

OBJETOS COTIDIANOS EM MONTAGEM: VERTIGEM E LINGUAGEM NAS MEMORABÍLIAS DE EDI BALOD

Mikael Miziescki

Luana Maribele Wedekin

Sandra Makowiecky

Resumo: Este artigo objetiva analisar os conceitos de conhecimento por montagem de Didi-Huberman a partir de Warburg, em diálogo com a trajetória poética e biográfica do artista Edi Balod. O foco da análise repousa sobre a *assemblage* do artista intitulada Memorabilia, na qual é possível observar junções de imagens e reuniões de objetos diversos que desconSIDERAM cronologias e hierarquias imagéticos-conceituais. O efeito é vertiginoso, embaralhando tempos e conceitos de *ready-made* e colecionismo.

Palavras-chave: Edi Balod. Arte Catarinense. Assemblagem. Memorabilia.

EVERYDAY OBJECTS IN MONTAGE: VERTIGO AND LANGUAGE IN EDI BALOD'S MEMORABILIA

Abstract: This article aims to analyze Didi-Huberman's concepts of knowledge through assemblage based on Warburg, in dialogue with the poetic and biographical trajectory of the artist Edi Balod. The focus of the analysis lies on the artist's assemblage entitled Memorabilia, in which it is possible to observe combinations of images and gatherings of diverse objects that disregard chronologies and image-conceptual hierarchies. The effect is dizzying, shuffling times and concepts of ready-made and collecting.

Keywords: Edi Balod. Art of Santa Catarina. Assemblage. Memorabilia.

INTRODUÇÃO

Um verso do poema *Traduzir-se* de Ferreira Gullar (2004, p. 335) diz: “Uma parte de mim/é só vertigem;/outra parte, linguagem”. Ao analisar a assemblagem *Memorabilia*, do artista Edison Paegle Balod (1943-presente) enfrentamos a mesma contradição: vertigem/linguagem (Figura 1).



Figura 1. Edi Balod. *Memorabilia*, c. 1970-presente. Estante com objetos variados, 84 x 87 x 20 cm. Criciúma/SC. Fonte: Acervo do Autor.



Trata-se de uma junção de imagens e objetos variados que se conectam e se chocam a partir da história de vida do artista. Estas figuras estão dispostas em uma estante constantemente modificada pelo artista a partir de acréscimos, reorganizações e novas montagens. Tais intervenções e reestruturações acontecem desde a década de 1970 até hoje, como proposta de se adequar ao conjunto de momentos do estado de ser do artista. Para ele:

[...] a memorabilia é uma relação explícita entre o material e o imaterial, um processo de objetificação de saberes, fatos e histórias. Nessa instalação, o artista reuniu fotos, documentos, escritas, louças, esculturas, chaveiros, adesivos, trechos de poesias, santos, crucifixos, artesanatos, estrela-do-mar, conchas, pingentes e demais objetos variados que lhe representam, os quais são modificados constantemente como uma espécie de palimpsesto contemporâneo. Trata-se de um conjunto de memórias físicas, como explica Balod em sua fala. Uma estante cheia de simbolismos, relações e significados (Gabriel; Miziescki, 2023, p. 1).

Balod se apropria de materiais diversos que coleta em vários municípios do Extremo Sul Catarinense e integram as suas séries de *assemblagens*, poesias, pinturas, instalações e colagens. Como um trabalho que jamais finda, é preciso orientar-se minimamente diante da vertigem dessas suas montagens da memória. É nessa perspectiva que se pode propor uma aproximação com o que Georges Didi-Huberman (2015) chama de *conhecimento por montagem*. Trata-se de imagens que conflitam entre si, incomodam e desviam o olhar, porém a sua desmontagem estrutural propõe uma nova perspectiva analítica da história da arte.

Tal dimensão epistemológica proposta por Didi-Huberman advém, em parte, do pensamento do historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) especialmente a montagem de cerca de mil imagens nas 63 pranchas de seu *Atlas Mnemosyne* (2020, originalmente datado de 1929). Na perspectiva de Didi-Huberman (2015), considera-se as pranchas de Warburg como um conjunto de imagens que desmontam, para poder

construir o conhecimento posteriormente. Portanto, uma imagem que desmonta é aquela que interrompe a percepção habitual e de senso comum, interpela a compreensão e causa perplexidade. Dessa forma, questiona-se: quais as conexões e divergências há entre as operações de conhecimento por montagem em Warburg e as operações poéticas de Balod? Quais aspectos os aproximam ou os distanciam?

Essencialmente, Edi Balod com suas *Memoráveis* e Aby Warburg com seu *Atlas Mnemosyne* não dividem o mesmo tempo e o mesmo contexto social. Contudo, é possível aproximá-los ao perceber que compartilham o procedimento de montar imagens (no caso de Warburg) e imagens e objetos (no caso de Balod). Dessa forma, se Warburg busca uma resposta para o retorno dos temas pagãos no Renascimento, e suas montagens buscam respostas para uma pergunta acerca da história cultural do Ocidente, Balod recolhe material de sua história pessoal, compõe vestígios de suas memórias de vida e responde a uma questão artística. Procedimentos que parecem convergir, mas que também se afastam.

Assim sendo, o objetivo geral deste artigo é analisar os conceitos de conhecimento por montagem de Aby Warburg e Didi-Huberman em diálogo com a trajetória poética e biográfica do artista catarinense Edi Balod. Para tal, pretendeu-se contextualizar os principais conceitos de montagem de Aby Warburg e as questões imagéticas envolvendo o *Atlas Mnemosyne*; identificar as operações de análise a partir de imagens com a produção intitulada *Memorável* do artista Edi Balod; investigar aspectos operacionais de coleta de objetos, composição de *assemblages* e os conceitos atrelados aos *ready-mades*.

Pesquisando indexadores e plataformas acadêmicas, como SciELO, *Web of Science*, Google Acadêmico e repositórios, pode-se afirmar que Balod tem recebido pouca atenção acadêmica, e sua fortuna crítica restringe-se a textos curatoriais em catálogos físicos de exposição. Acredita-se que este artigo possa contribuir para os estudos de história da arte do extremo sul catarinense na contemporaneidade.

AS VERTIGENS DE ABY WARBURG: ENTRE CONCEITOS INICIAIS DE MONTAGEM E O ATLAS MNEMOSYNE

Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador da arte alemão dedica-



do principalmente a compreender a sobrevivência de motivos pagãos na arte italiana do Renascimento. É também amplamente conhecido por ter se dedicado à constituição de uma singular biblioteca (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*), com milhares de títulos de áreas diversas do conhecimento, organizados conforme um sistema original criado por ele e seus colaboradores. Além dos livros, seu ímpeto colecionista dirigiu-se igualmente para reunir uma vasta coleção de imagens. Faziam parte de seus acervos coleções de fotografias de guerra, imagens de catálogos e recortes de jornais, cópias de livros, cartões postais, selos, anúncios, objetos, entre outros¹.

Para Warburg, as imagens são pontos de conflitos, deslocamentos e estranhamentos. Elas não trazem respostas prévias e óbvias, mas questionam e desviam o olhar. Warburg foi um dos primeiros historiadores da arte a utilizar de imagens em palestras e conferências, porém, não como meras ilustrações de pensamento, mas sim como provocações, como pontos de partida para novas discussões (Bartholomeu, 2022).

Um dos fatores pelos quais Warburg hoje é muito celebrado e estudado advém do caráter inovador de seu *Atlas Mnemosyne*, inacabado devido ao seu falecimento em 1929. O termo atlas tanto se refere a uma modalidade de publicação na qual o papel da imagem é central (os atlas de mapas, por exemplo) quanto pode indicar os mitos gregos de Atlas - que foi condenado por Zeus a carregar o mundo nas costas - e de Mnemosyne - titânide, deusa da memória.

Na elaboração de seu atlas de imagens, Warburg criou muitos outros painéis e/ou criou junções com imagens anteriores, a destacar o documento entregue aos espectadores de sua conferência intitulada *Albrecht Dürer e a Antiguidade Italiana* em 1905 e as sínteses imagéticas que fez posteriormente até meados de 1924. Na imagem (Figura 2), vê-se a Prancha 57, dedicada à obra de Dürer:

Embora a Prancha 57 reúna imagens basicamente de pinturas e gravuras de Dürer, diversas outras pranchas conjugam imagens advindas de origens diversas, sem nenhum critério hierárquico, mas podendo

¹ O acervo de livros e a coleção de imagens está atualmente em Londres, no *Warburg Institute*: <https://warburg.sas.ac.uk/library/about-library/library-aby-warburg>. Acesso em: 14 de mar. 2025.



Figura 2. Aby Warburg. Prancha número 57 do *Atlas Mnemosyne*. Fonte: Warburg, 2020.

incluir desde reproduções de obras de artistas canônicos até trabalhos de artistas desconhecidos, peças artesanais, selos, medalhas e moedas, registros de jornal, imagens de publicidade. Georges Didi-Huberman chamou de *conhecimento por montagem* esta justaposição de imagens de tempos, origens e linguagens diversas:

[...] a imagem seria, portanto, a malícia na história: a malícia visual do tempo na história. Ela aparece, torna visível. Ao mesmo tempo, ela desagrega, dispersa aos quatro ventos. Ao



mesmo tempo ela reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos de conhecimento (Didi-Huberman, 2015, p. 131).

As imagens deslocam, intrigam, movem o olhar. Na percepção do autor, desmontam, causam vertigem. Sendo assim, poderíamos considerar as pranchas de Warburg como um conjunto de imagens que desmontam para poder construir o conhecimento posteriormente. Portanto, "uma imagem que me desmonta é uma imagem que me interrompe, me interpela, uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão" (Didi-Huberman, 2015, p. 131).

Para Didi-Huberman (2015, p. 132), Warburg dispõe de um método "de montagem ou re-montagem", ou seja "a montagem supõe a desmontagem, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ele apenas remonta". Trata-se de uma operação de remontagem e recolocação das imagens, assim amplificando as incertezas e consequentemente os horizontes da pesquisa. Dito assim, o atlas parece um dispositivo que dá vertigem e abala certezas e percepções fixas e talvez resida aí mesmo a sua novidade.

A seguir analisa-se as operações com imagens e as vertigens conceituais na série de Memoráblias do artista catarinense Edi Balod.

OBJETOS COTIDIANOS EM MONTAGEM: VERTIGENS SOBRE COLETAS DE IMAGENS E AS MEMORABÍLIAS DO ARTISTA CATARINENSE EDI BALOD

O artista catarinense Edi Balod está distante e pouco consciente das operações e conceitos warburguanos de conhecimento por montagem. Porém, há alguns pontos de conexões entre ambos a considerar: a seleção e a junção de imagens a partir de fontes históricas sem distinção ou hierarquia imagético-conceitual (usavam figuras de moedas, panfletos, fotografias, selos, reproduções de obras de arte, páginas de livros, entre outros), o colecionismo como práxis, a observação e o uso de objetos como parte de seus argumentos teórico-artísticos e a identificação de atravessamentos de seme-

lhanças, inquietudes, contrapontos e a persistência temática em imagens de épocas distintas.

Balod nasceu em 1943 em Orleans/SC, mas foi em Criciúma/SC que constituiu sua carreira profissional e sua vida pessoal. Professor universitário, artista, escritor e poeta, atuou em diferentes frentes no contexto da arte e da cultura do Extremo Sul Catarinense. Promoveu inúmeras exposições em diferentes espaços, seja como curador e/ou organizador, seja como artista expositor, em cidades da região. Suas iniciativas foram precursoras para a promoção da arte local, fazendo parte da primeira geração de artistas da região, ao lado de Berenice Gorini, Gilberto Pegoraro e Jussara Guimarães.

O procedimento da coleta é um elemento que perpassa a trajetória de Balod. Desde a década de 1960, o artista transitou por diferentes espaços da região do Extremo Sul Catarinense na busca por diferentes matérias primas para a sua produção artística: madeiras, objetos variados (potes, louças, garrafas, latas, cartões, balaios, cestos, entre outros), cordames, palhas, linhas, papeis, jornais, revistas etc. No litoral, os pescadores, os artesãos e os ribeirinhos chamavam sua atenção, principalmente nas coletas que fez de suas histórias, lendas e o dia a dia na lida com as embarcações e materiais de pesca. Peças de caiaques, restos de canoas, mancais de balsa, arames, cordas e elementos de redes pesqueiras foram muito utilizados pelo artista em diferentes trabalhos com escultura, pintura, *assemblages* e instalações artísticas.

É um artista com profundo interesse por seu entorno. A partir da década de 1970 o Rio Araranguá tornou-se um dos seus temas mais recorrentes, principalmente o encontro deste com o mar nessas comunidades litorâneas. Na região carbonífera catarinense, Balod desceu às minas de extração de carvão mineral inúmeras vezes, tendo contato *in loco* com muitos mineiros e seus cotidianos nas cidades de Criciúma, Lauro Müller, Siderópolis e Urussanga. Dormentes de ferrovia, capacetes de mineiros, picaretas, pregos, vagonetas, lamparinas, entre outros objetos, passaram a compor seus trabalhos artísticos. Além disso, as histórias trágicas dos desabamentos das minas e do trabalho sub-humano dos mineiros, a religiosidade e o movimento sindical são temas presentes até hoje em muitos de seus escritos, mostras e projetos. Da região das escarpas da serra catarinense,



pesquisou povos indígenas, a destacar as aldeias Laklãnõ-Xokleng e os Kaingang. Recolheu artefatos como pontas de lanças, flechas, machadinhas e demais ferramentas líticas, doando-as posteriormente à Universidade do Extremo Sul Catarinense.

A casa do artista em Criciúma/SC é um espaço que abriga boa parte dessas coletas: na garagem lateral encontram-se madeiras, cordas, metais e objetos de maior porte; na sala estão os instrumentos musicais, telas, livros, artesanatos, gravuras, esculturas e *assemblages*; nos quartos estão os trabalhos em papéis, assim como documentos históricos, recortes de jornais, fotografias, pinturas e desenhos; na cozinha encontram-se objetos vinculados aos indígenas da região, louças e entalhes em madeira; no banheiro estão as cerâmicas; no jardim encontram-se esculturas e instalações em metais; e na garagem dos fundos estão a maior parte de seu acervo, desde estátuas em madeira e arames até pinturas e desenhos de dimensões menores.

Coletor e colecionador compulsivo, pode-se recorrer a Walter Benjamin (2007, p. 239) para pensar a sua prática do colecionar: “é decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante”. Nessa perspectiva, o objeto e as imagens se desconectam de seu sentido primeiro no que tange a utilidade, elas passam a integrar “um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção” (Benjamin, 2007, p. 239). Ao adentrar a casa de Balod, percebe-se os procedimentos realizados por ele: agrupar, fazer, desfazer, expor, esconder, trocar, juntar, refazer, colocar em movimento, em vertigem. Suas coleções extrapolam as estantes, armários e cristaleiras, elas ocupam todos os espaços da vida do artista.

Benjamin afirma que “para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana” (2007, p. 241). É nessa ideia que Balod perpassa essa intencionalidade para as suas produções artísticas, anexando a estas, inúmeros destes objetos de suas coleções, inclusive, alterando muitos destes. Porém, não há uma recusa da história destes objetos e imagens, pelo contrário, “basta que nos lembremos quão importante é

Xícaras de sua mãe, fotos ³/₄ de documentos pessoais, bilros das rendei-
ras de Ilhas (em Araranguá), páginas de livros (principalmente da Bíblia),
cartões de visita (médicos que frequenta, além de vacinas e exames que
fez), pingentes, entre outros, se manifestam na composição. As imagens
sacras são recorrentes, justamente por ele fazer parte de uma família
cristã e pelas suas pesquisas com relação às crenças do folclore local.

Observa-se, então, outras conexões com Warburg além da monta-
gem e do colecionismo: o interesse no paganismo e na astrologia. Em
muitas das pranchas de Warburg estes interesses aparentemente
contraditórios se encontram. Cartas de Tarot, por exemplo, dividem
espaços com imagens de produções artísticas, moedas e páginas de
livros e ou iluminuras. Balod pesquisou lendas, divindades e histórias do
folclore da região do Extremo Sul Catarinense, atrelando-as às imagens
de santos católicos, anjos e arcanjos cristãos. Esoterismo e signos do
zodiaco estão presentes, assim como imagens de Santa Rita de Cássia,
padroeira das causas impossíveis; pingentes contra mau olhado e mau
agouro; a Bandeira do Divino Espírito Santo; esculturas indígenas; Santa
Bárbara, padroeira dos mineiros e combatente das tragédias climáticas,
entre outros. A biblioteca de Balod, distante da monumentalidade da
Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, apresenta inúmeros volumes
que transitam entre temáticas como história da arte, religião, lendas/
folclore, cultura, biografias, etnografia e antropologia, esoterismo, música,
teatro, dança, entre outros. A lógica de organização destas prateleiras é
mudada constantemente a partir das pesquisas e produções do próprio
artista. À primeira vista, sob um olhar estrangeiro, há uma certa dificuldade
de encontrar conexões entre as imagens sem ter contato com a biografia
do artista. Como entender previamente as ligações entre a imagem de
Nossa Senhora do Rosário com um tigre de pelúcia?

AS ASSEMBLAGES E OS OBJETOS ENCONTRADOS/PERDIDOS: DA VERTIGEM À LINGUAGEM

Balod também seapropria de objetos de valor histórico como louças
da década de 1920 e/ou imagens sacras centenárias adquiridas em
antiquários, alterando-os fisicamente e retirando-os de seu sentido
utilitário inicial. Aqui há uma conexão com os conceitos de *objet trouvé*,

ready-made e/ou *found object*. Tais termos surgiram com maior efervescência no século XX a partir de movimentos de arte moderna como Dadaísmo, com os trabalhos de Kurt Schwitters (1887-1948) na Alemanha e Marcel Duchamp (1887-1968) nos EUA.

O termo francês *objet trouvé* se conecta a ideia de "objetos perdidos que foram recolhidos para serem devolvidos a seus proprietários. Achados e perdidos. *Trouvé* [achado] é a condição de um objeto que foi perdido no sentido de que foi deixado" (Oneto, 2017, p.1). A seleção de tais objetos pelos artistas da vanguarda pode basear-se em critérios como beleza, singularidade, ou alguma qualidade inquietante, mas igualmente a indiferença. Aproxima-se da ideia de *ready-made* duchampiana, "um objeto — geralmente utilitário, fabricado ou de ocorrência natural — que não foi originalmente projetado para um propósito artístico, mas foi reaproveitado em um contexto artístico" (MoMA, 2024, p. 1).



Figura 4. Farnese de Andrade, *Ofélia*, c. 1985. Oratório de madeira, papel, plástico e vidro, 87,5 x 46,5 x 35,5 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo — MAM, São Paulo/SP. Fonte: Acervo do MAM/SP.



Na arte contemporânea brasileira, o artista mineiro Farnese de Andrade (1926-1996), fez uso de objetos cotidianos como bonecas, metais, arames, louças, madeiras variadas e relicários em suas produções. Assim como Balod na *Memorabilia*, Farnese utilizava de oratórios em suas assemblages, como na produção intitulada *Ofélia* de 1985 (Figura 4).

Boppré (2009, p. 124), analisou as produções de Farnese: “em diversas obras, o artista elegeu como base material os oratórios de madeira. No entanto, neles não se veem santos, mas sim refugos imagéticos atravessados pelas marcas do tempo (ranhuras, rugas, esvaecimento)”. Para Seitz (1961), interessa para o artista que produz *assemblage*, os materiais com suas marcas, histórias, mudanças e alterações temporais. Aquilo que se vinculado ao uso em excesso de um objeto que tende a ser descartado justamente por não servir mais para tal finalidade primeira, ou que está ultrapassado, faz dele um material interessante para produção artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Didi-Huberman (2015) comenta que no conhecimento pela montagem é comum haver um processo incessante de pausas, intervalos, retomadas e remontagens. Assim sendo, há uma descontinuidade essencial para a construção de um novo conhecimento. Porém, esta intermitência não é proposta pelo acaso. A operação de montagem de Warburg transita por uma ótica de junção de imagens a partir de dualidades, atravessamentos, recorrências, choques. Dificilmente se atrela às imagens que dialogam por um viés meramente estético.

Já a operação de Edi Balod se inicia diferenciando na intencionalidade: a composição artística. Aqui há uma necessidade de construção imagética em uma perspectiva poética e de apropriação artística. Há sim coletas, que se assemelham nos dispositivos utilizados por Warburg nas pranchas, porém conceitualmente distintas. O colecionismo como práxis e as seleções e junções de imagens a partir de fontes históricas sem distinção ou hierarquia imagético-conceitual ficaram evidentes nas operações de ambos. Além disso, a observação e o uso de objetos

como parte de seus argumentos teórico-artísticos e a identificação de atravessamentos de semelhanças, inquietudes, contrapontos e a persistência temática em imagens de épocas distintas, são comuns aos dois. Ademais, as operações se diferem em suas intencionalidades e conceitualismo, porém se conectam nos instrumentos.

Benjamin (2007) definiu a figura do colecionador como aquele que tira os objetos de suas funções utilitárias iniciais e lhe confere um novo lugar, que conseqüentemente, concebendo-lhe um novo status: o de obra de arte. Nessa ótica, "basta que acompanhemos um colecionador que manuseia os objetos de sua vitrine. Mal segura-os nas mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para o longe, como um mago" (Benjamin, 2007, p. 241). O filósofo alemão aprofunda a compreensão da ação colecionista na arte contemporânea, e permite refletir sobre a compulsão de coletar e colecionar de Balod. A acumulação vira operação de arte, o objeto coletado gera o *ready-made*.

Didi-Huberman (2015) considera uma mesa de montagem um espaço para composição e recomposição múltipla e infinita. Em sua visão, as imagens são plurais e abrem horizontes. Para Cesar Huapaya (2016, p. 112), Didi-Huberman "afirma que quando colocamos diferentes imagens [...] numa mesa, temos uma constante liberdade para modificar a sua configuração: podemos fazer constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento". É na mesa de montagem que se observa as possibilidades, os contrapontos, as conexões e os fragmentos. Não é um exercício de distribuição ao acaso, entretanto é um exercício de retomada, redistribuição e, possivelmente, montagem. Balod se conecta a mesa de montagem de Warburg, porém, se difere da montagem em si, pois em *Memorabilia* há uma proposta de desvio, de atravessamento para questões autobiográficas, culturais e poéticas, com intencionalidade da criação artística.

Contudo, o permanente recombina dos objetos encontrados em montagem do catarinense o aproxima novamente de Warburg: há uma intermitência do processo. Há uma necessidade de substituir, mexer, remexer, reestruturar, trocar de lugar, esperar, analisar e mexer novamente. Uma lógica inacabada, que pressupõe uma constância necessária. Assim sendo, constata-se que Edi Balod e Aby Warburg se conectam a mesa de montagem, porém, se diferem na montagem em si. Há dispo-



sitivos e fontes imagéticas que se assemelham, mas os modos que são percebidas e unidas as imagens, são distintos.

Para além de contribuir para a constituição de uma historiografia da arte do extremo sul catarinense, pensar a *Memorabilia* de Balod permite compreender a persistência da assemblage como uma técnica que vai além da colagem. É a poesia de Gullar que fornece a pista da contribuição do artista catarinense ao contrapor vertigem e linguagem. A vertigem decorrente do caráter acumulativo da *assemblage*, devido à profusão confusa e caleidoscópica dos elementos (porque móvel, no caso de Balod), torna-se linguagem.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Danrlei de Freitas. O readymade de Duchamp e a dimensão crítica da arte. **O Percevejo Online**: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 1-19, jul. 2013. Disponível em: https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/download/3281/pdf_989/17868#:~:text=O%20que%20intriga%20no%20readymade,nova%20perspectiva%20para%20abord%C3%A1%20Da. Acesso em: 04 nov. 2024.

BARTHOLOMEU, Cesar. Dossiê Warburg. **Arte & Ensaios**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 117-124, 15 mar. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50819/27565>. Acesso em: 05 out. 2024.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BOPPRÉ, Fernando Chiquio. **Memória, Coleção e Visualidade**: Arthur Bispo do Rosário, Farnese de Andrade, Hassis e Rosângela Rennó. 2009. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em História Cultural, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina - Ufsc, Florianópolis - Santa Catarina, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92286>. Acesso em: 12 dez. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou Gaio Saber Inquieto**: o olho da história, III. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

GABRIEL, Aionara Preis; MIZIESCKI, Mikael. **Arte do Extremo Sul Catarinense**: transitoriedade, poética e resistência. Meleiro: dos Autores, 2023.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

HUAPAYA, Cesar. Montagem e imagem como Paradigma. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 110-123, abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/rXLdfGRXnbpjJfSpH->



zYV6LM/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 12 dez. 2024.

MICHAUD, Philippe-Alain. Mnemosyne, ou a cinematografia sem aparelho. Tradução: Vera Pugliese. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n. 3, p. 341-357, set. 2020. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4719>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4719>. Acesso em: 05 dez. 2024.

MOMA, Museu de Arte Moderna. **Found Object**. Nova Iorque, EUA: MoMa, 2024. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/terms/found-object> Acesso em 12 dez. 2024.

ONETO, Paulo Domenech. L'“Objet trouvé” or readymade and its implications: virtuality and transitionality. **Wrong Wrong Magazine**, Lisboa - Portugal, v. 23, n. 1, p. 1-20, 17 abr. 2017. Semestral. Disponível em: <https://wrongwrong.net/article/lobjet-trouve-or-readymade-and-its-implications-virtuality-and-transitionality>. Acesso em: 04 nov. 2024.

SEIZ, William C. **The art of assemblage**. Nova Iorque, EUA: MoMA, 1961. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf Acesso em: 12 dez. 2024.

SOUZA, Alice Costa. Biblioteca Warburg: uma “coleção de problemas” e memórias. **Arquivo Maaravi**. Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, Belo Horizonte, v. 9, n. 16, p. 17-38, 30 maio 2015. Semestral. Universidade Federal de Minas Gerais - Pró-reitoria de Pesquisa. <http://dx.doi.org/10.17851/1982-3053.9.16.17-38>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14254>. Acesso em: 12 dez. 2024.

WARBURG, Aby. **A presença do antigo**: Escritos inéditos. Campinas: Editora da Unicamp, v. 1, 2018.

WARBURG, Aby. **Bilderatlas Mnemosyne**: The Original. Organização: OHRT, Roberto, HEIL, Axel. Berlim: Hatje Cantz, 2020.

Mikael Miziescki é professor, pesquisador e curador de arte. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, na linha de Teoria e História da Arte. Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade da UNIVILLE. Especialização em Teoria e História da Arte e licenciado no Curso de Artes Visuais - Licenciatura e Bacharelado da UNESC.

E-mail: miziescki@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7204-3339>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3854742864759871>

Luana Maribele Wedekin é Professora Associada na graduação em Design, no Departamento de Design do Centro de Artes da UDESC e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UDESC), Linha de Teoria e História das Artes Visuais. Doutora em Psicologia (UFSC, 2015); M.A. em História da Arte pelo The Courtauld Institute of Art (University of London, UK, 2013/2014); Mestre em Antropologia Social (UFSC, 2000); Especialista em Estudos Culturais (UFSC, 1997); graduada em Educação Artística Habilitação em Artes Plásticas (UDESC, 1993). Membro do CBHA, ANPAP e ABCA.

E-mail: wedekinluana@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2454-6134>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5239304823588475>

Sandra Makowiecky é professora titular no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, na linha de teoria e história da Arte. Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA – 2022-2024. Como destaques, podemos citar: Prêmio Gonzaga Duque, atribuído pela ABCA em 2015; Prêmio Confap de Ciência, Tecnologia e Inovação em 2021 e Prêmio Fritz Muller, no ano de 2022. Membro do CBHA, ANPAP e ABCA.

E-mail: sandra.makowiecky@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9132-3643>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7738155362538526>

Artigo recebido em 14.03.2025. Aceito em 17.04.2025.