárias e o domínio da história dos tipos iconográficos; 3) nível iconológico – a “intuição sintética” e o domínio da história dos “sintomas culturais”. Dois exemplos práticos da aplicação deste método iconográfico: a pintura *Judite* de Francisco Maffei (c.1650) e a pintura mural *Última Ceia* de Leonardo (c.1498).

Na segunda parte da aula estuda-se o método iconológico de Aby Warburg (1866-1929), tal como foi desenvolvido a partir da conferência sobre os frescos do Palazzo Schifanoia em 1912. A centralidade de três conceitos desenvolvidos por Warburg: 1) o conceito de sobrevivência ou “vida póstuma” das imagens da Antiguidade (*Nachleben der Antike*), particularmente durante o Renascimento; 2) o conceito de *Pathosformeln*, ou “fórmulas de *pathos*” (i.e., “fórmulas emotivas”) e a sua centralidade para a análise iconológica, materializadas em gestos, expressões faciais e posturas dos corpos; 3) o conceito de engrama

como uma impressão deixada nos centros nervosos pelos acontecimentos vivenciados pela pessoa/sociedade de forma mais marcante (traumas, hábitos, vícios, condicionamentos, etc.) e a sua relação com o conceito das fórmulas de *pathos*. A iconologia como uma antropologia da imagem dedicada ao estudo da psicologia histórica das expressões humanas ao longo do tempo. O caráter central da imagem para compreender a dialética entre a razão (polo apolíneo) e a irracionalidade (polo dionisíaco). A iconologia como um empreendimento interdisciplinar: arte, ciência, literatura, magia, etnografia, religião, astrologia.

Apresentação da idiossincrasia e dos fundamentos teóricos do projeto *Atlas Mnemosyne* de Warburg (1928-29), autêntico atlas visual das emoções fundamentais do ser humano (tópico aprofundado noutra aula). Os grandes objetivos deste projeto: 1) o estudo da memória arquetípica das emoções humanas (individuais e coletivas), tal como são expressas em imagens através das *Pathosformeln*; 2) a reconstrução do processo histórico da criação artística no Renascimento, por via da associação de imagens, estabelecendo comparações formais e associações “iconológicas” entre a arte florentina da segunda metade do século XV e a arte da Antiguidade Clássica (*Nachleben der Antike*); 3) o Renascimento como resultado de uma nova articulação entre uma conceção do mundo mítico-religiosa e uma conceção matemático-racional, sinalizando o início da libertação do homem das fobias irracionais do passado, para o bem e para o mal; 4) os processos de migração e circulação de imagens na Europa do Renascimento, de norte para sul (sobretudo Itália-Alemanha) e de oriente para ocidente.

Bibliografia

Didi-Huberman (2002, 2015, 2016, 2017), Elsner (2017), Gombrich (2003), Guerreiro (2018), Holly (1987), Panofsky (1989, 1995), Via (2001), Warburg (1995, 1999, 2010, 2015).



Vista parcial de uma montagem contemporânea do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

PARTE II – PRÁTICA: SINCRONIAS

Tópico: cânones artísticos (4 aulas)

Aula 6. A definição de cânone na Antiguidade Clássica

Estrutura da aula

Esta aula está dividida em três partes, com a duração aproximada de 20, 40 e 30 minutos.

Objetivos

Definir o conceito de cânone ao nível das artes plásticas. Discutir a crítica ao conceito de cânone nos estudos de teoria da literatura. Dominar as características fundamentais do cânone artístico na Antiguidade Clássica (*mimesis* e evolução). Identificar os autores e os textos que mais contribuíram para sedimentar este cânone.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática. Leitura comentada de textos.

Conteúdos programáticos

Na primeira parte da aula discute-se o conceito de cânone. Começa-se por recordar que em grego a palavra “κάνών” significa “vara” ou “regra”, sendo usada para designar uma vara-padrão empregue como unidade de medida. A partir desta aceção a palavra passou a designar qualquer padrão de medida. O tratado de escultura de Policleto (século V a.C.), focado no saber-fazer técnico, ficou conhecido, precisamente, como *Cânone*, subsistindo cópias romanas do *Doríforo* (lanceiro), uma estátua que o escultor produziu como ilustração prática do sistema de proporções do corpo humano. A perfeição de uma estátua dependia da capacidade do escultor mimetizar o aspeto visível dos corpos e da utilização de uma série de relações proporcionais, de base geométrica. Com o cristianismo a palavra grega passou a ser utilizada, sobretudo, como o conjunto dos livros sagrados que os líderes religiosos reconheceram como tendo uma inspiração divina. O cânone torna-se um corpo fixo de textos dotados de uma autoridade e natureza superiores. É uma seleção que resulta da confrontação entre textos concorrentes e alternativos, implicando inúmeras exclusões. A “canonização” de um santo segue os mesmos princípios, efetivando-se no momento em que o nome de um determinado indivíduo passa a integrar a lista oficial de santos reconhecidos como tal pela Igreja.

É a partir destas aceções que se apresenta a noção de cânone nas artes visuais: aquilo que uma tradição cultural reconhece como a excelência ou a perfeição dentro de um determinado género artístico e durante uma determinada fase histórica. O cânone materializa-se numa relação de obras de arte e de artistas notáveis, um rol que se repete ao longo de gerações, com poucas mudanças, sendo mantido pelos indivíduos e instituições com maior capacidade de influência cultural. Por último, discute-se o processo de construção do cânone (seleção e hierarquização informal realizada pelos próprios artistas, papel cumulativo de textos repetindo preferências por certas obras e artistas, acumulação seletiva das obras de arte que integram o cânone em locais especiais).

Na segunda parte da aula apresenta-se o cânone greco-romano nas artes visuais, destacando o valor dado à mimetização da natureza. Discute-se também o papel que a *mimesis* tem na tradição artística e literária ocidental e introduz-se o processo da sua desconstrução, sobretudo no âmbito da teoria da literatura. Sublinha-se a relevância da *História Natural* de Plínio o Velho (23-79 d.C.) para a sedimentação do cânone greco-romano e a sua dependência face a fontes gregas do século IV e III a.C., entretanto desaparecidas (ex. Duris de Samos, Xenócrates, Antígono). Destaca-se a ideologia racionalista e estoica presente na *História Natural*, apresentando a *Natura* como uma força criadora imanente, associando-a à teoria organicista das artes (gênese, maturidade, estagnação), avaliando uma obra de arte em função da sua maior ou menor capacidade de mimetização da natureza. Discute-se a visão pliniana dos artistas como instrumentos (passivos) do processo de evolução técnica e não como criadores/inventores que controlam esse processo. Discute-se, igualmente, a ideia dos limites da arte, nomeadamente a ideia de esta ter atingido o seu fim (*cessavit deinde ars* – XXXIV, 52) ou de estar moribunda (*artis morientis* – XXXV, 28), a partir do momento em que se esgotam todos os procedimentos técnicos que permitem aos artistas criar a ilusão de realismo, ainda que haja lugar a um ou outro renascimento (*reuixit* - XXXIV, 52), como sucedeu com os Atálidas em Pérgamo. Apresentam-se as grandes linhas da evolução formal da escultura grega do período arcaico ao helenístico, destacando os artistas mais relevantes segundo Plínio. Destaca-se o grupo escultórico romano *Laocoonte*, esculpido dentro do estilo do helenismo tardio, redescoberta em 1506 em Roma.

Para tornar mais claro o modo como se operacionalizou o cânone greco-romano, na última parte da aula são lidos e comentados vários extratos da *História Natural* de Plínio (Plínio, 1961: XXXIV: 55-56; XXXV, 65-66, 84-85, 95-96). Estas leituras visam ilustrar o processo de consolidação do cânone greco-romano na escultura e pintura, relevando listas, sequências e hierarquizações do valor estético dos artistas gregos. O recurso à comparação competitiva entre artistas e obras de arte é particularmente evidenciada em alguns dos excertos comentados, nomeadamente os que aludem a concursos e desafios entre artistas, cujo juiz derradeiro é a *Natura* por interposição de animais como aves e equídeos. Termina-se com uma leitura comentada da descrição elogiosa de Plínio acerca do *Laocoonte* existente no palácio de Tito, que se pensa corresponder ao grupo escultórico referido antes, cuja autoria atribui a três escultores do século I naturais da Ilha de Rodes (Plínio, 1962: XXXVI, 37-38).

Bibliografia

Afonso (2016), Auerbach (2003), Bloom (2013), Culler (2011), Elsner (2017), Hutchinson (2018), Locher (2012), Plínio (1961-62), Tanner (2006), Tobin (1975).



Doriforo e Laocoonte, duas das esculturas clássicas estudadas nesta aula.

Aula 7. O cânone artístico na Europa Ocidental (c.1500-c.1600)

Estrutura da aula

A aula está dividida em duas partes, a primeira com 40 minutos e a segunda com 50.

Objetivos

Dominar as características fundamentais da arte renascentista ocidental, em termos formais e temáticos (*mimesis*, perspectiva linear, temas greco-romanos). Identificar os principais artistas que formam este cânone. Compreender a relevância de Giorgio Vasari e da sua *magnum opus* para a sedimentação deste cânone.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática. Leitura comentada de textos.

Conteúdos programáticos

Em relação ao cânone renascentista insiste-se na centralidade da descoberta da perspectiva linear e na dependência da arte renascentista face à tradição clássica greco-romana, nomeadamente no que se refere à recuperação da mimetização da natureza e ao estudo exaustivo da arte clássica por parte dos artistas do renascimento, particularmente os italianos. São analisados com particular detalhe dois conjuntos de obras francamente representativos do Renascimento italiano: as duas pinturas que Sandro Botticelli realizou sob encomenda de Lorenzo di Pierfrancesco de Médici para uma câmara da *villa* de Castello, *Primavera* (c.1478) e *Nascimento de Vénus* (c.1485); e três vistas urbanas, praticamente desertas, que se conservam em Urbino, Baltimore e Berlim. Em relação ao primeiro conjunto destaca-se o facto de serem as primeiras obras de temática profana de grandes dimensões produzidas após a queda do Império Romano, de serem encomendas dos Medici e de possuírem, simultaneamente, traços estilísticos tardo-góticos e renascentistas. No caso da *Primavera* destaca-se o facto de se apresentar quase como uma tapeçaria flamenga (flores, mitologia, *hortus conclusus*), assumindo-se como uma alegoria da passagem das estações (Inverno para Primavera) e uma alegoria da fecundidade. No caso do *Nascimento de Vénus* destaca-se a ideia neoplatónica do amor divino na forma de Vénus desnuda (na medida em que a beleza terrena catapulta o ser para a beleza divina), sublinham-se as suas semelhanças compositivas com o tema do *Batismo de Cristo* e a citação que faz da Vénus de Cnido, uma das sete maravilhas do mundo antigo. Sublinha-se, ainda a leitura desta obra como uma pintura nupcial, adequada ao quarto de um jovem casal, representando a chegada do amor ao mundo.

O segundo conjunto diz respeito a três obras anónimas que muito possivelmente foram encomendadas pelo Duque de Urbino, Federico da Montefeltro. Trata-se de um conjunto homogéneo, francamente precoce, pautado pelo virtuosismo na aplicação do princípio da perspectiva linear, estando atribuído a pintores ativos no círculo de Alberti, como Paolo Uccello ou Piero della Francesca, dois artistas que passaram largas temporadas em Urbino em época próxima à da realização destas pinturas. Estudam-se estas obras como uma espécie de “janelas fingidas” colocadas no Palácio, de onde o Duque podia imaginar observar a cidade de Urbino como uma cidade ideal, totalmente dominada pelo seu olhar, convergente com os pontos de

fuga das pinturas. Um mundo ilusório de cidades ideais construídas segundo os modelos de Vitruvius e de Alberti através da perspectiva linear e tudo o que ela implica (ponto de fuga, linha do horizonte, linhas ortogonais). Sublinha-se o papel de Brunelleschi (1377-1466) e Alberti (1404-72), enquanto fundadores da perspectiva linear do renascimento italiano, e analisam-se as pinturas em causa como construções de um mundo geométrico, distinto da experiência visual empírica. Sublinha-se o contraste entre o mundo sensível e um mundo utópico, de uma racionalidade numérica e geométrica.

A segunda parte da aula é dedicada a caracterizar a relevância da literatura artística em Itália, tanto a dedicada a aspetos técnicos como a dedicada a aspetos relacionados com a sua história, desenvolvimento e hierarquização. Sublinha-se a importância da *magnum opus* de Giorgio Vasari (1511-1574), *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (Florença, 1550 e 1568), que assenta na teoria da *rinascita* da cultura antiga e num modelo de progresso artístico organicista desenvolvido numa sequência mestre-discípulo, sendo justamente considerada como a obra fundadora da história da arte europeia pós-Idade Média. A obra que estabelece o cânone artístico europeu nas artes plásticas produzidas em Itália entre os finais do século XIII e os meados do século XVI, continuando ainda a exercer grande influência na atualidade. Por exemplo, mais de metade dos 250 pintores biografados pelo autor continuaram a ser referidos nas principais histórias da arte do Renascimento publicadas até ao final do século XX. Por último, sublinha-se a importância da obra de Vasari para o aparecimento das primeiras grandes coleções de arte na Europa dos séculos XVI/XVII, promovidas pela realeza e pelas grandes casas senhoriais da época, sobretudo em Itália, Espanha, França e Inglaterra. Conclui-se a aula com a leitura comentada de excertos do livro de Vasari referentes a Paolo Uccello (1397-1495) e Sandro Botticelli (1445-1510), destacando passagens que acentuam a relevância da mimetização da natureza, a recuperação de modelos iconográficos clássicos, a hipervalorização do talento/génio individual e da inovação/criatividade.

Bibliografia

Afonso (2016), Belting (2011), Burke (2007, 2014), Didi-Huberman (2015), Ginsburgh e Weyers (2006, 2010), Paoletti e Radke (2005), Pomian (1987), Soussloff (1997), Vasari (1993), Warburg (1999), Zilsel (1993).



Anónimo. *Cidade ideal*. Urbino, c.1470. 200x70 cm. Walters Art Gallery, Baltimore.

Aula 8. O cânone artístico na Ásia Ocidental islâmica (c.1500-c.1650)

Estrutura da aula

A aula está dividida em duas partes. A primeira tem a duração de 60 minutos e a segunda 30 minutos.

Objetivos

Definir o cânone artístico islâmico nos séculos XVI e XVII. Identificar as principais fontes literárias de sustentação desse cânone. Relacionar esse cânone com as particularidades do colecionismo na Ásia Ocidental islâmica.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática. Leitura comentada de textos.

Conteúdos programáticos

O Islão pré-contemporâneo contempla duas grandes unidades geoculturais: a árabe e a turco-persa. A primeira estendia-se da Arábia a Marrocos. A segunda resultou de uma fusão entre a cultura persa e turca, alargando-se desde a Ásia Menor e do Irão até ao norte da Índia, tendo-se parcialmente hibridizado com elementos da cultura hindu e chinesa. Apesar de ambas rejeitarem os princípios da mimetização da realidade, que consideravam ilusória e falsa, estas duas grandes unidades diferenciavam-se entre o aniconismo total (árabes e magrebinos) e a figuração não-mimética (persas, otomanos e mogóis). Em ambas, porém, tanto a caligrafia como a decoração do livro manuscrito e certas “artes decorativas” aplicadas à arquitetura eram consideradas como as artes mais relevantes, ocupando um lugar equivalente ao que pintura e a escultura detinham na civilização ocidental. Era comum a contratação de mestres de prestígio para ensinar os jovens príncipes, existindo uma associação entre nobreza, literacia e caligrafia, condição necessária para o exercício de altas funções na administração do estado. A caligrafia era considerada um género artístico próprio, admirado e colecionado por si mesmo, autonomizando-se como um *medium* autónomo, auto-referencial, que providenciava prazer aos sentidos, função que na arte europeia era desempenhada por imagens miméticas.

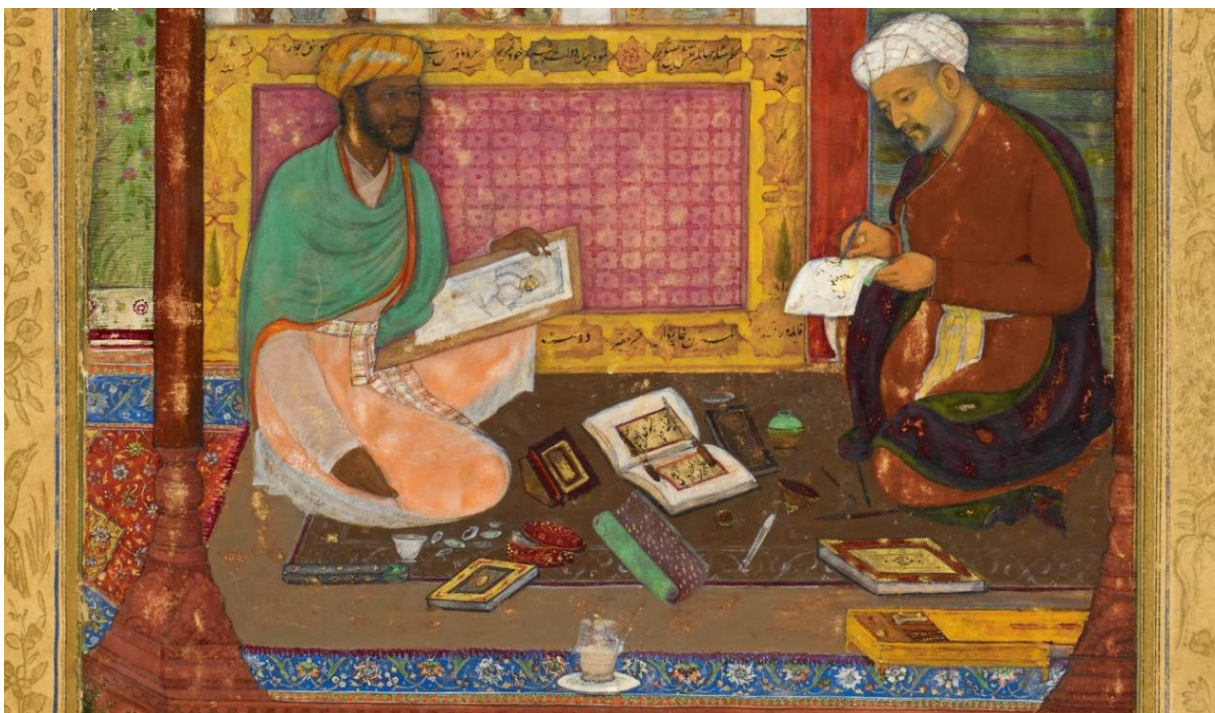
Ainda na primeira parte da aula estudam-se os inícios e o desenvolvimento da historiografia da arte islâmica, incidindo sobre a caligrafia e a pintura sobre papel, quase sempre integrada em tratados técnicos e teóricos manuscritos dedicados ao livro e à caligrafia. Dá-se destaque ao aparecimento dos primeiros álbuns (*muraqqa'/'muraqqa'at*) no século XV e ao desenvolvimento do colecionismo entre as elites do mundo islâmico. Sublinha-se a importância cultural, historiográfica e teórica dos prefácios destes álbuns, onde se encontra a esmagadora maioria dos dados referentes a calígrafos e pintores de livros, apesar de sucintamente biografados, sendo maioritariamente artistas que viveram nos séculos XV e XVI. Realça-se a importância destes prefácios para a consolidação do cânone artístico islâmico, cuja narrativa é encadeada através da sequência mestre-discípulo. O álbum é apresentado também como uma espécie de museu portátil, formado pela acumulação de folhas avulsas contendo poemas,

caligrafia, desenho e pinturas de diferentes mestres e de diferentes períodos. Conclui-se esta parte da aula sublinhando a cultura do álbum entre as elites dos impérios Timúrida, Safávida, Otomano e Mogol.

A última parte da aula é dedicada à análise do álbum do príncipe Bahram Mirza, atualmente conservado em Istambul (TSK H. 2154). Trata-se de uma obra compilada e prefaciada pelo pintor e bibliotecário persa Dost-Muhammad em 1544/45, englobando uma grande diversidade de pinturas, poemas e caligrafias, incluindo uma pintura sobre papel atribuída a Bronzino, realizada em Veneza ou Florença por volta de 1540, dois fragmentos de uma pintura chinesa sobre seda realizada nos inícios do século XV, a par de muitas outros fragmentos de pinturas e caligrafia, incluindo um guache sobre pergaminho pintado em Istambul por Costanzo da Ferrara ou por Gentili Bellini por volta de 1470-80, representando um escriba sentado, que atualmente se encontra no Isabella Stewart Gardner Museum. Esta análise contempla a leitura e discussão de alguns excertos deste prefácio, onde Dost-Muhammad comenta o estilo e as obras de 52 mestres calígrafos e onde apresenta uma diferenciação teórica e prática entre a pintura persa, a pintura europeia (dos “Francos”) e a pintura chinesa (de “Cataio”).

Bibliografia

Afonso (2016), Akimushkin (1995), Belting (2011), Blair (2006), Irwin (1997), Makariou (2012), Minorsky (1959), Roxburgh (2000, 2001, 2014), Schimmel (2010), Thackston (2001).



O pintor Dawlat Muhammad e o calígrafo Abd al-Rahim em trabalho. Pintura na página do colofão de um manuscrito contemplando uma cópia dos “Cinco Poemas” (Khamasa) de Nizami. O colofão e a pintura datam de 1610. British Library Or. MS 12208 (f.325v).

Aula 9. O cânone artístico na Ásia Oriental confuciana (c.1500-c.1650)

Estrutura da aula

A aula está dividida em três partes iguais, cada uma com cerca de 30 minutos.

Objetivos

Definir o cânone artístico chinês nos séculos XVI e XVII e a sua articulação com o confucionismo. Identificar as principais fontes literárias de sustentação desse cânone ao nível da historiografia da arte chinesa. Relacionar esse cânone com as particularidades do colecionismo na Ásia Oriental confuciana.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática. Leitura comentada de textos.

Conteúdos programáticos

A primeira parte da aula é dedicada à apresentação dos aspetos mais relevantes sobre o cânone artístico chinês e a influência que o confucionismo exerceu sobre a teoria da arte na China. À semelhança do mundo islâmico, também a cultura chinesa erudita nunca reconheceu a mimetização da realidade visível como um critério válido para a definição do cânone artístico por considerar que a realidade visível é imperfeita, superficial e transitória. Em linha com a filosofia confucionista, o pintor devia procurar aquilo que uma paisagem ou um objeto revelavam da sua essência ideal, da sua “verdade” imutável. Por este motivo, a pintura não deveria ser uma ilusão da realidade, sendo antes uma via intuitiva para alcançar a verdade inerente das coisas. Por outras palavras, a pintura era essencialmente um empreendimento ético e filosófico e, nesse sentido, era uma atividade indicada para o letrado erudito, estabelecendo-se uma dicotomia entre artistas profissionais e artistas letrados ou “amadores”. Havia, pois, uma separação entre a pintura como um ofício (baixo estatuto) e a pintura como uma atividade intelectual/filosófica (alto estatuto social) reservada aos letrados e mandarins. Esta ideia consolidou-se durante as dinastias Song (960-1279) e Yuan (1279-1368), época em o cânone artístico chinês clássico ficou definido através do contributo de artistas e escritores tradicionalistas como Guo Xi (c.1000-c.1090), um pintor da corte Song do Norte, e Su Shi (1037-1101), um celebrizado poeta, calígrafo e pintor. Destacam-se, porém, as limitações deste modelo dicotómico e a relevância dos pintores de corte como uma terceira categoria de artistas, talvez a mais importante de todas. Muitos dos melhores pintores das dinastias Song, Yuan e Ming trabalharam ao serviço de várias cortes e academias. Tendo-se notabilizado pela excelência das suas obras, foram integrados no cânone chinês de pintura pelos letrados amadores que mascaravam sempre a origem social plebeia deste pintores. São exemplo disso Guo Xi e Fan Kuan, dois pintores ativos na corte Song nos finais do século XI, cujo regime de trabalho era bastante diferente do dos pintores-artesãos e do dos pintores-amadores.

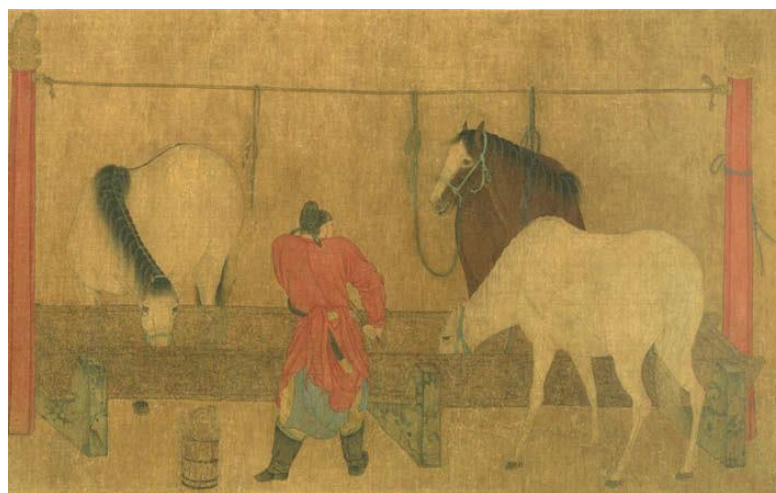
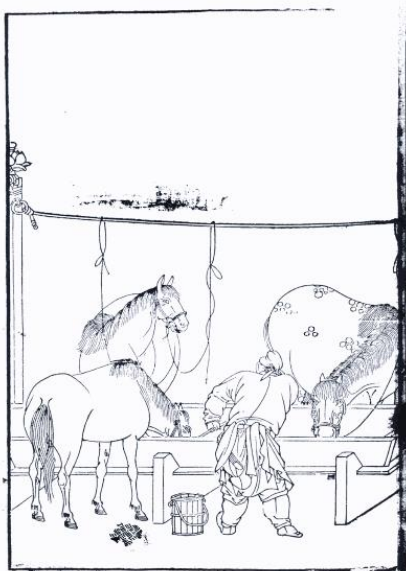
Na segunda parte da aula estuda-se a historiografia da arte chinesa, a cultura do antiquariato e a construção das convenções artísticas através da apresentação das ideias de

alguns autores clássicos, nomeadamente Gu Kaizhi (c.345-406), Xie He (séc. VI) e os seus “Seis princípios da pintura”, Zhang Yanyuan (c.815-pós-875), Guo Ruoxu (act.1070-1080) e Su Shi (1037-1101). Sublinha-se o impacto da literatura de etiqueta e a questão do bom gosto no domínio das artes e das antiguidades durante a dinastia Ming (1368-1644) e assinala-se o papel do livro impresso (por vezes ilustrado) para a difusão destes modelos e cânones. Em particular, destaca-se o impacto das obras impressas de Cao Zhao (1388), Gao Lian (1591), Zhang Yingwen (1595), Wen Zhenheng (1615-20) e do “Álbum pictórico do Mestre Gu”, de 1603, com gravuras referentes às obras do cânone chinês. É abordada ainda a relação entre a historiografia da pintura e da caligrafia chinesa e a formação de coleções de arte e antiguidades, distinguindo as coleções de letrados-mandarins e as coleções imperiais. Diferencia-se também o modo de apresentar e conservar as coleções de pintura na China em contraste com as coleções de pintura na Europa durante o mesmo período.

Na última parte da aula são lidos e comentados excertos de alguns dos textos impressos durante a dinastia Ming referidos, nomeadamente: *Gegu yaolun* (“Critérios Essenciais das Antiguidades”), de Cao Zhao, publicado em 1388 e ampliado por Wang Zuo na década de 1450; *Ya shang zhai zun sheng ba jian* (“Oito Discursos sobre a Arte de Viver do Estúdio onde a Elegância é Valorizada”), de Gao Lian, publicado em 1591, abordando no terceiro e no oitavo discursos matérias artísticas (mobiliário, decoração de interiores, colecionismo de pintura, de lacados, de cerâmicas e de bronzes); e *Zhang wu zhi jiao zhu* (“Tratado Sobre Coisas Supérfluas”), de Wen Zhenheng (1585-1645), publicado entre 1615 e 1620, cujo quinto capítulo, entre doze, é totalmente dedicado à pintura e à caligrafia.

Bibliografia

Afonso (2016), Bush (2012), Bush e Shih (2012), Cahill (1978, 1995), Clunas (1997, 2004, 2009, 2013, 2017), Miller e Louis (2012), Mungello (2009), Sullivan (1998).



A construção do cânone na primeira “história da arte” ilustrada: página do *Álbum pictórico do Mestre Gu* (*Gu shi hua pu*), impresso em 1603, ilustrando uma pintura de Ren Renfa; e a pintura original de Ren Renfa no *Rolo dos nove cavalos*, realizada em 1324 (Museu Nelson-Atkins).

Aula 10. Ascetismo religioso e desornamentação artística no século XII: arquitetura cisterciense e arquitetura almóada

Estrutura da aula

A aula está dividida em duas partes de duração igual.

Objetivos

Demonstração das potencialidades do método comparativo aplicado numa escala meso em unidades geoculturais contemporâneas mas muito divergentes em termos culturais e identitários. Identificar as características fundamentais da arquitetura cisterciense (Europa Ocidental) e da arquitetura almóada (Magrebe e Al-Andalus) no século XII. Comparar as características referidas e compreender a associação entre intolerância confessional (cristã ou islâmica) e o desenvolvimento de modelos arquitetónicos austeros e desornamentados.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática. Leitura comentada de textos.

Conteúdos programáticos

Na primeira parte da aula apresentam-se e discutem-se as principais características da arte cisterciense, sobretudo ao nível da arquitetura. Destaca-se o papel da Reforma Gregoriana para o despontar do “segundo monaquismo” nos séculos XI-XII, nomeadamente através dos monges cistercienses, cartuxos, grandmontinos e de Fontevraud, a par de outras formas de vida canónica como os premonstratenses e os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. O afastamento do mundo, o repúdio do luxo e o reformismo monástico em oposição ao aparato litúrgico e artístico dos mosteiros do “primeiro monaquismo”, sobretudo os mosteiros do ramo clunisino. Os sentidos entendidos como principal fonte dos vícios e dos pecados e a diferenciação entre a arte monástica e a arte episcopal. As virtudes da clausura e os perigos da abertura das igrejas monásticas aos peregrinos. O papel de S. Bernardo na definição de uma estética cisterciense anicónica, minimalista e austera, mas simultaneamente monumental e sóbria. A defesa da desornamentação monástica, incluindo no serviço litúrgico, o rigor das proporções entre todas as partes de um edifício, a preferência pela simplicidade de linhas e volumes e pela pureza da luz branca. Leitura crítica de excertos da carta *Apologia a Guilherme de Saint-Thierry* (1125) de S. Bernardo. A estética cisterciense na prática: estudo dos mosteiros cistercienses de Fontenay (1139-47) e de Alcobaça (1178-1223) em termos de planimetria, alçados, espacialidade, iluminação e ornamentação. Conclui-se esta parte da aula destacando o papel de S. Bernardo e dos cistercienses no apoio às cruzadas na Terra Santa e na Península Ibérica, vincando a ligação entre guerra santa, puritanismo religioso, arquitetura desornamentada e contenção artística.

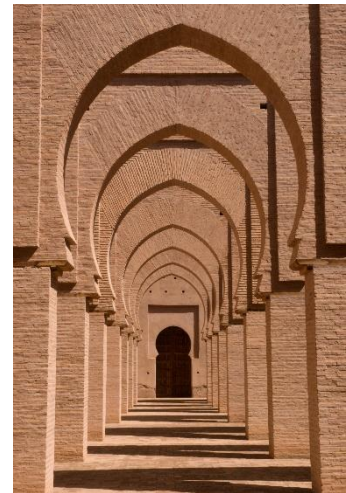
Na segunda parte da aula estuda-se a ascensão e queda de dois impérios magrebinos, de origem berbere, ambos nascidos do fervor reformista islâmico: os Almorávidas (1059-1147) e os Almóadas (1121-1269). Destaca-se a grande extensão do império almóada, englobando o

Grande Magrebe e o Al-Andalus, analisa-se o significado da transferência da capital almóada de Marraquexe para Sevilha em 1172 e sublinha-se a fulgurante expansão política e militar destas duas dinastias sob a égide da guerra santa, respondendo, diretamente, à presença dos cruzados na Terra Santa e à pressão da *Reconquista* na Península Ibérica. Estabelecendo um paralelismo com a arte cisterciense, explora-se a combinação entre sobriedade e harmonia de proporções na arquitetura almóada como expressão dos seus valores religiosos puritanos e austeros. Incide-se nas transformações operadas ao nível da decoração de superfícies arquitetónicas, pautadas por uma ornamentação mais sóbria e ligeira, com amplas superfícies lisas e espaços vazios entre os motivos que formam os padrões decorativos, como sucede com a *sebqa*, ou seja, padrões geométricos criados por tijolos salientes desenhando reticulados com arcos polilobados entrecruzados e meandros de formas estreladas. Estuda-se, por exemplo, a profunda transformação formal do *ataurique*, um dos motivos decorativos islâmicos mais difundidos, no sentido da sua depuração e simplificação, eliminando componentes acessórias como ilhoses e nervuras, aproximando-o de soluções mais clássicas patentes na época áurea do califado de Córdoba, optando-se, por exemplo, por folhagens lisas.

Esta repugnância pela sumptuosidade e pela extravagância conduziu à edificação de mesquitas sem grandes luxos decorativos, privilegiando-se a robustez, a sobriedade, a monumentalidade e a funcionalidade dos edifícios em detrimento do seu aparato decorativo e luxuosidade, precisamente como sucedeu entre os cistercienses na mesma época em contexto cristão. Destaca-se ainda a grande expressão da arquitetura militar almóada, bem exemplificada nas obras promovidas em Badajoz, Cáceres e, sobretudo, Sevilha, com barbacãs, fossos, torres albarrãs e couraças. São estudadas quatro mesquitas representativas da arquitetura almóada, destacando as plantas em T e a escala dos minaretes: a arruinada mesquita de Tinmal (1153-56), situada no Alto Atlas, no sul de Marrocos; a mesquita de Taza (1142-1172), situada no nordeste de Marrocos; a mesquita de Qutubiyya (1158-97), em Marraquexe; e a mesquita de Sevilha (1172-76), incluindo o minarete.

Bibliografia

Bloom e Blair (2003), Borrás Gualis (2003), Dodds (1992), Duby (1997), Ettinghausen e Grabar (2000), Frankl (2000), Gusmão (1992), Montequin (1988), Rudolph (1990), Wirth (1999).



Igreja de Alcobaça (1178-1252) e mesquitas de Quttubiyya (1158-97) e Tinmal (1153-56).

Aula 11. A iluminura judaica durante o último terço do século XV em três pequenas unidades geoculturais: Sevilha/Córdova, Lisboa, Sana'a

Estrutura da aula

A aula está dividida em três partes iguais.

Objetivos

Demonstração das potencialidades do método comparativo aplicado numa escala meso em diferentes unidades geoculturais, contemporâneas umas das outras e unidas por traços identitários comuns. Caracterizar o estilo da iluminura hebraica realizada em Sevilha/Córdova entre 1468 e 1482, em Lisboa entre 1472 e 1496 e em Sana'a nas décadas de 1460 e 1470. Retirar ilações acerca do significado cultural das diferenças entre os estilos artísticos das três unidades em causa e acerca da interação artística entre culturas maioritárias e minoritárias.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática.

Conteúdos programáticos

A primeira parte da aula é dedicada à caracterização da linguagem estilística das bíblias hebraicas produzidas em Sevilha e Córdova entre os finais da década de c.1468 e 1482. Começa-se, porém, por destacar as diferenças entre as bíblias hebraicas e as bíblias cristãs, do mesmo modo que se diferencia a *Torah* (rolo com o texto do Pentateuco) da bíblia (códice com a totalidade dos livros que constituem a *Torah*, os *Nevi'im* e os *Ketuvim*). Acentua-se a relevância da *masorah* e da micrografia como soluções codicológicas e artísticas das bíblias hebraicas. Identificam-se os manuscritos bíblicos judaicos que formam o núcleo andaluz tardo-medieval, distribuídos por várias bibliotecas de todo o mundo (Coimbra, Paris, Nova Iorque, Módena, Orlando, Oxford, Parma), indicando sempre que possível os dados relativos à sua execução, nomeadamente local e data da cópia, nome do copista e do massoreta. Apresentam-se as características plásticas que unificam este núcleo: monocromia, aniconismo integral, páginas-tapete, micrografia minuciosa e extensiva, associação estilística à arte islâmica e mudéjar. Interpretação do significado cultural desta opção artística: filiação nos decorados mais antigos manuscritos bíblicos sefarditas conhecidos, realizados no século XIII em Toledo; filiação na cultura artística islâmica e mudéjar, em oposição à crescente presença da cultura cristã na Andaluzia (nomeadamente ao nível das artes visuais e da arquitetura); manifestação de resistência confessional e cultural à opressão cristã; e idealização da pertença a um universo cultural mais tolerante representado pelo Islão.

A segunda parte da aula é dedicada à caracterização da iluminura judaica produzida na cidade de Lisboa entre o início da década de 1470 e o ano da expulsão dos judeus de Portugal, em 1496. Identificação dos principais manuscritos que formam a “Escola de Lisboa” e sua distribuição atual por bibliotecas internacionais (Birmingham [Alabama], Copenhaga, Filadélfia, Jerusalém, Londres, Madrid, Moscovo, Nova Iorque, Paris, Parma, Vaticano,

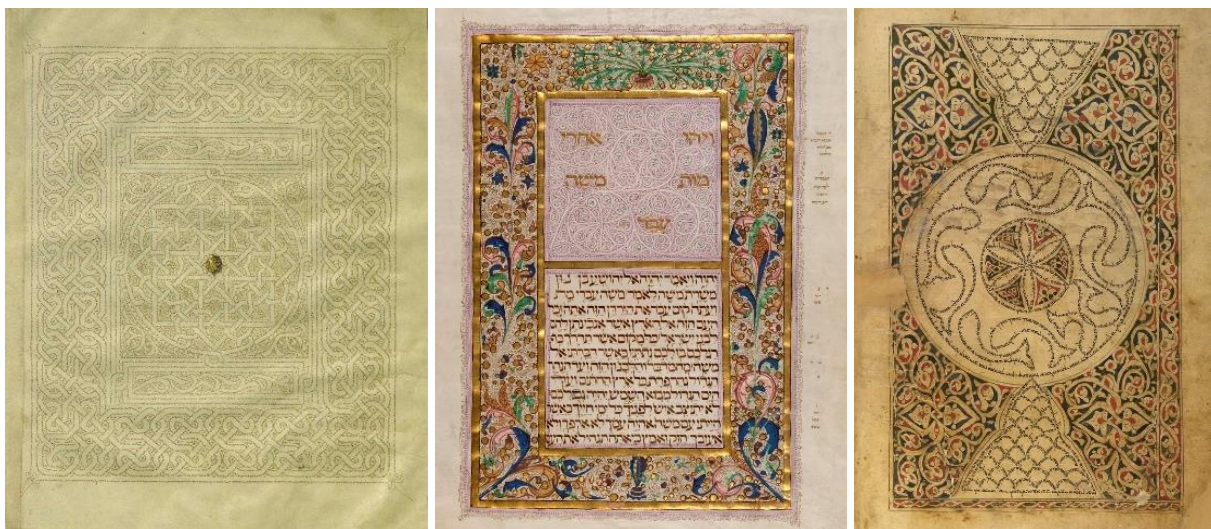
Zurique). Caracterização estilística dos manuscritos judaicos que formam a “Escola de Lisboa” através da sua plena adaptação à linguagem artística tardo-gótica dominante entre cristãos: filigranas desenhadas em púrpura pálida, combinadas com filetes e/ou letras pintadas a ouro, cercaduras de *rinceaux* de linhas finas intervalados por flores, cercaduras fito-zoomórficas realizadas numa linguagem tardo-gótica, pontilhada por círculos de ouro, apresentando pavões, papagaios, corujas, galos, dragões e leões. Apontam-se as semelhanças entre a iluminura judaica da “Escola de Lisboa” e a iluminura cristã tardo-medieval produzida em Portugal, ou que aqui circulava, nomeadamente ao nível da gramática decorativa, da paleta utilizada e dos motivos filigranados. Relações entre os manuscritos iluminados da “Escola de Lisboa” e a ornamentação dos incunábulo judaicos impressos em Lisboa e Leiria.

A última parte da aula é dedicada à caracterização da iluminura hebraica do Iémen, nomeadamente aos manuscritos produzidos na sua capital, Sana’a, no final do século XV. Caracterizam-se, em termos estilísticos, os manuscritos judaicos iemenitas sublinhando a sua plena adaptação à linguagem artística islâmica da região: recurso a páginas-tapete com padrões geométricos e arabescos florais pintados em cores mate, como rosa, vermelho, verde e azul escuro; gramática decorativa semelhante à miniatura islâmica e à decoração de trabalhos em vidro e em metal realizados no Egipto e na Síria; forte grau de aculturação (colofões escritos em árabe, datação da cópia reportando-se à Hégira, nomes arabizados dos encomendantes). De seguida interpreta-se o significado cultural destes manuscritos, reveladores do elevadíssimo grau de aculturação da comunidade judaica iemenita.

No final da aula comparam-se as conclusões retiradas da análise de cada um destes grupos de manuscritos, salientando as diferentes modalidades em que se pode exprimir a interação artística entre culturas maioritárias e minoritárias.

Bibliografia

Afonso (2016, 2018), Afonso e Miranda (2015), Afonso, Moita e Matos (2015), Avrin (1981), Frojmovic (2010), Gutmann (1978), Kogman-Appel (2004), Metzger (1977), Porter (1987), Sed-Rajna (1970), Tahan (2007).



Exemplos de bíblias judaicas iluminadas em Sevilha (?), Lisboa e Sana’a, c.1470-80.

Aula 12. Orientação tutorial

Estrutura da aula

Na primeira parte da aula são dadas indicações gerais sobre o modo de realização dos trabalhos. Na segunda parte da aula são realizadas breves reuniões individuais a respeito dos trabalhos para esclarecimento de dúvidas.

Objetivos

Orientações para a realização dos trabalhos individuais.

Aula 13. A representação de “portugueses” na arte do Benim

Estrutura da aula

A aula está dividida em três partes, respetivamente com 15, 25 e 50 minutos de duração.

Objetivos

Diferenciar os grandes períodos das relações euro-africanas, desde 1450 ao final do século XX. Identificar no tempo e no espaço o antigo reino do Benim e caracterizar a sua organização política. Caracterizar os marfins e a escultura de fundição em latão/bronze do Benim (sécs. XVI-XVIII), em termos formais e iconográficos. Interpretar os “portugueses” enquanto motivo iconográfico da arte real do Benim, em termos políticos e simbólicos.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática.

Conteúdos programáticos

A primeira parte da aula é dedicada a caracterizar as relações euro-africanas anteriores à era colonial (séculos XV-XVIII), diferenciando-as das relações existentes durante a era colonial (séculos XIX-XX). Salienta-se a necessidade de evitar que o conhecimento do passado mais recente turve a análise do passado mais distante. Para tornar mais palpável esta diferenciação são analisadas duas obras de arte de períodos bem diferentes, testemunhando a inversão de valores na representação da relação entre europeus e africanos. Por um lado, estuda-se o conjunto escultórico de homenagem ao comandante Ernesto Vilhena, líder da Companhia dos Diamantes de Angola, erguido na Barragem do Dundo (Lunda) em 1969, mostrando-o rodeado por quatro negros. Por outro lado, estuda-se uma placa de latão conservada no National Museum of African Art (Washington D. C.), realizada no Benim durante os séculos XVI-XVII, mostrando o oba (rei) com vários acompanhantes, entre os quais dois mercenários “portugueses” representados de perfil no plano fundeiro.

Na segunda parte da aula faz-se uma breve apresentação histórica do reino do Benim no contexto da África Ocidental, desde as suas origens no século XII até à expedição punitiva britânica de 1897 e suas consequências. Caracteriza-se a população deste reino, maioritariamente da “etnia” Edo, e destaca-se o facto de a sua fundação se dever a um líder Yorúbà. Em articulação com a caracterização dos reinos vizinhos do Benim, destacam-se os principais centros de produção de escultura em metal que antecedem a emergência desta prática no reino do Benim, nomeadamente os núcleos Igbo-Ukwu (séculos IX-X) e Yorúbà (séculos XII-XV). Por fim, caracterizam-se os pontos essenciais da relação entre os comerciantes de origem ou ascendência portuguesa e as autoridades do Benim no período pré-colonial, nomeadamente nos séculos XVI e XVII.

Na última parte da aula caracteriza-se a arte do Benim, nomeadamente as esculturas em metal feitas através do método da cera perdida e as peças realizadas em marfim, quer as

produzidas para exportação quer as produzidas para consumo local. Em primeiro lugar procede-se a uma sucinta caracterização estilística e iconográfica das peças em marfim realizadas para exportação, nomeadamente saleiros, talheres e alguns olifantes. Destaca-se o seu uso civil e político nas estratégias diplomáticas dos monarcas portugueses na Europa, designadamente na defesa da política do *mare clausum*. De seguida explica-se a utilização dos objetos em marfim e em metal produzidos para consumo interno, nomeadamente explorando a iconografia destinada a glorificar o poder e a riqueza do oba. Esta utilização fazia-se através da integração das placas e das esculturas de vulto em metal (latão e/ou bronze) na decoração dos palácios e através do uso de pulseiras, pendentes e máscaras de marfim como *regalia*, usada e exibida nos principais rituais cívicos e religiosos.

Destacam-se alguns aspetos da iconografia das placas de metal, nomeadamente as que revelam o papel-chave do oba como intermediário entre o mundo dos espíritos e o mundo dos vivos, entre as águas e a terra, a par do seu domínio sobre as criaturas da selva. Incide-se no modo como a representação dos “portugueses”, enquanto seres “exóticos”, foi integrada nesta mundividência política e simbólica, seja como mercenários ao serviço do oba, e dele inteiramente dependentes, seja como comerciantes que proporcionam o acesso a grandes quantidades de manilhas de cobre, simultaneamente a unidade monetária mais relevante no Benim e a matéria essencial na produção das próprias placas de metal usadas na decoração dos palácios. Insiste-se, igualmente, na leitura simbólica dos “portugueses” como criaturas ao serviço de Olokun, que na mitologia local era o pálido deus das águas, da riqueza e da fertilidade, identificando os “portugueses” como criaturas híbridas, da terra e da água, à semelhança dos peixes dipnoicos desta região, capazes de viver meses enterrados em casulos no leito dos rios durante a época seca. Finalmente, mostra-se como através de processos de progressiva estilização, as cabeças de “portugueses” se tornaram um motivo ornamental, abstrato, sedimentando-se como um símbolo do poder do oba, usado em articulação com outros símbolos igualmente estilizados, nomeadamente as espadas cerimoniais *eben* e os peixes-lama dipnoicos com capacidade pulmonar facultativa.

Bibliografia

Barley (2016), Bassani (2000, 2008), Bassani e Fagg (1988), Blier (2012), Ezra (1992), Gunsch (2018), Plankensteiner (2007), Vansina (1984), Visionà *et al.* (2001)



A assimilação dos “portugueses” na iconografia política do Benim. Placa em liga metálica (séculos XVI-XVII) e pulseira de marfim (séc. XVIII).

Aula 14. A representação de europeus na arte da Pérsia Safávida

Estrutura da aula

A aula está dividida em três partes, sensivelmente com a mesma duração.

Objetivos

Caraterizar as relações entre a Europa e a Pérsia na época moderna, salientando a subalternidade da primeira em relação à segunda. Caraterizar a influência da pintura e gravura europeias sobre a arte persa em termos técnicos e iconográficos. Caraterizar as modalidades da representação dos europeus na pintura persa: domesticação, exotismo, erotismo.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática.

Conteúdos programáticos

A primeira parte da aula é dedicada a apresentar a relevância histórica da Pérsia Safávida, desde as origens da dinastia, em 1501, até ao seu colapso, em 1722. Destaca-se a sua posição estratégica nas rotas terrestres euro-asiáticas, entre o Mar Cáspio e o Golfo Pérsico. Sublinha-se a centralidade da cultura persa dentro do mundo islâmico, nomeadamente em termos científicos, literários, filosóficos, tecnológicos e ao nível dos modelos de organização burocrática e política. Destaca-se essa centralidade em dois períodos distintos, ambos associados a invasões: a) o ascendente da Pérsia sobre a cultura árabe, a partir da instauração do califado abássida; b) o papel da cultura persa na Ásia ocidental e central após as invasões turco-mongóis do século XIII, servindo de modelo aos impérios otomano e mogol. Segue-se uma breve exposição acerca das relações entre a Pérsia Safávida e a Europa, destacando as relações diplomáticas, as relações comerciais, a presença de missionários cristãos e os relatos de viajantes europeus. Sublinham-se os interesses estratégicos e militares comuns a persas e europeus na contenção do Império Otomano. Conclui-se esta parte com uma pequena crítica à influente obra de 1978 de Edward Said, *Orientalismo*, destacando que no período em análise era a Europa quem se apresentava numa posição de fragilidade, e subalternidade, em relação aos dois grandes poderes islâmicos da Ásia Ocidental: a Pérsia Safávida e o Império Otomano.

A segunda parte da aula é dedicada a apresentar o impacto da arte europeia na corte Safávida, destacando o elevado cosmopolitismo das elites persas e a sua curiosidade científica e filosófica, apreciando a interação com enviados estrangeiros como o padre agostinho António de Gouveia (1575-1628). Do mesmo modo, destaca-se a presença de mão-de-obra especializada europeia na corte persa, nomeadamente lapidadores de diamantes, relojoeiros, ourives e pintores, maioritariamente de origem holandesa, alguns dos quais chegaram a ser professores de desenho e pintura dos xás persas durante a sua juventude. Destaca-se o interesse das elites persas em relação à parafernália religiosa cristã, nomeadamente rosários, crucifixos e bíblias ilustradas (iluminadas ou estampadas). Assinala-se a maior abertura do Islão persa em relação à integração de Jesus e de Maria como referências religiosas legítimas na pré-história do Islão, enquanto profetas menores. Analisa-se o impacto que as gravuras e pinturas religiosas europeias

tiveram sobre a arte persa, motivando a assimilação e apropriação de géneros pictóricos (representação do nu), de técnicas pictóricas (claro-escuro, perspectiva atmosférica) e de estratégias compositivas (diminuição de escalas consoante a distância dos planos), a par da adoção de modelos iconográficos referentes às épocas veterotestamentária e evangélica. Destaca-se a presença de minorias cristãs muito relevantes para a ampliação destes interesses, como a comunidade arménia instalada no bairro de Nova Julfa em Isfão. Através de alguns exemplos específicos, analisa-se o modo seletivo como os pintores persas adaptaram gravuras europeias ao seu modo de pintar.

Finalmente, na última parte da aula estuda-se a forma como os europeus foram representados na pintura safávida por mestres como Riza Abassi, Shaykh Abassi, Muhammad Qasim ou Muhammad Zaman. Destacam-se, sobretudo, três aspetos. Em primeiro lugar, o modo como se representaram os europeus em posições de subalternidade face às autoridades persas, testemunhando, de certa forma, a sua neutralização e domesticação, evidenciando a supremacia persa sobre os “francos” (designação depreciativa dos cristãos europeus, memória traumática da barbárie cruzadística na Terra Santa). Em segundo lugar, destaca-se o modo como esses pintores acentuaram o exotismo dos europeus. Desde logo, pelo tipo de trajas usados, sobretudo as calças de balão e as camisas com golas rendadas, a par dos chapéus, armaduras e armas de fogo europeias, bem como pela sua fisionomia e por outros atributos distintivos, como o gosto por cães de companhia, a presença de criados africanos e o transporte de animais exóticos trazidos desde África ou das Américas. Igualmente relevante para a construção desta imagem exótica é o caricaturar de comportamentos e costumes considerados extravagantes ou bárbaros, como o consumo de álcool e de carne de porco, a intolerância religiosa dos missionários, a lascívia dos leigos ou o desleixo com a higiene pessoal. Finalmente, destaca-se o modo como os europeus mais jovens, de ambos os sexos, foram transformados em objetos de desejo erótico na pintura erudita safávida, substituindo os adolescentes turcos, multiplicando-se as representações de raparigas e rapazes europeus ricamente vestidos, sozinhos, em poses indolentes e sedutoras, muitas vezes segurando uma garrafa e uma taça de vinho.

Bibliografia

Bailey (2012), Flores (2007), Habibi (2018), Jackson e Jaffer (2004), Kaufmann e North (2014), Langer (2013), Levenson *et al.* (2009), Roxburgh (2005), Said (2013).



Representação de jovens europeus na pintura persa (segundo quartel do séc. XVII).

Aula 15. A representação de europeus na arte *nanban*

Estrutura da aula

A aula está dividida em duas partes, uma com cerca de 30 minutos e outra com 60.

Objetivos

Caraterizar as relações entre europeus e japoneses na época moderna, salientando a subalternidade dos primeiros em relação aos segundos. Caraterizar as modalidades da representação dos europeus na pintura japonesa de biombos. Explicar o significado auspicioso dessas representações.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática.

Conteúdos programáticos

A primeira parte da aula é dedicada a caraterizar a relação entre o Japão e a Europa nos séculos XVI-XVII. Destaca-se a atitude ambígua do Japão em relação aos europeus, oscilando entre a promoção e o condicionamento dos contactos, entre a curiosidade e a desconfiança. Sublinha-se a política de circunscrição territorial dos europeus a pequenas ilhas artificiais facilmente controláveis (Hirado/Deshima/Nagasaki), numa estratégia de confinamento e controlo semelhante a Macau. Diferencia-se a fase de intermediação euro-japonesa liderada pelos portugueses, entre 1549 e 1639, empenhada na difusão do cristianismo e sustentada no monopólio do comércio entre a China e o Japão (seda e ouro por prata e cobre), e a fase liderada pelos holandeses, centrada exclusivamente no comércio. Sublinha-se a forte difusão do cristianismo no Japão, sobretudo por via dos missionários jesuítas, defensores do modelo de acomodação cultural-confessional (incluindo o “princípio da substituição”), e a forma violenta como as autoridades japonesas combateram o cristianismo a partir de 1597 até à expulsão de 1639. Diferencia-se a classificação japonesa entre *nanban-jin*, “bárbaros do sul”, dada aos católicos latinos, e *komo-jin*, ou “homens ruivos”, dada aos protestantes holandeses e ingleses.

A segunda parte da aula incide sobre o modo como os japoneses representaram os europeus nos biombos *nanban*, designados na época pelos japoneses como “biombos com navios negros”, contrastando com os “biombos com navios brancos” do século XV que representavam o desembarque de navios chineses no Japão com os seus imponentes séquitos. Começa-se por apresentar as caraterísticas plásticas dos biombos *nanban*, dos quais se conservam quase uma centena de exemplares produzidos entre os finais do século XVI e 1639, sendo os mais apreciados os da escola Kano em Quioto. Sublinha-se o valor destes biombos como objetos auspiciosos, pressagiadores da abundância e portadores de prosperidade e fortuna para os seus proprietários, já que eram estes navios mercantes que traziam produtos de luxo para o Japão, sobretudo de origem chinesa, e era este comércio que permitia a geração de riqueza e o aumento das receitas fiscais. Sem surpresas, a maior parte destes biombos pertencia a mercadores e senhores de cidades portuárias ou costeiras. Em termos temáticos diferenciam-se três tipologias de biombos *nanban*, normalmente produzidos aos pares (esquerda-direita): a) nau do trato ancorada num porto japonês a descarregar mercadorias de luxo, no biombo

esquerdo, e o cortejo em terra do capitão do navio com o seu séquito indo ao encontro de jesuítas, no biombo da direita; b) concentração num mesmo biombo, da direita, dos dois temas referidos antes, sendo o biombo da esquerda ocupado com a mesma nau a zarpar do seu porto de partida (Macau, Goa); c) basicamente idêntico ao anterior com a diferença de o biombo da esquerda incluir uma série de atividades realizadas no porto de partida.

O maior destaque é dedicado ao modo como os europeus são representados nestes três tipos de biombos, assinalando-se a atenção dada à indumentária (calças em balão, chapéus de aba larga, golas de folhos de renda, mangas tufadas, hábito totalmente negro dos jesuítas), aos traços anatômicos (altura desmesurada de alguns europeus, sobretudo os jesuítas) e aos traços fisionômicos (narizes proeminentes, olhos arredondados, pilosidade facial – barbas compridas, bigodes enrolados). Sublinha-se a importância da presença de animais exóticos e de cachorros de companhia, sem esquecer a diversidade de pessoas de pele escura que acompanham os europeus como marinheiros ou criados (africanos, malaios, indianos), destacando-se as acrobacias dos marinheiros nos mastros da nau e nos cordames altos, tornando-se um objeto de admiração quase circense. Em todo o caso, sublinha-se a dependência destas representações face a convenções e estereótipos iconográficos de origem chinesa, importados e adaptados para a arte japonesa antes do século XVI. Mais do que fruto de uma observação direta, de tipo etnográfico, sublinha-se que a representação dos europeus nos biombos *nanban* deriva de modelos chineses na representação dos gestos, das posturas e das expressões de povos estrangeiros, “bárbaros”, sobretudo tártaros e outros povos não-Han, ainda que a indumentária e outros atributos tenham sido modernizados e resultem dos novos contactos euro-japoneses.

Bibliografia

Bailey (2012), Boxer (1989), Curvelo (2010, 2015), Flores (2007), Jackson e Jaffer (2004), Kaufmann e North (2014), Levenson *et al.* (2009).



Biombo representando a chegada da “Nau do Trato” a Nagasaki, 1593-1601 (MNA).

PARTE III – PRÁTICA: DIACRONIAS

Tópico: Relíquias, ícones e iconoclasmos (3 aulas)

Aula 16. Relíquias e relicários

Estrutura da aula

A aula divide-se em duas partes, a primeira com 60 minutos e a segunda com 30.

Objetivos

Compreender a relevância religiosa das relíquias e dos relicários em diferentes culturas e épocas, nomeadamente o seu poder na articulação entre o mundo físico e o mundo espiritual. Discutir os processos de secularização das relíquias na sociedade contemporânea.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática.

Conteúdos programáticos

A primeira parte da aula é dedicada ao estudo das relíquias e à sua centralidade nas práticas devocionais, sobretudo entre cristãos e budistas. Diferenciam-se relíquias de carácter religioso, cultuadas no budismo e no cristianismo, das relíquias de antepassados, cultuadas no Gabão e noutros países centro-africanos. Ao nível das relíquias religiosas diferenciam-se as orgânicas (ossos, tecidos celulares, leite, sangue) das de contacto (têxteis, objetos, edifícios). Exploram-se também as principais formas de apresentação e monumentalização das relíquias religiosas, diferenciando entre estruturas autónomas (ex. *stupas* budistas) e estruturas integradas (ex. capelas cristãs), distinguindo ainda entre túmulos (cristãos) e relicários (cristãos e budistas). No caso do cristianismo, diferenciam-se quatro tipologias de relicários: relicários em que o santo/santa surge em majestade (entronizado/a); os relicários “falantes” que assumem a forma da parte do corpo que guardam (braço, pé, cabeça); os relicários em forma de cofre, urna ou pequena arca (os mais comuns); e os pequenos relicários portáteis de uso individual (bolsas, medalhões). Analisam-se as diferentes formas de manifestação do culto das relíquias, destacando a importância das peregrinações a grandes santuários (Jerusalém, Roma, Compostela, Sanchi) e a performatividade envolvida na apresentação pública dos relicários em festas religiosas e na sua itinerância processional. Destacam-se as crenças associadas ao poder das relíquias, nomeadamente as suas capacidades curativas (doença física ou psicológica) e intercessoras (pedidos feitos ao santo/santa na presença das suas relíquias são mais eficazes).

Na segunda parte da aula, os dados referentes ao cristianismo e ao budismo são complementados com a análise do culto das relíquias em diversas culturas da África Central, nomeadamente no Gabão. É dada particular atenção à figura do guardião do relicário (*Mbulu Ngulu*), que consiste numa estátua de madeira muito geometrizada, quase abstrata, revestida com placas de cobre e outros materiais. Originalmente este tipo de estátua guardava ossadas de antepassados no seu interior, uma solução semelhante à das esculturas de altar europeias do período pré-românico e românico, que também possuíam orifícios para guardar relíquias. No

caso europeu esse procedimento foi essencial para legitimar a utilização das estátuas como focos devocionais e para reintroduzir na Europa, após o final do Império Romano, a imagem religiosa tridimensional. No caso do Gabão, importa sublinhar, desde logo, que as relíquias objeto de culto não diziam respeito a santos/santas mas sim a antepassados, nomeadamente os fundadores de um clã, sendo maioritariamente conservadas em casa, em privado, como os *lares* romanos. A multiplicação de ossadas de antepassados, decorrente da normal sucessão geracional, tornou inviável a continuidade desta prática. Assim, os relicários tornaram-se simples cestos, tapados com saíotes feitos em fio de couro enrolado, onde as ossadas dos antepassados se acumulavam, mantendo-se sobre estes modestos recipientes a figura do guardião do relicário (*Mbulu Ngulu*). De certa forma, a figura do guardião condensa em si o espírito de todos os antepassados, nomeadamente os que se encontram nos ditos recipientes. Esta figura destinava-se a proteger as relíquias do mal, assumindo também um papel propiciatório, agindo em nome de todos os antepassados, na medida em que contribui para que a comunidade de descendentes obtenha alimento, saúde e fertilidade, funções que também podem ser identificadas no culto das relíquias de cristãos e budistas.

Conclui-se a aula com uma reflexão sobre a viabilidade da transposição/sobreposição do estatuto de relíquia religiosa para o de relíquia cívica atribuível aos cadáveres embalsamados de algumas figuras políticas expostas em mausoléus de acesso público (ex. Mão Zédong, Vladimir Lenine).

Bibliografia

Abou-El-Haj (1997), Belting (1994, 2004), Freedberg (1992), Hahn (2012, 2017), Kessler (2004), Lagamma (2007), Lazzari e Schlesier (2011), Nagel (2012), Ray (2018), Schmitt (2002), Sharf (2011), Stargardt e Willis (2018), Wirth (1999, 2008), Visionà *et al.* (2001).



Estátua-relicário de Santa Foy de Conques (França, sécs. X-XI, 85cm de altura), conservada no Museu da Catedral de Conques. Cabeça-relicário de São Fabião (Aragão?, séc. XIII), conservada no núcleo museológico da Basílica Real de Castro Verde. Relicário budista em forma de *stupa* feito em cristal rocha (Ceilão, sécs. II-IV, 7,3cm altura), conservado no Metropolitan Museum, em Nova Iorque. Figura de guardião de relicário (Gabão, etnia Kota, c.1900, 51cm altura), conservado no National Museum of African Art, em Washington.

Aula 17. Ícones e iconoclasmos

Estrutura da aula

A aula divide-se em três partes, as duas primeiras com cerca de 35 minutos cada e a última com cerca de 20 minutos.

Objetivos

Explicar as origens dos ícones paleocristãos a partir dos ícones de deuses pagãos e do retrato romano funerário e imperial. Refletir sobre o ícone cristão como um substituto gradual da relíquia. Compreender os fundamentos antropológicos e teológicos das doutrinas iconoclasta e iconófila no âmbito da “Querela das Imagens” bizantina. Compreender a iteração desta dicotomia noutros contextos históricos, designadamente na Reforma protestante do século XVI.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática.

Conteúdos programáticos

Na primeira parte da aula explora-se o processo conducente à criação dos ícones cristãos, nomeadamente a sua derivação dos ícones de deuses pagãos e dos retratos funerários e imperiais do período romano. Explica-se a forma como essas imagens pagãs ou cívicas eram objeto de culto privado e público e explica-se o modo como o retrato funerário potenciou a legitimação e popularidade dos ícones cristãos. Explicam-se as diferenças entre imagens narrativas e imagens devocionais e acentua-se a diferenciação, no cristianismo primitivo, entre imagens de culto tridimensionais (ilegítimas) e bidimensionais (gradualmente legitimadas). Exploram-se as posições divergentes, no interior da igreja paleocristã, entre o aniconismo (apoiado no Antigo Testamento) e a iconofilia (apoiada no Novo Testamento), sublinhando o processo de passagem de imagens-signo, metafóricas, para imagens veristas, na senda dos retratos, tornando-se estas, gradualmente, objetos devocionais. Reflete-se, também, sobre o papel do ícone (*εἰκών* = imagem, semelhança) como um substituto progressivo da relíquia, acentuando-se, no entanto, a sua posição de subalternidade face à relíquia, dada a materialidade da presença do santo/santa em vez da sua evocação através de uma semelhança pintada. Dá-se um destaque especial aos ícones bizantinos existentes no mosteiro de Santa Catarina do Monte Sinai, designadamente aos produzidos nos séculos VI e VII, antes da “Querela das Imagens”. Sublinham-se as suas características plásticas naturalistas e reforça-se a sua derivação da arte do retrato romano, tal como pode ser verificado através do estudo dos retratos funerários egípcios produzidos entre os séculos II e V.

Na segunda parte da aula aborda-se a «Querela das Imagens» em Bizâncio (séculos VIII-IX), a primeira grande manifestação iconoclasta no seio do próprio cristianismo. Analisam-se os fundamentos da crítica iconoclasta na literatura bíblica, direcionada para a idolatria pagã, e analisam-se os fundamentos da doutrina iconófila. Entre estes dá-se relevo a toda a hermenêutica desenvolvida sobre a filosofia mística de Pseudo-Dionísio Areopagita (séculos V-VI), nomeadamente no referente ao papel dos símbolos e aos conceitos de transcendência e hierarquia, bem como ao pensamento de S. João Damasceno (c.675-749), especificamente

desenvolvido para rebater os argumentos iconoclastas, destacando-se os conceitos de semelhança e de arquétipo e o modo como se processa, através do ícone, a articulação entre a imagem e o seu protótipo. Realça-se, também, o recurso às ideias destes dois autores para a composição das determinações do II Concílio Ecuménico de Niceia (787), um evento normativo que restabeleceu a legitimidade da imagem de culto cristã. Salientam-se, por fim, as mudanças que resultaram deste conflito em termos das características formais das imagens de culto, obrigadas a acentuar o seu não-naturalismo, para evitar qualquer espécie de conotação com práticas idolátricas, e obrigadas a seguir os mesmos parâmetros expressivos e formais no âmbito da mesma representação iconográfica, o que acentuou uma certa geometrização e abstração da pintura bizantina.

Conclui-se a aula, por fim, com uma comparação entre o iconoclasmo bizantino e o iconoclasmo da Reforma protestante. Salienta-se, desde logo, a destruição massiva das imagens de culto existentes nas igrejas e capelas dos territórios que aderiram ao protestantismo durante o século XVI. Salienta-se, igualmente, a fundamentação dessa destruição em argumentos similares aos utilizados pelos iconoclastas bizantinos no século VIII. E, por último, adiantam-se algumas das consequências da Reforma protestante para a diversificação dos géneros pictóricos e para o desenvolvimento de uma cultura colecionista ao nível da pintura europeia.

Bibliografia

Barasch (1995), Belting (1994, 1998, 2004, 2011), Besançon (1994), Cormack (1993, 1997), Freedberg (1992), Grabar (1979, 1998), Mathews (2003), Menozzi (1991), Schmitt (2002), Wirth (1999).



Sérapis, Egipto, séc. II, 39x19cm (J. Paul Getty Museum, Los Angeles). *Cristo Pantocrator*, Egipto, séc. VI, 84x45cm (Mosteiro de Santa Catarina do Monte Sinai). *Cristo Pantocrator*, Salónica, séc. XIV, 157x105cm (Museu de Cultura Bizantina, Salónica).

Aula 18. Aniconismos modernistas e contemporâneos

Estrutura da aula

A aula divide-se em três partes de duração equivalente.

Objetivos

Caraterizar as mudanças de paradigma da arte europeia no século XX: do naturalismo académico para o modernismo; do modernismo para o contemporâneo. Relacionar as mudanças de paradigma referidas com os conceitos de aniconismo e iconoclasmo.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática. Leitura comentada de textos.

Conteúdos programáticos

Na primeira parte da aula apresenta-se, de forma sucinta, a mudança de paradigma artístico ocorrida entre o final do século XIX e o início do século XX, que terminou com o predomínio do naturalismo académico vigente na arte europeia dos últimos seis séculos. Sublinha-se a passagem de uma arte figurativa para uma arte moderna, destacando alguns movimentos artísticos, nomeadamente o Impressionismo, o Cubismo, o Abstracionismo e o Surrealismo. Discute-se a relação entre o abstracionismo de Kandinsky e Malevitch, fruto de uma “necessidade interior”, e a religiosidade mística de origem eslava, expressa através de ícones ortodoxos. Confronta-se o abstracionismo destes artistas dentro dessa tradição pictórica de tradição bizantina, explorando o aniconismo destes artistas e do movimento Suprematista como uma nova forma de exprimir o divino. Destaca-se o impacto do novo paradigma modernista em termos da inovação do produto artístico (nova conceção do que é a arte), da inovação dos processos artísticos (forma de pintar mais espontânea e menos elaborada tecnicamente) e da inovação de procedimentos (forma de distribuir e validar a produção artística). Conclui-se esta parte da aula realçando a importância da invenção da fotografia para o abandono do primado da verosimilhança ótica na arte europeia.

Na segunda parte da aula apresentam-se os traços gerais de uma nova mudança de paradigma ao nível da produção artística europeia, fazendo a transição da arte modernista para a arte contemporânea. Sublinham-se os antecedentes desta mudança nas vanguardas históricas modernistas, nomeadamente no Dadaísmo, no Construtivismo e no Futurismo (destacando a importância da revitalização arqueológica dos *ready-mades* de Marcel Duchamp produzidos na década de 1910), mas acentua-se que a consumação plena desta mudança de paradigma ocorreu apenas nas décadas de 1960 e 1970 com a Arte Pop, o Minimalismo, a *Arte Povera* e a *Land Art*. Como fatores-chave do novo paradigma destaca-se a recusa da estetização da arte, da sua espiritualização (ou transcendência) e da sua reificação como objeto-mercadoria. Um dos traços comuns destes movimentos foi o zelo em contrariar o modo como o culto do objeto artístico continuava a servir os interesses dos poderes instalados e a promover práticas nocivas de apego aos objetos, reunindo um conjunto de críticas equiparáveis às que podemos encontrar entre os iconoclastas no mundo bizantino do século VIII ou entre os protestantes do século XVI. Entre as convenções do paradigma artístico contemporâneo, destaca-se a primazia do conceptual em

relação ao material, a necessidade cada vez maior da intermediação/explicação da obra de arte, a recusa do belo e do expressionismo emocional, a instabilidade da fronteira entre arte e não-arte e a sua transgressão reiterada. Conclui-se esta parte da aula analisando a série “ícones” de Dan Flavin, obras feitas segundo uma técnica mista, combinando pintura monocromática com lâmpadas fluorescentes coloridas, que estabelecem um diálogo irônico com a tradição da imagem de culto cristã, assumindo-se como imagens devocionais numa era desprovida de fé.

Na última parte da aula são lidos e comentados excertos de alguns textos produzidos por artistas-chave do modernismo e da arte contemporânea, a selecionar entre as seguintes possibilidades: Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte* (1911); Kasimir Malevitch, *Manifesto Suprematista* (1916); Tristan Tzara, *Manifesto Dada* (1918); Donald Judd, *Objetos Específicos* (1965); e Sol LeWitt, *Parágrafos sobre Arte Conceptual* (1967). De cada texto procura-se extrair a justificação por opções artísticas anicônicas, tentando estabelecer pontos de ligação aos conceitos de relíquia, ícone e iconoclasmo tratados nas duas aulas anteriores.

Bibliografia

Besançon (1994), Danchev (2011), Duve (1996), Foster, Krauss, Bois e Buchloh (2004), Harrison e Wood (1999), Heinich (2014), Nagel (2012).



Kasimir Malevitch (1879-1935), *O Quadrado Negro*, 1915, 79,5x79,5cm (Galeria Tretyakov, Moscovo). Dan Flavin (1933-1996), *icon I (the heart) (to the light of Sean McGovern which blesses everyone)*, 1961-62, 73.7 x 63.8cm (Coleção Stephen Flavin).

Tópico: Paisagens e territórios (2 aulas)

Aula 19. Geóglifos Nasca

Estrutura da aula

A aula está dividida em três partes, a primeira tem cerca de 15 minutos, a segunda 50 e a última 25.

Objetivos

Perceber a interação entre arte, ecologia e paisagem. Caracterizar os geóglifos da cultura Nasca em termos de técnica, iconografia e formas. Discutir as principais teorias a respeito do seu significado. Caracterizar a cerâmica Nasca em termos de formas, iconografia e funcionalidade.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática.

Conteúdos programáticos

Tendo em conta a íntima relação existente entre os geóglifos Nasca e o ecossistema onde se inserem, a primeira parte da aula é dedicada a caracterizar a ecologia da região costeira do sudoeste do Peru, especificamente a região de Nazca, marcada por um clima de deserto marítimo. É aqui, sobretudo no planalto da Pampa entre os rios Nazca e Ingenio (c.220km²), que se encontram a maior parte dos geóglifos da cultura Nasca. Nesta região árida os rios apenas têm caudal contínuo na época das chuvas, de dezembro a março, sendo alimentados depois disso por aquíferos subterrâneos que continuam a correr de forma muito irregular na estação seca e que parecem ter alguma relação com os geóglifos.

A segunda parte da aula, a mais extensa, é dedicada a apresentar e a interpretar os célebres geóglifos da cultura Nasca, elaborados, maioritariamente, entre os séculos V e VII. Descobertos apenas nos inícios do século XX, estes geóglifos dividem-se em quatro tipologias: linhas simples ou paralelas, variando entre os 10 cm e os 120 cm de largura (algumas com quase dois quilómetros de comprimento); alinhamentos radiantes; cerca de 30 figuras biomórficas, as maiores com 300 metros de envergadura; e figuras geométricas variadas (espirais, zig-zags, triângulos, trapézios, quadrângulos). Estas linhas foram realizadas através de um procedimento de subtração que consistiu em retirar as pedras e a gravilha que cobriam o solo, de cor mais clara, para formar as linhas. As pedras e a gravilha, de cor mais escura, eram colocadas nas margens das linhas, pelo que estas ajudavam a tornar ainda mais visíveis as linhas pelo contraste entre o interior da linha e os seus contornos escuros, definidos pela cor das pedras e da gravilha. Explica-se também o recurso a postes com cordas para fazer os alinhamentos e as linhas curvas (movendo-as circularmente, como num compasso), a par do recurso a quadrículas para ampliar as figuras que queriam representar.

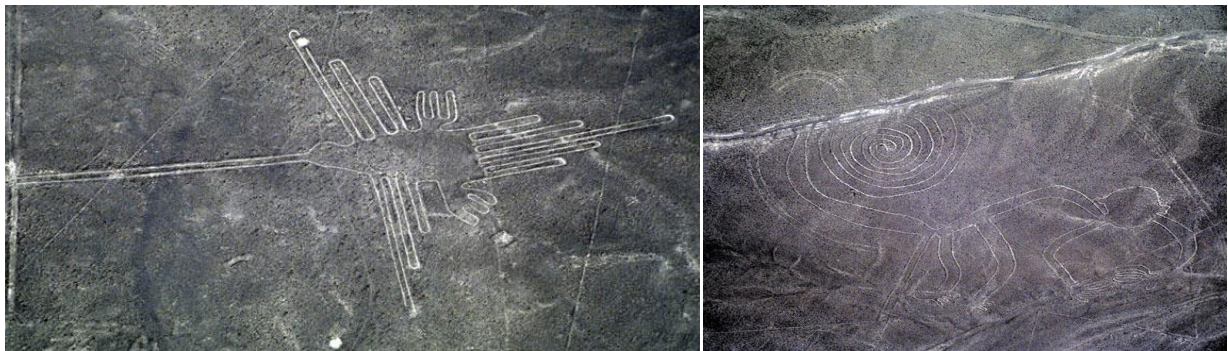
De seguida apresentam-se e discutem-se as principais teorias avançadas para explicar estes enormes desenhos realizados sobre a paisagem desértica da Pampa peruana. Passam-se em revista as teorias iniciais apoiadas em exemplos etnográficos andinos, que identificam os

geóglifos como caminhos processionais (Alfred Louis Kroeber, 1926) ou religiosos (Toribio Mejía Xespe, c.1930), até às explicações de base astronómica, que sugerem relações com a posição das estrelas e das constelações na abóbada celeste, como se os geóglifos fossem um “livro de astronomia a céu aberto” (Paul Kosok, c.1940, e Maria Reiche, 1950-70). Discutem-se, igualmente, algumas teorias francamente excêntricas: os geóglifos como sinais de “convite” para extraterrestres estacionarem as suas naves espaciais (Erich von Däniken, 1969-1980); ou os geóglifos como prova de que a cultura Nasca inventou balões ou máquinas para voar (Jim Woodman, 1977). Analisam-se, por fim, as conclusões dos estudos conduzidos por equipas de astrónomos nas décadas de 1970 a 1990, que não revelaram qualquer relação de base astronómica para explicar os geóglifos, e analisam-se igualmente os dados das escavações arqueológicas realizadas junto dos geóglifos durante a década de 1980. Conclui-se esta revisão com uma discussão das teorias de David Johnson, apresentadas pela primeira vez em 1999, acerca da relação entre os geóglifos, os aquíferos e as galerias artificiais de filtragem e canalização de água desta região, tudo isto num território em que diferentes grupos humanos competiam entre si pelos escassos recursos aquáticos disponíveis.

A última parte da aula é dedicada a caracterizar a cerâmica Nasca, cuja pintura é francamente idiossincrática, pautada por figuras planas, com contornos muito espessos, definindo formas muito estilizadas, combinando-se este grafismo com a utilização de cores fortes. Destacam-se as tipologias dos objetos cerâmicos, as suas principais temáticas e funcionalidades.

Bibliografia

Lasaponara, Masini e Orifici (2016), Pasztory (2005), Proulx (2006); Silverman e Proulx (2002), Sonderegger (2003), Sonderegger e Punta (2004).



Geóglifos em forma de colibri e de macaco. Cultura Nasca, Peru, c.400-650.

Aula 20. *Land Art* norte americana (1968-1973)

Estrutura da aula

A aula está dividida em duas partes, a primeira com cerca de 30 minutos e a segunda com cerca de 60 minutos.

Objetivos

Perceber os fundamentos teóricos da expansão do campo da escultura na década de 1960. Caracterizar a *Land Art* na sua articulação com uma ideia de paisagem e de intervenção no território. Comparar os geóglifos Nasca com a *Land Art* norte-americana, salientando as suas diferenças e semelhanças.

Metodologia

Aula expositiva, teórico-prática. Visualização e discussão de partes de um documentário sobre o tema da aula.

Conteúdos programáticos

A primeira parte da aula destina-se a apresentar os fundamentos teóricos da expansão do campo da escultura no pós-guerra, sobretudo na década de 1960, partindo do modelo teórico de Rosalind Krauss. Destaca-se o abandono das funções comemorativas, decorativas, didáticas e votivas da escultura e a opção pela escultura não-figurativa e pela figuração abstrata. Realça-se a definição da escultura pela negativa (não é paisagem, nem é arquitetura) e a inversão desta dupla negativa numa segunda oposição lógica (arquitetura e paisagem), abrindo e expandindo o campo de significados possíveis para a definição da escultura, transformando um par binário de oposições num quaternário de oposições e interações. Aborda-se a nova interação da escultura com o meio ambiente e a desmaterialização da escultura através da modelação da luz, das transparências e do movimento, a par de um novo interesse na relação entre a escultura e a arquitetura. Referem-se as *performances* e os *happenings* dos anos 1950 e 1960 como uma forma de escultura dinâmica e efémera e destaca-se o Minimalismo dos anos 1960 e 1970 como uma simplificação e repetição extrema da simetria dos objetos e das formas simples, excluindo qualquer referência à figuração. Sublinha-se a importância da remoção do plinto e das obras instaladas diretamente na superfície do chão, a par da preferência por unidades idênticas na criação de esculturas, procurando a obra sem “aura” nem marca “autoral”. Finalmente, estuda-se a *Land Art* ou *Earth Art* apresentando as suas origens nestes antecedentes e explicando os seus desenvolvimentos entre o final da década de 1960 e os finais da década de 1970. Realça-se a procura por espaços isolados, remotos e desertos, e o estabelecimento de ligações à geologia, arqueologia, antropologia e astronomia para a criação deste tipo de projetos. Aponta-se a relevância da adequação da obra ao território (*site-specific*) atendendo à história do local ou ao seu posicionamento geográfico/astronómico e às suas características geológicas. Conclui-se esta parte da aula sublinhando o interesse que os artistas da *Land Art* dedicavam às culturas nativas americanas, particularmente aos geóglifos (Andes), às pirâmides (Mesoamérica) e aos relevos artificiais (EUA).

A segunda parte da aula é dedicada a ver e a discutir o documentário *Troublemakers* de James Crump (2015). Serão destacados estes pontos: o mundo como uma tela gigantesca; a relação da *Land Art* com o cosmos e o planeta; a escala geológica (física e temporal) destas obras; a distância face à cidade e a obrigação da viagem/peregrinação até um local/obra isolado, em detrimento das galerias e dos museus; a importância de forçar a viagem ao deserto (físico e mental) e abrandar; a obra de arte como uma marca perene no território, como uma cicatriz; e o desejo de impossibilitar a comercialização das obras devido à sua escala e à lógica *site specific*. No final pede-se aos alunos que desenvolvam uma comparação entre a *Land Art* e os geóglifos Nasca, particularmente algumas intervenções realizadas por Robert Smithson e Michael Heizer.

Bibliografia

Flam (1996), Foster, Krauss, Bois e Buchloh (2004), Harrison e Wood (1999), Krauss (1986), Reynolds (2003), Ursprung (2013).



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah.

Aula 21. Avaliação (teste)

Estrutura da aula

Realização de um teste individual sem consulta, com a duração de 90 minutos, dia 18 de abril de 2022.

Objetivos

Avaliação de conhecimentos (teste) abrangendo todas as matérias lecionadas.

PARTE IV – LEITURAS

Aula 22. Aby Warburg, *Images from the region of the Pueblo Indians of North America* (1995[1923])

Estrutura da aula

A aula divide-se em três partes, respetivamente com 15, 50 e 30 minutos de duração.

Objetivos

Promover e avaliar competências na organização e justificação de argumentos a favor e contra as ideias patentes no texto em epígrafe, de forma clara e segura, no âmbito de um debate mediado pelo docente. Discussão da relação de polaridade entre magia e racionalidade na teoria de Warburg. Discussão da centralidade dos valores expressivos dos significantes face à dimensão simbólica e à recorrência temática dos significados. Compreender o recurso ao método iconológico neste estudo e interpretá-lo no âmbito de uma história da arte comparada diacrónica.

Metodologia

Debate sobre as ideias e os argumentos mais fortes e mais frágeis de um texto. Visualização, comentada, de um documentário dedicado a Aby Warburg.

Conteúdos programáticos

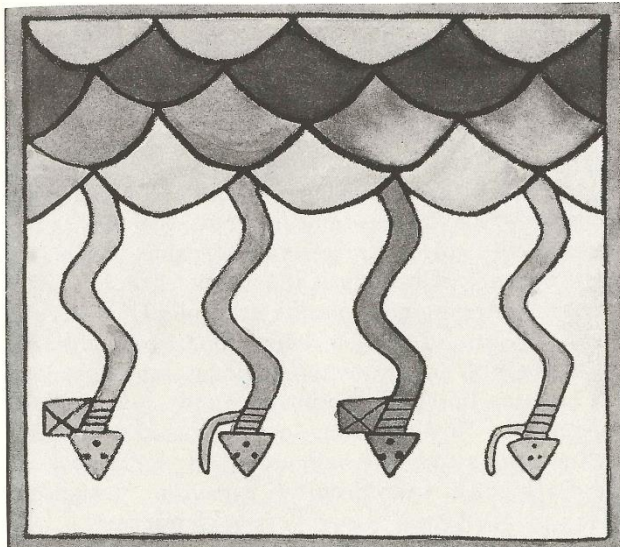
A primeira parte da aula começa com uma breve introdução acerca das circunstâncias que rodearam a preparação deste estudo dedicado ao “ritual da serpente” entre os índios Pueblo (Zuni e Hopi). Recordam-se os episódios esquizofrénicos que levaram ao internamento de Aby Warburg na clínica psiquiátrica de Kreuzlingen durante cinco anos e sublinha-se que este estudo funcionou como uma demonstração da recuperação da sua saúde mental. Refere-se que o texto se baseou em trabalho etnográfico realizado 28 anos antes por Warburg junto dos índios referidos. Sublinham-se os objetivos de Warburg com o referido estudo: perceber os traços de carácter fundamentais da primitiva humanidade pagã (práticas mágicas, religiosidade “natural”, etc.), a meio caminho entre a magia e a razão, recapitulando-se as ideias e metodologias patentes no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, tema tratado anteriormente. Sublinha-se a analogia entre as ideias patentes no estudo sobre o “ritual da serpente” e os dilemas psicológicos de Aby Warburg, nomeadamente no equilíbrio entre o racional e o irracional.

Após esta apresentação dividem-se os alunos que estudaram este livro em dois grupos aleatórios, um dos quais fará a defesa das ideias do livro e outro fará a respetiva crítica. Os alunos do primeiro grupo realizam a apresentação das ideias-chave deste livro durante 20 minutos. Segue-se uma réplica crítica aos conteúdos do livro por parte dos alunos do outro grupo, durante igual período de tempo. A partir daí a discussão fica aberta para os alunos de ambos os grupos poderem destacar outros pontos que lhes pareçam ser igualmente relevantes. O debate encerra-se com uma síntese feita pelo docente a respeito da discussão realizada.

Na última parte da aula visualiza-se o documentário *Aby Warburg: archive of memory* de Eric Breitbart (2003), com 26 minutos de duração, seguido por um breve comentário do docente, articulando as ideias do documentário com os conceitos de “fórmulas de pathos”, engrama e “vida póstuma” das imagens.

Bibliografia

Burke (1991), Did-Huberman (2002), Freedberg (2004, 2005), Gombrich (2003), Guerreiro (2018), Iversen (1991), Warburg (1995, 2010).



Desenho feito por Warburg representando a decoração do pavimento à frente do altar de uma *kiva* Hopi, comprovando a associação simbólica entre a serpente e o relâmpago. Fotografia mostrando Aby Warburg e um índio Hopi (Arizona, 1896).

Aula 23. Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drappé-désir* (2015)

Estrutura da aula

A aula divide-se em duas partes, a primeira com 20 minutos e a segunda com 70.

Objetivos

Promover e avaliar competências na organização e justificação de argumentos a favor e contra as ideias patentes num texto, de forma clara e segura, no âmbito de um debate mediado pelo docente. Compreender as ideias fundamentais de Warburg e Didi-Huberman a respeito do tema da ninfa na arte florentina. Exemplificar a forma como a iconologia pode ser utilizada no âmbito da história da arte comparada atualmente, salientando os seus benefícios e os seus riscos.

Metodologia

Debate sobre as ideias e os argumentos mais fortes e mais frágeis de um texto.

Conteúdos programáticos

A aula inicia-se com uma breve apresentação do painel 46 do *Atlas Mnemosyne*, dedicado à ninfa, seguida pela leitura de uma carta de André Jolles dirigida a Aby Warburg, escrita em dezembro de 1900, onde se discorre sobre uma das representações femininas do fresco representando o *Nascimento de S. João Baptista*, pintado pela oficina de Ghirlandaio na Capela Tornabuoni da igreja de Santa Maria Novella em Florença.

Na segunda parte da aula os alunos que estudaram o texto em epígrafe são divididos em dois grupos aleatórios, um fará a defesa do texto e outro a respetiva crítica. Os alunos do primeiro grupo realizam a apresentação das ideias-chave deste texto durante 25 minutos. Segue-se uma réplica crítica aos conteúdos dos textos por parte dos alunos do outro grupo, durante igual período de tempo. A partir daí a discussão fica aberta aos alunos de ambos os grupos. O debate encerra-se com uma síntese do docente a respeito da discussão realizada.

Bibliografia

Didi-Huberman (2002, 2015), Enenkel e Traninger (2018), Guerreiro (2018), Warburg (2010, 2015).



O tema da ninfa em movimento, obsessão iconológica de Warburg e Didi-Huberman.

Aula 24. Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Ensaio sobre o panejamento caído* (2016 [2002])

Estrutura da aula

A aula inteiramente dedicada a debater o texto em epígrafe.

Objetivos

Promover e avaliar competências na organização e justificação de argumentos a favor e contra as ideias patentes num texto no âmbito de um debate mediado pelo docente. Compreender as ideias fundamentais de Didi-Huberman sobre o descrédito da ninfa na arte do renascimento e na cultura artística moderna e contemporânea. Exemplificar a forma como a iconologia pode ser utilizada no âmbito de uma história da arte comparada diacrónica.

Metodologia

Debate sobre as ideias e os argumentos mais fortes e mais frágeis de um texto.

Conteúdos programáticos

A aula inicia-se retomando a ligação com o livro de Didi-Huberman analisado na aula anterior. Segue-se a realização de um debate sobre o texto em epígrafe, no qual os alunos que estudaram este livro são divididos em dois grupos aleatórios. Como habitualmente, um grupo fará a defesa do texto e outro a respetiva crítica. Os alunos do primeiro grupo realizam a apresentação das ideias-chave deste texto durante 30 minutos. Segue-se uma réplica crítica aos conteúdos dos textos por parte dos alunos do outro grupo, durante igual período de tempo. A partir daí a discussão fica aberta aos alunos de ambos os grupos. O debate encerra-se com uma síntese do docente a respeito da discussão realizada, procurando sublinhar os seguintes aspetos: a metáfora do panejamento caído como um farrapo de tempo; o tecido como “campo dinamórfico”; trapos informes e sacrifícios redentores; o valor simbólico das pregas; a queda da ninfa e a miséria humana contemporânea; os farrapos, as sarjetas e as entranhas da rua em Balzac, Zola, Hugo e Baudelaire; a transformação dos desperdícios têxteis informes em motivos artísticos centrais em Moholy-Nagy e Steve McQueen; a dignidade das sobras; a descoberta de elos genealógicos entre imagens e o papel heurístico da imaginação do *Atlas warburgiano*.

Bibliografia

Didi-Huberman (2002, 2015, 2016, 2017), Enenkel e Traninger (2018).



Giuseppe Sammartino, *Cristo Velado* (1753), e Robert Morris, *Tangle* (1967).

Aula 25. George Kubler, *The Shape of Time* (1964)

Estrutura da aula

A aula inteiramente dedicada a debater o texto em epígrafe.

Objetivos

Promover e avaliar competências na organização e justificação de argumentos a favor e contra as ideias de um texto no âmbito de um debate mediado pelo docente. Compreender as ideias fundamentais de George Kubler a respeito dos conceitos de série, tempo e objeto. Exemplificar o modo de aplicar a comparação no âmbito de séries e sequências formais.

Metodologia

Debate sobre as ideias e os argumentos mais fortes e mais frágeis de um texto.

Conteúdos programáticos

A aula inicia-se apresentando uma biografia abreviada de George Kubler (1912-1996), destacando os seus trabalhos sobre a arte colonial na América Latina e a arquitetura portuguesa do período moderno. Segue-se a realização de um debate sobre o texto em epígrafe, no qual os alunos que estudaram este livro são divididos em dois grupos aleatórios: um grupo faz a defesa do texto e outro a respetiva crítica. Os alunos do primeiro grupo realizam a apresentação das ideias-chave deste texto durante 30 minutos. Segue-se uma réplica crítica aos conteúdos do livro por parte dos alunos do outro grupo, durante igual período de tempo. A partir daí a discussão fica aberta aos alunos de ambos os grupos. O debate encerra-se com uma síntese do docente a respeito da discussão realizada, procurando sublinhar os seguintes aspetos: o estudo dos objetos, nas suas séries e sequências, como uma forma do estudo do tempo; a idiosincrasia das noções de “original” e “réplica” em Kubler; as críticas à iconologia, ao método biográfico e ao formalismo; a opção pelas metáforas da física face às da biologia; a articulação entre a noção de talento e a noção de “boa entrada” (*good entrance*) numa série; o conceito de “fadiga estética”; invenção, repetição e obsolescência como fatores modeladores do tempo.

Bibliografia

Fernie (1999), Kubler (1988, 1990).



“Chac Mool”, escultura maia, datada de c.900-1200 d.C., e *Reclining figure: holes*, de Henry Moore (1898-1986), datada de 1976-78.

Aula 26. Thomas Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (2004)

Estrutura da aula

A aula inteiramente dedicada a debater o texto em epígrafe.

Objetivos

Promover e avaliar competências na organização e justificação de argumentos a favor e contra as ideias patentes num texto, de forma clara e segura, no âmbito de um debate mediado pelo docente. Compreender o conceito de geografia da arte apresentado por Thomas Kaufmann.

Metodologia

Debate sobre as ideias e argumentos mais fortes e mais frágeis de um texto.

Conteúdos programáticos

A aula inicia-se com uma curta introdução ao tema da geografia da arte, tal como proposto por Thomas Kaufmann, estabelecendo-se uma ligação com o livro de George Kubler analisado na aula anterior. Segue-se a realização de um debate sobre o texto em epígrafe, no qual os alunos que estudaram este livro são divididos em dois grupos aleatórios. Como habitualmente, um grupo fará a defesa do texto e outro a respetiva crítica. Os alunos do primeiro grupo realizam a apresentação das ideias-chave deste texto durante 30 minutos. Segue-se uma réplica crítica aos conteúdos dos textos por parte dos alunos do outro grupo, durante igual período de tempo. A partir daí a discussão fica aberta aos alunos de ambos os grupos. O debate encerra-se com uma síntese do docente a respeito da discussão realizada, procurando sublinhar os seguintes aspetos: a história da arte na interseção entre o temporal e o territorial; a diferenciação entre geografia da arte, geografia cultural e geografia física; a diferenciação entre cultura material e história da arte; a definição de “regiões artísticas” e “paisagens artísticas”; o problema das “províncias artísticas” e das fronteiras na arte; as trocas culturais e a identidade nacional na arte; a definição de centros artísticos e periferias; o difusionismo artístico e os seus limites; o papel dos agentes na circulação artística; o lugar e a etnicidade; o impacto do solo, clima e materiais na definição da arquitetura, urbanismo e escultura; a deslocação de materiais e edifícios completos; os limites do determinismo geográfico sobre a aleatoriedade humana.

Bibliografia

Bailey (2012), Kaufmann (2004), Kubler (1990).



Fachada e detalhe da igreja de San Lorenzo (Potosí, Bolívia) e exemplos de *Fumi-e* japoneses.

Aula 27. David Carrier, *A World Art History and its Objects* (2008)

Estrutura da aula

A aula inteiramente dedicada a debater o texto em epígrafe.

Objetivos

Promover e avaliar competências na organização e justificação de argumentos a favor e contra as ideias patentes num texto, de forma clara e segura, no âmbito de um debate mediado pelo docente. Emitir uma opinião sobre as limitações de uma história da arte mundial e sobre as consequências do processo de globalização na prática artística.

Metodologia

Debate sobre as ideias e os argumentos mais fortes e mais frágeis de um texto.

Conteúdos programáticos

A sessão inicia-se retomando ideias abordadas na primeira aula sobre a (in)viabilidade de uma história da arte mundial, revisitando a estrutura de alguns dos livros tratados nessa aula e acentuando o seu eurocentrismo. Sublinha-se, porém, o otimismo de David Carrier a respeito da viabilidade futura de uma história da arte mundial, assunto que será tratado debatendo o texto em epígrafe. Como habitualmente dividem-se os alunos que estudaram este livro em dois grupos aleatórios, sendo que um grupo fará a defesa do texto e o outro fará a respetiva crítica. Os alunos do primeiro grupo realizam a apresentação das ideias-chave deste texto durante 30 minutos. Segue-se uma réplica por parte do outro grupo, durante igual período de tempo. A partir daí a discussão fica aberta aos alunos de ambos os grupos. O debate encerra-se com uma síntese do docente a respeito da discussão realizada, procurando responder às seguintes questões: porque razão não existe uma história da arte mundial razoavelmente satisfatória, apesar de existirem várias histórias mundiais muito satisfatórias? Que tipos de interação se podem desenvolver entre diferentes culturas artísticas? Como conjugar a pressão por narrativas multiculturais com a história da arte monocultural de matriz europeia? Será possível, ou desejável, escrever uma história das artes visuais de todas as culturas? Quais as implicações de uma *time line* formada pela sucessão de obras de arte de uma mesma tradição artística? É possível combinar e cruzar *time lines* de diferentes tradições artísticas, a partir do momento em que estas iniciam um contacto sustentado, para criar uma narrativa artística mundial? Qual a sustentabilidade da seleção proposta pelo autor em relação a quatro grandes tradições artísticas (Europa, China, Índia e Islão)? É viável um cruzamento das *time lines* destas quatro tradições artísticas? Esse cruzamento corresponde a uma abordagem multiculturalista? Será preferível optar por narrativas e *time lines* paralelas? De que forma é traduzida, adaptada e transformada a tradição narrativa da história da arte europeia fora da Europa? É possível recorrer a ideias e teorias de uma determinada tradição artística para as aplicar a uma outra tradição artística (por exemplo, poderiam os textos de Su Shi, do século XI, ajudar-nos a compreender a arte europeia)? Será que uma história da arte mundial apenas poderá existir quando os historiadores de arte, de outras tradições artísticas, tiverem capacidade para “devolverem o olhar”, isto é,

quando puderem analisar a arte europeia segundo os critérios das suas próprias tradições artísticas mostrando a arte europeia sob uma diferente perspectiva?

Bibliografia

Brook (2011), Brotton (2002), Carrier (2008), Flood (2007), Jardine (1998), Jardine e Brotton (2000).



Anónimo, *Receção dos embaixadores venezianos em Damasco* (?), Veneza, 1498-99 (Museu do Louvre). Gentile e Giovanni Bellini, *S. Marcos pregando em Alexandria*, Veneza, 1504-07 (Pinacoteca di Brera, Mião).

BIBLIOGRAFIA

AULA 1

- BAYARD, Marc (ed.), 2007. *Histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons du detour*, Paris, Somogy.
- CARRIER, David, 2008. *A World Art History and its Objects*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- CASID, Jill, D'SOUZA, Aruna (eds.), 2014. *Art History in the Wake of the Global Turn*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.
- ELKINS, James (ed.), 2007. *Is Art History Global?*, Nova Iorque, Routledge.
- ELKINS, James, VALIAVICHARSKA, Zhivka, KIM, Alice (eds.), 2010. *Art and Globalization*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- ELSNER, Jaś (ed.), 2017. *Comparativism in Art History*, Abingdon, Routledge.
- GOMBRICH, Ernst, 1993. *A História da Arte*, 15ª ed., Rio de Janeiro, Guanabara Koogan (1ª ed. 1962).
- HONOUR, Hugh, FLEMING, John, 2014. *A World History of Art*, Londres, Laurence King.
- JANSON, Hans, 2010. *A Nova História da Arte de Janson*, Lisboa, F. C. Gulbenkian.
- KAUFMANN, Thomas, 2004. *Toward a Geography of Art*, Chicago, The University of Chicago Press.
- KAUFMANN, Thomas, DOSSIN, Catherine, JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (eds.), 2016. *Circulations in the Global History of Art*, Abingdon, Routledge.
- KLEINER, Jeff, 2010. *Gardner's Art Through the Ages: a global history*, 13ª ed., Boston, Wadsworth.
- LAZZARI, Margaret, SCHLESIER, Dona, 2011. *Exploring Art. A global, thematic approach*, 4ª ed., Boston, Wadsworth.
- SILVA, Jorge H. Pais da, 2004. *História Comparada da Arte. Cronologia*, Lisboa, Colibri.

AULA 2

- BERNARDI, Bernardo, 1992. *Introdução aos Estudos Etno-Antropológicos*, Lisboa, Edições 70.
- BURKE, Peter, 1996. *History and Social Theory*. Ithaca, Cornell University Press (1ª ed. 1993).
- DURKHEIM, Émile, 1998. *As Regras do Método Sociológico*, Lisboa, Presença.
- ERICKSON, Paul, MURPHY, Liam, 2001. *A History of Anthropological Theory*, Peterborough, Broadview Press.
- EVANS-PRITCHARD, Edward, 1999. *Antropologia Social*, Lisboa, Edições 70.
- FRAZER, James, 1982. *O Ramo de Ouro. Versão ilustrada*, Rio de Janeiro, Zahar.
- GIDDENS, Anthony, 1997. *Sociologia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- VIGOUR, Cécile, 2005. *La comparaison dans les sciences sociales. Pratiques et méthodes*, Paris, La Découverte.
- WEBER, Max, 1996. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, Lisboa, Presença.
- _____, 2006. *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard.

AULA 3

- AUERBACH, Erich, 2003. *Mimesis. The representation of reality in Western literature*, Princeton, Princeton University Press.
- BASSNETT, Susan, 1993. *Comparative Literature. A critical introduction*, Oxford, Blackwell.
- BLOCH, Marc, 1963. *Mélanges Historiques*, t. 1, Paris, 1963.

- BLOOM, Harold, 2013. *O Cânone Ocidental*, Lisboa, Temas e Debates (1ª ed. *The Western Canon*, 1994).
- BRAUDEL, Fernand, 1992. *Civilização material, economia e capitalismo. Séculos XV-XVIII*, 3 vols., Lisboa, Teorema.
- BUESCU, Helena, DUARTE, João, GUSMÃO, Manuel (eds.), 2001. *Floresta Encantada. Novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote.
- BURKE, Peter, 1996. *History and Social Theory*. Ithaca, Cornell University Press (1ª ed. 1993).
- HUTCHINSON, Ben, 2018. *Comparative Literature. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- SAID, Edward, 2013. *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*, 3ª ed., Lisboa, Cotovia (1ª ed. *Orientalism*, 1978).
- TILLY, Charles, 1984. *Big Structures, Large Processes, Huge Comparisons*, Nova Iorque, Russel Sage.
- VIGOUR, Cécile, 2005. *La comparaison dans les sciences sociales. Pratiques et méthodes*, Paris, La Découverte.

AULA 4

- BAYARD, Marc (ed.), 2007. *Histoire de l'art et le comparatisme. Les horizons du detour*, Paris, Somogy.
- BRUSH, Kathryn, 1996. *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ELSNER, Jaś (ed.), 2017. *Comparativism in Art History*, Abingdom, Routledge.
- FERNIE, Eric, 1999. *Art History and its Methods. A critical anthology*, Londres, Phaidon (1ª ed. 1995).
- IRWIN, David, 1972. *Winckelmann. Writings on art*, Londres, Phaidon.
- KULTERMANN, Udo, 1994. *History of Art History*, s. l., Abaris Books.
- MORELLI, Giovanni, 2014. *Della Pittura Italiana. Studii storici critiche*, s.l., Nabu Press.
- PLÍNIO, o Velho, 1961. *Pliny. Natural History. Volume IX. Books 33-35*, 2ª ed., Cambridge, Harvard University Press.
- _____, 1962. *Pliny. Natural History. Volume X. Books 36-37*, 2ª ed., Cambridge, Harvard University Press.
- POTTS, Alex, 2000. *The Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of art history*, New Have, Yale University Press (1ª ed. 1994).
- TANNER, Jeremy, 2006. *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, society and artistic rationalisation*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- VASARI, Giorgio, 1993. *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton.
- WINCKELMANN, Johan J., 2006. *History of the Art of Antiquity*, Los Angeles, Getty Institute.
- WÖLFFLIN, Heinrich, 1986. *Principles of Art History. The problem of the development of style in later art*, Nova Iorque, Dover.
- _____, 1986a. *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós.

AULA 5

- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit.
- _____, 2015. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard.
- _____, 2016. *Ninfa moderna. Ensaio sobre o panejamento caído*, Lisboa, KKYM (1ª ed. Paris, 2002).

- ELSNER, Jaś (ed.), 2017. *Comparativism in Art History*, Abingdom, Routledge.
- GOMBRICH, Ernst, 2003. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milão, Feltrinelli (1ª ed. Londres, 1970).
- GUERREIRO, António, 2018. *O Demónio das Imagens. Sobre Aby Warburg*, s. l., Língua Morta.
- HOLLY, Michael Ann, 1987. *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, Cornell (1ª ed. 1984)
- PANOFSKY, Erwin, 1989. *O Significado nas Artes Visuais*, Lisboa, Presença (1ª ed. Garden City, 1955).
- _____, 1995. *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*, Lisboa, Estampa (1ª ed. Nova Iorque, 1939).
- VIA, Claudia Cieri, 2001. *Nei Dettagli Nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma, Carocci.
- WARBURG, Aby, 1995. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca, Cornell University Press.
- _____, 1999. *The Renewal of Pagan Antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- _____, 2010. *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal.
- _____, 2015. *Domenico Ghirlandaio*, Lisboa, KKYM.

AULA 6

- AFONSO, Luís U., 2016. *Cânones artísticos, coleções e mercados da arte em três grandes unidades geoculturais (c.1550-c.1650): uma abordagem comparativa*. Sumário Pormenorizado da lição para a obtenção do título de agregado. Universidade de Lisboa.
- AUERBACH, Erich, 2003. *Mimesis. The representation of reality in Western literature*, Princeton, Princeton University Press.
- BLOOM, Harold, 2013. *O Cânone Ocidental*, Lisboa, Temas e Debates (1ª ed. *The Western Canon*, 1994).
- CULLER, Jonathan, 2011. *Literary Theory. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- ELSNER, Jaś (ed.), 2017. *Comparativism in Art History*, Abingdom, Routledge.
- HUTCHINSON, Ben, 2018. *Comparative Literature. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- LOCHER, Hubert, 2012. “The idea of the canon and canon formation in art history”, in M. Rampley *et al.* (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden, Brill, pp. 29-40.
- PLÍNIO, o Velho, 1961. *Pliny. Natural History. Volume IX. Books 33-35*, 2ª ed., Cambridge, Harvard University Press.
- _____, 1962. *Pliny. Natural History. Volume X. Books 36-37*, 2ª ed., Cambridge, Harvard University Press.
- TANNER, Jeremy, 2006. *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, society and artistic rationalisation*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- TOBIN, Richard, 1975. “The Canon of Polykleitos”, *Journal of Archaeology*, 79 (4), pp. 307-321.

AULA 7

- AFONSO, Luís U., 2016. *Cânones artísticos, coleções e mercados da arte em três grandes unidades geoculturais (c.1550-c.1650): uma abordagem comparativa*. Sumário Pormenorizado da lição para a obtenção do título de agregado. Universidade de Lisboa.
- BELTING, Hans, 2011. *Florence and Baghdad. Renaissance art and Arab science*, Cambridge, Harvard University Press (1ª ed. Munique, 2008).
- BURKE, Peter, 2007. *The Fortunes of the Courtier. The European reception of Castiglione's Cortegiano*, Malden, Polity Press (1ª ed. 1995).
- _____, 2014. *The Italian Renaissance. Culture & society in Italy*, 3ª ed., Cambridge, Polity Press (1ª ed. 1972).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2015. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard.
- GINSBURGH, Victor, WEYERS, Sheila, 2006. “Persistence and fashion in art. Italian Renaissance from Vasari do Berenson and beyond”, *Poetics*, 34, pp. 24-44.
- _____, 2010. “On the formation of canons: the dynamics of narratives in art history”, *Empirical Studies of the Arts*, 28, pp. 37-72.
- PAOLETTI, John, RADKE, Gary, 2005. *Art in Renaissance Italy*, Londres, Laurence King Publishing (1ª ed. 1997).
- POMIAN, Krystzoff, 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard.
- SOUSSLOFF, Catherine, 1997. *The Absolute Artist. The historiography of a concept*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- VASARI, Giorgio, 1993. *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton.
- WARBURG, Aby, 1999. *The Renewal of Pagan Antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- ZILSEL, Edgar, 1993. *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Minuit (1ª ed. Tübingen, 1926)

AULA 8

- AFONSO, Luís U., 2016. *Cânones artísticos, coleções e mercados da arte em três grandes unidades geoculturais (c.1550-c.1650): uma abordagem comparativa*. Sumário Pormenorizado da lição para a obtenção do título de agregado. Universidade de Lisboa.
- AKIMUSHKIN, Oleg, 1995. “The sources of the ‘The Treatise on Calligraphers and Painters’ by Qazi Ahmad Qumi”, *Manuscripta Orientalia*, 1, pp. 5-11.
- BELTING, Hans, 2011. *Florence and Baghdad. Renaissance art and Arab science*, Cambridge, Harvard University Press (1ª ed. Munique, 2008).
- BLAIR, Sheila, 2006. “Calligraphers, illuminators, and painters in the Ilkhanid scriptorium”, in L. Komaroff (ed.), *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Leiden, Brill, 2006, pp. 167-182.
- IRWIN, Robert, 1997. *Islamic Art in Context: Art, Architecture and the Literary World*, Nova Iorque, Harry Abrams.
- MAKARIOU, Sophie (ed.), 2012. *Les Arts de l'Islam au Musée du Louvre*, Paris, Hazan/Louvre éditions.
- MINORSKY, Vladimir, 1959. *Calligraphers and Painters: A treatise by Qadi Ahmad, son of Mir Munshi*, Washington, Smithsonian Institution.

- ROXBURGH, David, 2000. "Kamal al-Din Bihzad and authorship in Persianate painting", *Muqarnas*, 17, pp. 119-146.
- _____, 2001. *Prefacing the Image. The writing of art history in sixteenth-century Iran*, Leiden, Brill.
- _____, 2014. *The Persian Album, 1400-1600. From dispersal to collection*, New Haven, Yale University Press (1ª ed. 2005).
- SCHIMMEL, Annemarie, 2010. *The Empire of the Great Mughals: History, Art and Culture*, Londres, Reaktion Books (1ª ed. 2004).
- THACKSTON, Wheeler, 2001. *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Leiden, Brill.

AULA 9

- AFONSO, Luís U., 2016. *Cânones artísticos, coleções e mercados da arte em três grandes unidades geoculturais (c.1550-c.1650): uma abordagem comparativa*. Sumário Pormenorizado da lição para a obtenção do título de agregado. Universidade de Lisboa.
- BUSH, Susan, 2012. *The Chinese Literati on Painting. Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*, Hong Kong, Hong Kong University Press (1ª ed. 1971).
- BUSH, Susan, SHIH, Hsio-yen, 2012. *Early Chinese Texts on Painting*, Hong Kong, Hong Kong University Press (1ª ed. 1985).
- CAHILL, James, 1978. *Parting at the Shore. Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580*, Nova Iorque, Weatherhill.
- _____, 1995. *The Painter's Practice. How artists lived and worked in traditional China*, Nova Iorque, Columbia University Press (1ª ed. 1994).
- CLUNAS, Craig, 1997. *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Londres, Reaktion Books.
- _____, 2004. *Superfluous Things. Material culture and social status in Early Modern China*, Honolulu, University of Hawai'i Press (1ª ed. 1991).
- _____, 2009. *Art in China*, Oxford, Oxford University Press (1ª ed. 1997).
- _____, 2013. *Screen of Kings. Royal art and power in Ming China*, Londres, Reaktion Books.
- _____, 2017. *Chinese Painting and its Audiences*, Princeton, Princeton University Press.
- MILLER, Peter, LOUIS, François (eds.), 2012. *Antiquarianism and Intellectual Life in Europe and China, 1500-1800*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- MUNGELLO, David, 2009. *The Great Encounter of China and the West, 1500-1800*, Lanham, Rowman & Littlefield (1ª ed. 1999).
- SULLIVAN, Michael, 1998. *The meeting of Eastern and Western art*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press (1ª ed. 1973).

AULA 10

- BLOOM, Jonathan, BLAIR, Sheila, 2003. *Islamic Arts*, Londres, Phaidon (1ª ed. 1997).
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo, 2003. *El Islam. De Córdoba al Mudéjar*, Madrid, Sílex.
- DOODS, Jerrilynn (ed.), 1992. *Al-Andalus. The art of Islamic Spain*, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art.
- DUBY, George, 1997. *São Bernardo e a Arte Cisterciense*, Porto, Edições Asa (1ª ed. Paris, 1976).
- ETTINGHAUSEN, Richard, GRABAR, Oleg, 2000. *Arte y Arquitectura del Islam. 650-1250*, Madrid, Cátedra.

- FRANKL, Paul, 2000. *Gothic Architecture*, New Haven, Yale University Press (ed. rev. Paul Crossley) (1^a ed. 1962).
- GUSMÃO, Artur, 1992. *A Real Abadia de Alcobaca. Estudo histórico-arqueológico*, 2^a ed., Lisboa, Livros Horizonte.
- MONTEQUIN, François-Auguste, 1988. “Muslim Spain and the Maghrib: the artistic relationship in the Almoravid and Almohad periods”, in *British Society for Middle Eastern Studies. Bulletin*, 14 (2), pp. 162-171.
- RUDOLPH, Conrad, 1990. *The «Things of Greater Importance». Bernard of Clairvaux’s Apologia and the medieval attitude toward art*, Philadelphia.
- WIRTH, Jean, 1999. *L’image à l’époque romane*, Paris, Cerf.

AULA 11

- AFONSO, Luís U., 2016. “Patterns of artistic hybridization in the early protoglobalization period”, *Journal of World History*, vol. 27, n. 2, pp. 215-253.
- _____, 2018. “Jewish networks, books, and early protoglobalisation: investigating the route of BNF Hebr. 1314-1315”, in L. U. Afonso e T. Moita (eds.), *Sephardic Book Art of the 15th century*, Turnhout, Harvey Miller, pp. 199-227.
- AFONSO, Luís U., MIRANDA, Adelaide (eds.), 2015. *O Livro e a Iluminura Judaica em Portugal no Final da Idade Média*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.
- AFONSO, Luís U., MOITA, Tiago, MATOS, Débora, 2015. “La Biblia de Coimbra y la «Escuela Andaluza» de miniatura hebraica”, *Archivo Español de Arte*, vol. 88, n. 349, pp. 55-70.
- AVRIN, Leila, 1981. “Micrography as Art,” in C. Sirat e L. Avrin, *La Lettre hébraïque et sa signification*, Paris, Éditions du CNRS, pp. 43-63.
- FROJMOVIC, Eva, 2010. “Jewish Mudejarismo and the invention of tradition”, in C. Caballero-Navas e M. Esperanza Alfonso (eds.), *Late Medieval Jewish Identities: Iberia and beyond*, Palgrave, Nova Iorque, pp. 233-258.
- GUTMANN, Joseph, 1978. *Hebrew Manuscript Painting*, Nova Iorque, George Braziller.
- KOGMAN-APPEL, Katrin, 2004. *Jewish Book Art between Islam and Christianity. The Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*, Brill, Boston.
- METZGER, Thérèse, 1977. *Les Manuscrits Hébreux copiés et décorés à Lisbonne dans les dernières décennies du XV siècle*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris.
- PORTER, Venetia, 1987. “The Art of the Rasulids,” in W. Daum (ed.), *Yemen: 3000 years of art and civilization in Arabia Felix*, Innsbruck, Umschau Verlag, pp. 232–253.
- SED-RAJNA, Gabriëlle, 1970. *Manuscrits Hébreux de Lisbonne. Un atelier de copistes et d’enlumineurs au XVe siècle*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.
- TAHAN, Ilana, 2007. *Hebrew Manuscripts: The Power of Script and Image*, Londres, British Library.

AULA 13

- BARLEY, Nigel, 2016. *The Art of Benim*, Londres, British Museum Press.
- BASSANI, Ezio, 2000. *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1800*, Londres, British Museum Press.
- _____, 2008. *Ivoires d’Afrique dans les anciennes collections françaises*, Paris, Actes du Sud e Musée du Quai Branly.

- BASSANI Bassani, FAGG, William, 1988. *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, Nova Iorque, The Center for African Art and Prestel-Verlag.
- BLIER, Suzanne, 2012. *Royal Arts of Africa. The majesty of form*, Londres, Laurence King Publications (1ª ed. 1998),
- EZRA, Kate, 1992. *Royal Art of Benin. The Perls Collection in the Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque, Metropolitan Museum.
- GUNSCH, Kathryn, 2018. *The Benin Plaques: a 16th century imperial monument*, Londres, Routledge.
- PLANKENSTEINER, Barbara (ed.), 2007. *Bénin. Cinq siècles d'art royal*, Paris, Musée du Quai Branly.
- VANSINA, Jan, 1984. *Art History in Africa*, Londres, Longman.
- VISIONÀ, Monica, POYNOR, Robin, COLE, Herbert, HARRIS, Michael, 2001. *A History of Art in Africa*, Nova Iorque, Harry Abrams.

AULA 14

- BAILEY, Gauvin Alexander, 2012. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press (1ª ed. 1999).
- FLORES, Jorge, 2007. *O Espelho Invertido. Imagens asiáticas dos europeus, 1500-1800*, Lisboa, CCCM.
- HABIBI, Negar, 2018. *Ali Qoli Jebādār et l'Occidentalisme Safavide. Une étude sur les peintures dites farangi sāzi, leurs milieux et commanditaires sous Shāh Soleimān (1666-94)*, Leiden, Brill.
- JACKSON, Anna, JAFFER, Amin (eds.), 2004. *Encounters: the meeting of Asia and Europe, 1500-1800*, Londres, Victoria and Albert Museum.
- KAUFMANN, Thomas, NORTH, Michael (eds.), 2014. *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*, Amesterdão, Amsterdam University Press.
- LANGER, Axel, 2013 (ed.). *The Fascination of Persia. The Persian-European dialogue in seventeenth-century art & contemporary art of Teheran*, Zurique, Museum Rietberg Zürich / Scheidegger & Spiess.
- LEVENSON, Jay et al. (ed.), 2009. *Encompassing the Globe. Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, MNAA.
- ROXBURGH, David, 2005. *Turks: a journey of a thousand years, 600-1600*, Londres, Royal Academy of Arts.
- SAID, Edward, 2013. *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*, 3ª ed., Lisboa, Cotovia (1ª ed. *Orientalism*, 1978)

AULA 15

- BAILEY, Gauvin Alexander, 2012. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press (1ª ed. 1999).
- BOXER, Charles, 1989. *O Grande Navio de Amacau*, Lisboa, Fundação Oriente.
- CURVELO, Alexandra, 2015. *Obras-Primas dos Biombos Nanban. Japão-Portugal, século XVII*, Paris, Chandeigne.
- CURVELO, Alexandra (ed.), 2010. *Encomendas Namban. Os portugueses no Japão da Idade Moderna*, Lisboa, Fundação Oriente.
- FLORES, Jorge, 2007. *O Espelho Invertido. Imagens asiáticas dos europeus, 1500-1800*, Lisboa, CCCM.

- JACKSON, Anna, JAFFER, Amin (eds.), 2004. *Encounters: the meeting of Asia and Europe, 1500-1800*, Londres, Victoria and Albert Museum.
- KAUFMANN, Thomas, NORTH, Michael (eds.), 2014. *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*, Amesterdão, Amsterdam University Press.
- LEVENSON, Jay *et al.* (ed.), 2009. *Encompassing the Globe. Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, MNAA.

AULA 16

- ABOUL-EL-HAJ, Barbara, 1997. *The Medieval Cult of Saints. Formations and transformations*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BELTING, Hans, 1994. *Likeness and Presence. A history of the image before the era of art*, Chicago, The University of Chicago Press.
- _____, 2004. *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.
- FREEDBERG, David, 1992. *El Poder de las Imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra (1ª ed. Chicago, 1989).
- HAHN, Cynthia, 2012. *Strange Beauty. Issues in the making and meaning of reliquaries, 400-circa1204*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.
- _____, 2017. *The Reliquary Effect. Enshrining the sacred object*, Londres, Reaktion Books.
- KESSLER, Herbert, 2004. *Seeing Medieval Art*, Ontario, Broadview Press.
- LAGAMMA, Alisa (ed.) 2007. *Eternal Ancestors. The art of the Central African reliquary*, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art.
- LAZZARI, Margaret, SCHLESIER, Dona, 2011. *Exploring Art. A global, thematic approach*, 4ª ed., Boston, Wadsworth.
- NAGEL, Alexander, 2012. *Medieval Modern. Art out of time*, Londres, Thames & Hudson.
- RAY, Himanshu, 2018. *Archaeology and Buddhism in South Asia*, Abingdon, Routledge.
- SCHMITT, Jean-Claude, 2002. *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard.
- SHARF, Robert, 2011. "The Buddha's Finger Bones at Famensi and the Art of Chinese Esoteric Buddhism", *Art Bulletin*, 93 (1), pp. 38-59.
- STARGARDT, Janie, WILLIS, Michael (eds.), 2018. *Relics and Relic Worship in Early Buddhism: India, Afghanistan, Sri Lanka and Burma*, Londres, British Museum Press.
- WIRTH, Jean, 1999. *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf.
- _____, 2008. *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf.
- VISIONÀ, Monica, POYNOR, Robin, COLE, Herbert, HARRIS, Michael, 2001. *A History of Art in Africa*, Nova Iorque, Harry Abrams.

AULA 17

- BARASCH, Moshe, 1995. *Icon. Studies in the History of an Idea*, Nova Iorque, New York University Press (1ª ed. 1992).
- BELTING, Hans, 1994. *Likeness and Presence. A history of the image before the era of art*, Chicago, The University of Chicago Press.
- _____, 1998. *L'image et son publique au Moyen Âge*, Paris, Gérard Monfort.
- _____, 2004. *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.
- _____, 2011. *A Verdadeira Imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*, Porto, Dafne (1ª ed. Munique, 2006).

- BESANÇON, Alain, 1994. *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard.
- CORMACK, Robin, 1993. *Icones et société a Byzance*, Paris, Gérard Monfort.
- _____, 1997. *Painting the Soul. Icons, death masks and shrouds*, Londres, Reaktion books.
- FREEDBERG, David, 1992. *El Poder de las Imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra (1ª ed. Chicago, 1989).
- GRABAR, André, 1979. *Les Voies de la Création en Iconographie Chrétienne*, Paris, Flammarion.
- _____, 1998. *La Iconoclastia Bizantina. Dossier arqueológico*, Akal (1ª ed. Paris, 1984).
- MATHEWS, Thomas, 2003. *The Clash of Gods. A reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, Princeton University Press (1ª ed. 1993).
- MENOZZI, Daniele, 1991. *Les Images. L'Église et les Arts Visuels*, Paris, Cerf.
- SCHMITT, Jean-Claude, 2002. *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard.
- WIRTH, Jean, 1999. *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf.

AULA 18

- BESANÇON, Alain, 1994. *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard.
- DANCHEV, Alex (ed.), 2011. *100 Artists' Manifestos. From the Futurists to the Stuckists*, s. l., Penguin.
- DUVE, Thierry de, 1996. *Kant After Duchamp*, Cambridge, MIT Press.
- FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin, 2004. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson.
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul (eds.), 1999. *Art in Theory. 1900-1990. An anthology of changing ideas*, Oxford, Blackwell.
- HEINICH, Nathalie, 2014. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard.
- NAGEL, Alexander, 2012. *Medieval Modern. Art out of time*, Londres, Thames & Hudson.

AULA 19

- LASAPONARA, Rosa, MASINI, Nicola e ORIFICI, Giuseppe (eds.), 2016. *The Ancient Nasca World. New insights from science and archaeology*, Cham, Springer.
- PASZTORY, Esther, 2005. *Thinking with things. Toward a new vision of art*, Austin, University of Texas Press.
- PROULX, Donald, 2006. *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography. Reading a culture through its art*, Iowa City, University of Iowa Press.
- SILVERMAN, Helaine, PROULX, Donald, 2002. *The Nasca*, Malden, Blackwell.
- SONDEREGUER, César, 2003. *Manual de iconografía Precolombina y su análisis morfológico. Cronología-estética. Mesoamérica, Centroamérica, Suramérica. 1300 a.C.-1532 d.C.*, Buenos Aires, Nobuko.
- SONDEREGUER, César, PUNTA, Carlos, 2004. *América Precolombina. Síntesis histórica, antología y análisis de su arte plástico. Norteamérica, Mesoamérica, Centroamérica, Suramérica*, Buenos Aires, Nobuko.

AULA 20

- FLAM, Jack (ed.), 1996. *Robert Smithson. The collected writings*, Berkeley, University of California Press.
- FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin, 2004. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson.
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul (eds.), 1999. *Art in Theory. 1900-1990. An anthology of changing ideas*, Oxford, Blackwell.
- KRAUSS, Rosalind, 1986. *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press
- REYNOLDS, Ann, 2003. *Robert Smithson. Learning from New Jersey and elsewhere*, Cambridge, MIT Press.
- URSPRUNG, Philip, 2013. *Allan Kaprow, Robert Smithson and the Limits of Art*, Berkeley, University of California Press.

AULA 22

- BURKE, Peter, 1991. "Aby Warburg as historical anthropologist", in H. Bredenkamp *et al.* (eds.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim, VCH, pp. 39-44.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit.
- FREEDBERG, David, 2004. "Pathos a Oraibi: ciò che Warburg non vide", in C. Cieri Via e P. Montani (eds.), *Lo Sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria*, Turim, Nino Aragno, pp. 569-611.
- _____, 2005. "Warburg's mask: a study on idolatry", in M. Westerman (ed.), *Anthropologies of Art*, Williamstown, Clark Institute, pp. 3-25.
- GOMBRICH, Ernst, 2003. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milão, Feltrinelli (1ª ed. Londres, 1970).
- GUERREIRO, António, 2018. *O Demónio das Imagens. Sobre Aby Warburg*, s. l., Língua Morta.
- IVERSEN, Margaret, 1991. "Aby Warburg and the New Art History", in H. Bredenkamp *et al.* (eds.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim, VCH, pp. 281-287.
- WARBURG, Aby, 1995. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca, Cornell University Press.
- _____, 2010. *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal.

AULA 23

- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit.
- _____, 2015. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard.
- ENENKEL, Karl, TRANINGER, Anita (eds.), 2018. *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Leiden, Brill.
- GUERREIRO, António, 2018. *O Demónio das Imagens. Sobre Aby Warburg*, s. l., Língua Morta.
- WARBURG, Aby, 2010. *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal.
- _____, 2015. *Domenico Ghirlandaio*, Lisboa, KKYM

AULA 24

- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit.
- _____, 2015. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard.
- _____, 2016. *Ninfa moderna. Ensaio sobre o panejamento caído*, Lisboa, KKYM (1ª ed. Paris, 2002).
- _____, 2017. *Ninfa profunda: essai sur le drapé-tourment*, Paris, Gallimard.
- ENENKEL, Karl, TRANINGER, Anita (eds.), 2018. *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Leiden, Brill.

AULA 25

- FERNIE, Eric, 1999. *Art History and its Methods. A critical anthology*, Londres, Phaidon (1ª ed. 1995).
- KUBLER, George, 1988. *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*, Lisboa, Vega (1ª ed. Middletown, 1972).
- _____, 1990. *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos*, Lisboa, Vega (1ª ed. New Haven, 1962). Confrontar com a edição em língua inglesa desta obra: *The Shape of Time. Remarks on the history of things*, New Haven, Yale University Press, 2008.

AULA 26

- BAILEY, Gauvin Alexander, 2012. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press (1ª ed. 1999).
- KAUFMANN, Thomas, 2004. *Toward a Geography of Art*, Chicago, The University of Chicago Press.
- KUBLER, George, 1990. *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos*, Lisboa, Vega (1ª ed. New Haven, 1962).

AULA 27

- BROOK, Timothy, 2011. *O Chapéu de Vermeer. O século XVII e o nascimento do mundo global*, Lisboa, Gradiva.
- BROTTON, Jerry, 2002. *The Renaissance Bazaar. From the Silk Road to Michelangelo*, Oxford, Oxford University Press.
- CARRIER, David, 2008. *A World Art History and its Objects*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- FLOOD, Finbarr Barry, 2007. "From the Prophet to postmodernism? New world orders and the end of Islamic art", in E. Mansfield (ed.), *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions*, Londres, Routledge, pp. 31-53.
- JARDINE, Lisa (1998). *Worldly Goods. A new history of the Renaissance*, Nova Iorque, Norton & Company.
- JARDINE, Lisa, BROTTON, Jerry, 2000. *Global Interests. Renaissance art between East and West*, Londres, Reaktion Books.