ARTE & CRÍTICA

ANO XXI – Nº68 – DEZEMBRO 2023

ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte
Presidente
Sandra Makowiecky

Revista Arte&Critica
ISSN: 2525-2992
Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial
Alexandre Sá Barretto da Paixão [UFRJ]
Ana Lúcia Beck [UFG]
Annateresa Fabris [USP]
Carlos Terra [UFRJ]
Diana Weschler [UNTREF/Argentina]
Gonzalo Leiva [PUC/Chile]
Jacques Leenhardt [EHESS/França]
Jesus Pedro Lorente [AICA e UNIZAR/ Espanha]
Luana Maribele Wedekin [UDESC]
Marek Bartelik [MIT/Estados Unidos]
Percival Tirapelli [UNESP]
Rodrigo Vivas [UFMG]
Sandra Hitner [UNICAMP]
Sandra Makowiecky [UDESC]
Tadeu Chiarelli [USP]
Viviane Bashirotto [UDESC]

Coordenação
Leila Kiyomura

Edição de arte e diagramação
Fernanda Pujol
Leonor Teshima Shiroma

Edição Geral
Leila Kiyomura [USP]
Maria Amélia Bulhões [UFRGS]

Editoria Arte/Atualidades
Sylvia Werneck [USP]

Editoria Arte/Diversidade
Alessandra Simões Paiva [UFSB]

Editoria de Arte/História
Alecsandra Matias de Oliveira [USP]

Editoria Arte/Internacional
Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Editoria Arte/Meio Ambiente
Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]

Editoria Arte/Tecnologia
Lilian França [UFS]

Jornalista responsável
Leila Kiyomura
MTB 11.968-48-41-SP

Design página web
Fernanda Pujol

Programação página web
Alessandra Klein

https://abca.art.br/arte-critica/

Arte & Crítica
ano XXI - nº68 - dezembro 2023
Imagem da capa: Troféu ABCA criado por Maria Bonomi - Fotomontagem sobre Imagem de Lifeforstock no Freepik (arte de Leonor Shiroma)

A Revista Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte

Caros Leitores

Um ano que se encerra sempre traz a sensação de completar certo ciclo e preparar algo novo. Com essa esperança, apresentamos a nossa quarta e última edição de 2023.

A revista ***Arte & Crítica,*** com a participação da equipe de editores, do conselho editorial, dos associados e de todos os colaboradores, busca proporcionar reflexões e instigar os leitores em torno dos desafios vivenciados nos caminhos da arte,

Abrimos a nossa revista, homenageando na capa, a arte e o trabalho de **Maria Bonomi** que, desde 2016, nos acompanha, com a criação dos troféus do Prêmio ABCA. Colocado como um tótem em uma floresta, ele representa a resistência das práticas artísticas nestes tempos de destruição e crise ecológica.

Na seção ***Internacional*** trazemos um texto de Gonzalo Leiva, da AICA Chile, que reflete de forma complexa e comprometida sobre as injunções políticas da fotografia no seu País.

Temos os ***Artigos,*** de Marcos Mantoan e Ana Candida Avelar, ambos sobre questões problemáticas e renovadoras nas perspectivas de atuação da arte contemporânea nos museus. Esta é uma temática sobre a qual nos debruçamos várias vezes, mas que continua com uma pauta aberta de reflexões.

Isis Braga pontua a trajetória da artista Maritza de Orleans e Bragança que reúne as atividades de arquiteta, artista plástica e escultora para ampliar o conceito de paisagismo. Temos os artigos das editoras, Leila Kiyomura e Maria Amélia Bulhões sobre a 35ª Bienal de São Paulo e o de Percival Tirapelli sobre a Bienal das Amazônias. As Bienais mobilizam grandes recursos materiais e humanos, problematizam as práticas artísticas e reflexivas, repercutindo no campo da arte, não podemos nos ausentar deste debate.

Registramos e homenageamos as comemorações em torno da artista Maria Helena Andrés, nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais, que completou, no dia 2 de agosto, 101 anos. O texto carinhoso é de autoria de sua filha e associada da ABCA, Maria Andrés Ribeiro.

Em ***Exposições***, temos os textos de Blanca Brites sobre a mostra realizada no Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com trabalhos do acervo do Museu da Oficina Criativa do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre. Alecsandra Matias aborda as motivações e as interações históricas, sociais e mnemônicas na instalação ***as maravilhas****, de Laercio Redondo e Birger Lipinski, apresentada no térreo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Lilian França comenta na seção ***Livro,*** a publicação de “Abre-te Código” que documenta as atividades deste amplo e complexo projeto do Instituto Goethe na área de acessibilidade a procedimentos do digital em instituições culturais.

Em ***Ensaio Visual***, com a curadoria de Ana Carvalho, o leitor vai se encontrar com a obra de Sandro Ka,

em um instigante processo de desdobrar-se no tempo e na incompletude.

Para encerrar a nossa última revista do ano, nada melhor do que o relato documentado (com fotografias do artista Manuel Reis), da cerimónia de entrega dos troféus do ***Prêmio ABCA.*** Depois de quatro anos de ausência deste tradicional evento devido a pandemia da Covid19, celebramos os homenageados destacados nos anos de 2019 e 2022, correspondentes às gestões de duas diretorias.

Desejamos a tod@s uma boa leitura. Um novo ano com muitas energias e realizações, para levar adiante a presença da arte em nossa sociedade.

Feliz 2024

Leila Kiyomura e Maria Amelia Bulhões

SUMÁRIO

EDITORIAL

4
LEILA KIYOMURA
E MARIA AMELIA BULHÕES

INTERNACIONAL

8
POLÍTICAS SIMBÓLICAS DE LA MEMÓRIA Y ACTIVISMO ARTÍSTICO EN CHILE
GONZALO LEIVA QUIJADA

ARTIGOS

34
O CENTENÁRIO DE MARIA HELENA ANDRÉS
MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO

48
MUSEUS, ARTE E PAUTAS IDENTITÁRIAS
MARCOS MANTOAN

68
INTERVENÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA
ANA CANDIDA AVELAR

84
A PAISAGEM CULTURAL DE MARITZA DE ORLEANS E BRAGANÇA
ISIS FERNANDES BRAGA

98
SOB OS DESAFIOS DA DIVERSIDADE, A ARTE TRAZ COREOGRAFIAS DO IMPOSSÍVEL
LEILA KIYOMURA
MARIA AMÉLIA BULHÕES

SUMÁRIO

LIVRO

114
O PROCESSO DE DIGITALIZAÇÃO E AS IMPLICAÇÕES NA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL
LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

EXPOSIÇÃO

120
BIENAL DAS AMAZÔNIAS VAI ALÉM... APONTA AS QUESTÕES CLIMÁTICAS E OS DANOS CAUSADOS PELO HOMEM
PERCIVAL TIRAPELLI

146
"AS MARAVILHAS" INSTIGAM E CONECTAM ARTE E VIDA
ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

162
ARTE DE VIDAS SINGULARES: MUSEU ESTADUAL OFICINA DE CRIATIVIDADE – HOSPITAL PSIQUIÁTRICO SÃO PEDRO
BLANCA BRITES

ENSAIO VISUAL

178
DO CHÃO NÃO PASSA.
ANA ALBANI DE CARVALHO

ESPECIAL

204
A ABCA REVERENCIA A ARTE BRASILEIRA COM OS PRÊMIOS 2019 E 2022
VIVIANE BASCHIROTTO

Artista: Mercedes Fontecilla

INTERNACIONAL

POLÍTICAS SIMBÓLICAS DE LA MEMÓRIA Y ACTIVISMO ARTÍSTICO EN CHILE

GONZALO LEIVA QUIJADA - AICA CHILE

RESUMEN: El artículo se busca en la configuración del ejercicio epistemólogico de la "memoria situada" el eje analitico que permite vislumbrar algunos trabajos como parte de un ideario de la política de la memoria. Son tres artistas revisitados desde su producción plástica que se constituyen en ejes representacionales recientes de nuevas versiones sobre la importancia de los Derechos Humanos.

PALABRAS CLAVES: Derechos humanos, Memoria situada, producción plástica

ABSTRACT: The article seeks in the configuration of the epistemological exercise of "situated memory" the analytical axis that allows us to glimpse some works as part of an ideology of the politics of memory. They are three artists revisited from their plastic production who constitute recent representational axes of new versions of the importance of Human Rights.

KEYWORDS: Human rights, situated memory, plastic production

1. INTRODUCCIÓN

Sin duda, debemos considerar que las políticas de la memoria en América latina han tenido un momento de inflexión tras la seguidillas de regímenes autoritarios que se habían asentado en el continente desde la década de los años sesenta. Asi, estos gobiernos de facto, tras el Golpe de Estado de Brasil habían generado represiones sistemáticas de oponentes, políticas estatales que culminan en un deleznable y traumático procesos de masacres colectivas, exilios y torturas. La justificación se inscribía como producto de la Guerra Fría acometida, al respecto se dejaba sentir en nuestro continente las fricciones entre las dos grandes potencias: URSS y USA que se verán contrarestadas por las necesidad de las propias realidades históricas vivenciadas en el continente latinoamericano.

Pues así, la atención de los nuevos aires del tiempo y los efectos revolucionarios generados tras el triunfo de la revolución cubana en 1959, significa instalar en América Latina dos ideas y pragmáticas significativas. La primera, que el camino revolucionario era una posibilidad y lo segundo, los impulsos transformadores donde amplios sectores sociales se incorporan como agentes activos en los procesos de conquista y liberación sociopolíticas.

Sin embargo, entre los años 1963 hasta 1975 se verá un periodo herido en el continente, donde los Derechos Humanos pasaron a ser justamente por su violación sistemática, parte de un resabio que era necesario rearticular y poner en relieve desde el contexto social y cultural. No sólo, fueron las autoridades y agentes políticos, los que debieron enfrentar estas nuevas sensibilidades gestadas en torno a lo oscuro y deleznable, sino fueron numerosos artistas y sensibilidades que comenzaron a manifestar una política simbólica de la memoria.

De este modo, viene un largo camino que ahonda en la reparación a las familias diesmadas, con la emergencia en Latinoamérica desde los años ochenta de una cultura de los Derechos Humanos, ratificado por los organismos internacionales, que denuncia estos hechos frente al atentado del Estado, los poderes fácticos de los perpetradores asi como los sectores más virulentos y reacionarios de la sociedad Latinoaméricana.

Asimismo, en este universo representacional dramático, algunos colectivos y grupos de artistas, desde su producción creativa fueron transformando estas temáticas en instancias para ahondar su compromiso. Desde la gestación de múltiples colectivos culturales, hasta reconocer la apropiación de todos los espacios interticiales, la sinergía generaba exposiciones, expresiones difundidas en los medios de comunicación de masas, se fue haciendo con fuertes evidencia plásticas que el espacio estético constituye también un espacio ético. Si bien, en Latinoamerica podemos establecer y formular distinciones, percibimos un lineamiento creativo conceptual que auna características comunes entre sí (Luis Camitzer, Didáctica de la liberación: 2009) . De este modo, podemos afirmar que un motivo estético de consideración

en múltiples trabajos artísticos estuvo palmario por consideraciones insistentes sobre el motivo mortuorio. En efecto, la muerte como presencia y ausencia fue entremezclando las marcas de las injusticias asi como el padecer afectivo y todo esto enmarcado por un trasfondo hereditario. Por consiguiente, numerosos trabajos ya habían evidenciado y reconocido bajo vestigios culturales, anclajes de la muerte como cuerpo degradado y envilecido, de tal modo de exteriorizar una manifiesta raigambre ancestral indígena y una reconsideración ritual barroca (Pedro Morandé, Cultura y Modernización en América Latina: 1984).

De la misma forma, los sectores artísticos ya sea desde su perspectiva conceptual o expresiva latinoamericana, presentaba sus preocupaciones existenciales. Por lo mismo, asume relevancia desde esta perspectiva, como los avatares históricos posibilitan reformular las políticas sensibles de la memoria. Y al mismo tiempo, relevar una reconstrucción artística que se involucrara con las preocupaciones sociales y políticas y, como una constante, la visión de resistencia ante los intereses de dominación y de hegemonia, quizás aquí ahonda su aporte epistemológico más radical. Sin duda, la trinchera artística no está hoy en la contemplación o la imitación de la naturaleza como lo manifestaba la Academia de Bellas Artes decimonónica, sino más bien en el dialogo con el tiempo presente. De tal modo, que la creación y la ideación constituye un horizonte activista, pues el propio creador se explicita como un agente de cambio y el arte posee innegablemente, una función crítica social. Dentro de esta consideración, podemos argüir que los tres artistas elegidos manifiestan el compromiso por el presente, pero considerando la memoria como estructura nutriente en momentos de negacionismos para pensar e idear el futuro. Los tres artistas, utilizan sus aparatajes expresivo artísticos para indicar su perspectiva, el primero Francisco Donoso se sumerge en la tierra, en el agua y el paisaje para escarbar sus preguntas fundantes. Por su parte la artista Mercedes Fontecilla recorre los sitios de memoria desde una óptica indagadora y finalmente Claudio Caiozzi, rehace desde la técnica del pegoteado a Paste-Up un universo iconográfico contingente.

Los tres creadores simbolizan y marcan el territorio, resisten y se enganchan en la pregunta histórica gravitante: ¿Cómo seguir construyendo la patria en esta tierra marcada por los signos mortuorios y de su facción más cruenta, el olvido? En este sentido, resuenan las voces que apuntan a pensar que " la autoafirmación cultural tiene de por sí un sentido de resistencia política" (Ticio Escobar, Textos Cultura, Transición y Modernidad:1992).

No podemos dejar de lado, los aspectos múltiples y experienciales del recuerdo del pasado colectivo que no queda como memoria fija de lo padecido. Es el deshacer y el rehacer de los nudos de significación (Nelly Richard, Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa: 2017). Desde este lineamiento analítico, el escenario de unicidad y autenticidad que configura el registro de las

obras analizadas, logran permear una estética del naufragio humano, que no sucumbe por la presencia de estos planteamientos plásticos, por esta insistencia resistentes creadas artísticamente.

2 – LA MEMORIA AL CENTRO DEL ARTE CHILENO POST ESTALLIDO 2019

Es en este escenario donde la memoria que es un ejercicio individual y social va siendo apuntalada por una serie de manifestaciones artísticas que respaldan no desde la retórica artificiosa sino desde el sentido y el compromiso por el fortalecimiento de una temporalidad que estira el pasado hacia su presente vivificador. La temporalidad es un marco de referencia que sirve a los miembros de la comunidad para erigir hitos dentro de la memoria. El obrar societal enfocado en América Latina proviene de la autorregulación que se estructura desde la importancia con que se revisten las relaciones humanas y las complejas actitudes de conciencia de alcance significativo donde el flujo temporal se ve demarcado por conquistas democráticas que permean las certezas históricas como conquistas civilizatorias (Norbert Elias, El proceso de la civilización: 2015).

La memoria colectiva sincroniza y articula los códigos compartidos hacia un presente donde la proporción de lo sensible implica un fortalecimiento del imaginario cultural de un pueblo (Gonzalo Leiva, Tito Vásquez: 2023). Los y las artistas fueron elaborando una cartografia donde el sentido histórico y la memoria se constituyen en eje de un imaginario develatorio del compromiso asumido y del levantamiento de estructuras cognitivas donde la “memoria situada” se levanta para enardeceder temáticas culturales y sociales.

En esta propuesta, veremos una serie de casos considerados desde la hendidura poética polifónica así como de los grados de compromiso estético con las temáticas que conforman y restablece la agenda de los Derechos Humanos y su visibilidad actualizada.

Un fenómeno acotado y que sin duda nutre este puente entre la creación y la vivencia existencial, lo constituye tempranamente en 1969, las Bordadoras de Isla Negra que exponen en el Museo Nacional de Bellas Artes. En efecto, se logra concretar un proyecto colectivo que venía recién conformándose. Con la ayuda de una veraneante de la localidad costera de Isla Negra, en el litoral central chileno, se realiza un logro fundamental, hacer que mujeres trabajadoras y madres dueñas de casa, se reunieron para encontrar un pasatiempo en común: el bordado. Este hecho, sería una labor muy acotada de los organismos estatales intermedios en Chile que desde el Gobierno de Eduardo Frei Montalva impulsaban el compromiso de las mujeres en espacios comunitarios.

Ninguna de estas pobladoras, tenía conocimiento especializados más que unas cuantas puntadas con la aguja y la lana en el colegio, y visitas a los campos de flores con Leonor Sobrino quien les enseñaba conceptos básicos de la teoría del color a partir de la observación. La regla era una sola, no copiar, toda

producción (individual y firmada por cada una de las bordadoras) debía ser absolutamente original, surgiendo así una serie de imaginarios propios de cada una, lo más propio se transforma en la representación del cotidiano. Todas "representaciones" con un sello antropológico cultural que cuestionan el sentido artístico, el para qué de la ideación y la creación. Si bien, la práctica la había desarrollado nuestra creadora violeta Parra, será desde este primer colectivo de Isla Negra que esta manifestación llega al Museo y se instala en la memoria de género, espacio de sororidad y de sensibilidad territorial (Vivian Serani, Tesis Magister Historia del Arte, UAI: 2021). Este hito hace derribar ciertos puentes epistemólogicos que el arte no era solamente el universo prefesionalizado, sino toda aquelas manifestaciones que dialogaban con la memoria y la existencia individual. Este hito es demarcatorio, pues cuando cayó "la noche y la niebla" en Chile con el Golpe Militar de 1973, hubo al principio un marasmo que es reformulado por organismos de la Iglesia Católica por medio del organismo Vicaría de la Solidaridad. Asi, acogidos bajo el manto vicarial, los presos políticos y las mujeres asociadas a agrupaciones de Derechos Humanos, en particular la Agrupación de Detenidos-desaparecidos fueron enarbolando ampliaciones artísticas con su cuerpos, sus manualidades y sus acciones de arte público. En 1978 en dependencias de la Iglesia Colonial de San Francisco, se realiza una exposición conmemorativa del año Internacional de los Derechos Humanos y exponen numerosos artístas que van a ser los que extienden estas consideración de las políticas de la sensibilidades al espacio formalizado del circuito del arte.

Entre tanto, resulta pertinente pensar como las creadoras ya traen, además, aparejada una crítica a la modernidad con sus planteamientos iconográficos, por cuanto el tema central de sus motivaciones, surge de un contexto social chileno preciso. Es así que sé ruptura la tendencia de la modernidad a entender las obras artísticas como resultados de producciones autónomas de su lugar social (Brian Wallis, Arte después de la modernidad, 2001: p. XI). Al contrario, en situación de tensión política y sociocultural, estas producciones artísticas emergieron como símbolos y catalizadores de un país en transformación y resistencia a los embates de cooptación, censuras y represiones aplicadas sobre la escena artística por parte del regimen castrense.

Asimismo, hoy sabemos tras obervar algunos colectivos de la década de los años setenta y ochenta como el Taller de Artes Visuales TAV, asi como la Escena de Avanzada, al mismo tiempo que numerosas individualidades artísticas, cada una desde sus trincheras expresivas se enfrentaron al poder militar. Su valentia y acto poético-político no estuvo exento de violencia y represión, pero al mismo tiempo significó que sus representaciones fueron el resultado de constructos creativos que cuando dialogan con el contexto, se transforman en baluarte de pertenencia, en señal indiscutiva que estatuye y configura desde el enunciado estético, su estela ética y su trazado político.

Estos fenómenos del arte chileno, ocurre justamente como constatación y consolidación de una trama de significaciones culturales productivas recientes, que aún se encuentran en la búsqueda de su consolidación epistemológica. Es aquí, donde nuestro intento busca sistematizar la "obra creativa" que fueron hitos en la construcción de una historia plástica como "memoria situada". La hipótesis de trabajo apunta a considerar esta "memoria situada" que testimonia contra el poder como una trama de estructuras luminoides, es decir de estelas emancipatorias que reintegran el sentido y asientan posibilidades comprensivas y nuevas apropiaciones proyectadas al presente y al futuro (Newman Eckhard, Mitos de los artistas, 2006: 259). Uno de los aspectos fundamentales lo constituye su temporalidad elástica pero por sobre todo su luminicencia. Este ejercicio escritural es ir recogiendo en estos últimos años postpandemicos, como esta memoria situada continua manifestándose y expandiéndose.

Los puntos de reververancia de este paradigma presente en la historia del arte chileno significó una labor previa: reconocer el trauma. Primero, reconstituir la escena plástica en su variedad de aspectos y multipropósitos, señalar los rituales militares y de sus adherentes, indicar el daño a las instituciones que administraban los consuelos simbólicos del arte, y expresar con claridad cuales fueron los sectores artísticos dañados por efectos de las políticas del Estado represor. Este trabajo ya realizado en el libro El Golpe Estético en Chile, fue un trabajo arduo y extenso, pues «El golpe estético», trabaja la práctica mediática de los medios de comunicación, del arte y establece el pulso de la ciudad que busca blanquear e higienizar la representación simbólica del régimen político de Allende (Luis Errázuriz-Gonzalo Leiva: Golpe Estético, Dictadura Militar en Chile: 2012).

Lo segundo, fue determinar con que trama epistemológica dialogan las operaciones plásticas reconocidas como resistente. Al respecto, las podemos buscar en el postmodernismo estético construido por estos nuevos creadores, dada su variedad y multiplicidad, constituyen una renovada representación visual del Chile nuevo, del espacio de acá reforzado (Ronald Kay, Del espacio de Acá, Metales Pesados: 2005), que nos permite establecer constantes experienciales de postmodernidad visual, que desde aspectos reforzados redefinen modos perceptivos y productivo (Gonzalo Leiva, Soberano Esplendor, Ograma: 2023). Por esto, podemos ver alzadas acciones, creaciones y contracreaciones, que fueron posibilitando la emergencia de una nueva "configuración espacio-cultural" (Alejandro Grimson, Los límites de la cultura: 2012), un nuevo ajuste cultural con democracia en la mirada y la creación.

Un tercer aspecto, fue determinar que expresión plástica fue la más utilizada, presente y expandida en la escena artística chilena. Las operaciones de las tramas visuales, en particular las fotográficas alcanzaron un nivel de visibilidad y se transformaron por su multiplicidad en testimonios, pruebas irrefutables de la instalación de la maldad en Chile. Al respecto, nos acordamos de

Susan Sontag cuando señala que "[…l] as fotografías, las imágenes son un medio que dota de realidad (o de mayor realidad) a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar" (Susan Sontag, Sobre la Fotografía, 2006: 15). De este modo, las imágenes nos pueden mostrar aquello invisibilizado, ocultado, olvidado. Asimismo, cada imagen nos indica tensiones históricas, en la recepción e interpretación. Sin demora, con el recuerdo no únicamente se hace alusión al hecho de traer al presente un hecho puntual, sino que se reactivan: "[…] no solamente los hechos, sino también las emociones y las consecuencias y las respuestas que produjeron; no solo las palabras, sino también el lenguaje del cuerpo, las imágenes y los sonidos y los olfatos; no solo las certezas, sino también las confusiones y los malentendidos y los conflictos en las relaciones sociales" (William Stern, Psicología del Lenguaje,1935. p.101). Aspectos múltiples y experienciales: […E]l recuerdo del pasado colectivo no es la memoria fija de lo acontecido tal como quedó consignado en los archivos que documentan la historia. Es el deshacer y el rehacer de los nudos de significación.

La fotografía, por la acción, se presenta como certificado de presencia que posibilita el asomo existencial de los retratados, muchos seres de realidad ya olvidada. concuerdo con Nelly Richard que en el repertorio simbólico de la reciente historia chilena hay una tensión no resuelta entre recuerdo y olvido- entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y denegación.

Estos se hace hace patente en la corriente documentalista de la AFI. El caso más flagrante es de la clase política que blanqueando la tensión indican la "no pertinencia de mostrar tanto apaleo, manifestación, violencia; abogando para que los autores guarden estas imágenes que son parte de un pasado". Por lo mismo, frente a la posibilidad de encarar el pasado, sin edulcorar las visiones, la AFI mantiene una línea histórica pulsional trayendo desacomodos, recuerdos, sensaciones, jirones identitarios de este pasado histórico reciente (Gonzalo Leiva, Multitudes en sombras: 2008).

La fractura histórica es recuperada por la AFI como un tema transversal, en esta línea de trabajo asume un verdadero protagonismo el tema del tiempo. El tiempo es un presente apremiante, un futuro incierto. La necesidad de fotografiar se constituye desde la práctica estética en una ritualización temporal, un corte sincrónico que llena de sentido la vivencia histórica. En esta perspectiva, concuerdan la visión de todos los y las entrevistadas: se sentían partícipes de la construcción de una gran y promisoria historia, la de la fotografía chilena, la del nuevo y prometido país.

En resumen, tres aspectos dan consistencia a esta memoria situada, el reconocimiento del trauma, la insistencia sobre la epistemología postmoderna deconstructiva y el tercer aspecto la importancia con que se reviste la fotografía y en particular la fuerza del colectivo AFI para dejar establecida esta trama

de memoria luminisicente reactiva hasta el presente.

3-LA ESTÉTICA DEL CENOTAFIO FRANCISCO DONOSO

La práctica del cenotafio o tumba vacía es un campo semántico que tiene antecendentes en los monumentos funerarios de la Antigüedad, erigidos en honor de una persona o grupo de personas para los que se desea guardar un recuerdo especial. En particular en América Latina donde la presencia de la corporalidad es un hecho constatativo la memoria se enaltece desde la edificación simbólica que recuerda el que "no está". La práctica de Francisco Donoso, a circulado por diferentes variantes que fueron recogiendo algunos aspectos de la mirada y del tiempo, donde podemos consignar que el aparataje fotográfico readecua e inventa una proximidad bien real (Geoge Didi-Huberman, La invención de la Histeria, 2007: p. 222).

Al respecto, el proyecto de Francisco Donoso sobre los vestigios encontrados, la metáfora del horror está configura en dos libros de reciente data. Un proyecto de los años 90 y uno que acaba de surgir en período de pandemia. En ambos bajo una estética de intenciones románticas en la línea neogótica de clave baja, se define un decurso analítico nuevo.

El primero, desentraña el concepto del entierro, que aduce a una condición de favorecido por el destino, pues el entierro es un premio de los brujos en la tradiciòn animista campesina. Estos entierros, guardan normalmente tesoros en este caso son objetos que al contacto con la tierra se revisten del humus local para proponer un renacer. Frente al universo dramático impuesto por la fuerza brutal que dispersa el cuerpo, lo tritura, hace desaparecer todo trazo humano, el autor construye un desaparecido orgánico, un homenaje desde el inframundo para el mundo terrestre del dolor de tantas viudas, madres, hijas e hijos.

Al calor de estas matrices de resistencia culturales de las imágenes que aparece la propuesta de Donoso, lo que nos faculta pensar desde otras perspectivas. Su preocupación y deseo de plasmar en imágenes, es también, en este autor el deseo de levantar su campo comprensivo en medio de las artes. Sin duda, que su quehacer creativo se nutre de sus pasiones, condiciones y de sus hábitos culturales, en el sentido que el "hábitos solicita, interroga, hace hablar al objeto que, por su parte, parece solicitar, llamar, provocar al habitus" (Bourdieu, Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario:1995). Desde esta perspectiva se busca "comprometer la naturaleza propia del creador artístico y el desarrollo sociocultural de su personalidad" desde un sentido profundo de "vivencia artística", entendida como diferentes niveles de acercamiento al arte que cada individuo tiene en su biografía y el poder que esta desempeña para su expresión y la optimización de sus relaciones sociales (Francisco Mora, Neuroeducación, 2014).

La iconografía propuesta por Francisco Donoso hace explícitas las evidencias palmarias del proyecto

Artista: Francisco Donoso

modernizador en el escenario alejadado del mundo campesino en la Región de Los Lagos aunque es vivenciada en todo el país, por medio de la intervención de los espacios de intimidad versus los espacios de la esfera pública (Hannah Arent, Eichman en Jerusalén. 2003: p.38). Por el sistema de representación, se expande nuevas relaciones entre la vida y la muerte. El interés por no cerrar lo visual a un espacio de estereotipos, sino una cámara abierta a la realidad social y a la videoesfera. Lo que llama la atención es su deseo de ingresar con la cámara a la infratierra, al agua, de buscar en los sedimentos de espacio nada de glamorosos, sino más bien inquietante, como sí de un momento a otro, surgieran verdades ocultas, no enfrentadas. Es sin duda, una estética inquietante, donde se asoma bajo tierra y en las mentes de estos seres periféricos, una visualidad autentificadora de sus presencias fantasmales.

De este modo, las actuales matrices de la propuesta de Francisco Donoso, se instalan en medio de la visualidad chilena, rearticulando desde un

conglomerado de imágenes acompañadas de reflexiones del imaginario cultural; un fecundo interdiálogo que se da entre pulsión creadora y condiciones introspectivas históricas.

Por esto podemos formular, que su propuesta es una práctica y ejercicio de recoger "momentos axiales", es decir, momentos que iluminan el sentido de la historia local donde se instala para mirar el país, así como evidenciar un cierto protagonismo de las imágenes en la configuración del imaginario nacional.

De este modo, las imágenes amplifican digitalmente la perturbación del orden o stásis, (Georgio Agamben, Estado de Excepción: 2017) señalando una trasmutación radical del universo cotidiano. En efecto, las imágenes indican el asombro frente a lo inesperado, la emergencia de un magma reconocido, pero ajeno, oscuro, alevoso, que convive en esta aparente "normalidad". El ejercicio estético de Donoso, cruza de modo experiencial las constantes revelaciones de lava y humo, como metáforas de una realidad exigente que se debe fotografiar

Artista: Francisco Donoso

como documentalista, que se debe simbolizar como artista plástico y que se debe recomponer en el Museo como activista social. Así, hay días que se presenta tranquilo y otro que su actividad amenaza con temblores, erupción, ruido y fuego en los valles colindantes.

Desde el punto de vista de la circulación de las imágenes, anclaremos esta reflexión en el concepto de "complejo expositivo" (Tony Bennett, The Birth of the Museum: History, Theory, Politics: 2002), propuesta que critica, desde la institucionalidad, los medios culturales y los tratamientos "duros" y "suaves" sobre la información cultural como las Artes Visuales con sus depurados simbolismos. Por eso, en un universo donde aparentemente nada ha ocurrido, las expresiones de Francisco Donoso se muestran mordaces, enjuiciadoras y propugnadoras de críticas y cuestionamientos. Desde esta perspectiva, concuerdo (A. Azulay. From Palestine to Israel: A Photographic Record of Destruction and State Formation, 1947-1950: 2015) que, al tener corpus visuales, hay también una trampa, pues, es un mecanismo para robar el tiempo a la gente y hacerles creer que la verdad está en otro lugar, pero la verdad nunca está en otro lugar, pues hay que reconocer que la verdad está en sus manos. En cierto sentido, la verdad está en nuestras manos y para hacer este reconocimiento es necesario realizar un reconocimiento del medio de las artes visuales, sacarlas de este entramado sacrosanto, deconstruirla para poder apreciar al desnudo sus posibilidades analíticas.

Hoy en día, quizás sin querer sus propuestas se transformaron en resumen visual iconográfico de lo padecido históricamente. La perspicacia de su mirada, la solidez de sus propuestas visual y finalmente la consistencia de su corpus hacen factible que este universo forjado en una mente artística represente a una comunidad local, con las memorias del pasado y las esperanzas de grandes sectores sociales. Pues como muy bien se explicita, la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga al centro los derechos del recuerdo (Beatriz Sarlo, Tiempo pasado, 2005: p. 9), desde donde la reparación del recuerdo colectivo constituya un eje que fortifica y por donde se nutre la memoria cultural. Dentro de esta perspectiva, la obra plástica de Donoso cumple a cabalidad este propósito, tanto para la sanación, como la reparación y el recuerdo, así como su proyección. Toda memoria cultural tiene como fundamento que no es algo detenido en el pasado, sino que es algo presente, vivificado y dando sentido actual con su permanencia en la conciencia de un grupo que la mantiene (Halbwachs, Fragmentos de memoria colectiva. 2004: p.26), este ejercicio es lo provocador visualmente por imágenes con clave baja, con colores apenas definidos.

El autor, Francisco Donoso, logra hacer del espacio rural su foco de atención creativa. De este modo, sus imágenes alcanzan una visibilidad certera en tiempos de apremio y mucha tensión sociocultural, pues surgen iconografías mordaces junto con el estallido social como símbolo de esperanzas ciudadanas. Por esto, sus producciones visuales se focalizan en

las demandas de sectores sociales periféricos. Por lo tanto seres marginalizados geográficamente, que desde sus rostros diluidos exhiben sus cuerpos o sus raíces como enunciados que hasta hoy tienen sus interrogantes abiertas.

4-LA PRÁCTICA ESPECULAR DE MERCEDES FONTECILLA

Desde el "estadio especular" teoría fundamental planteada por Jacques Lacan, podemos consignar que en el trabajo de Mercedes Fontecilla se vislumbra un ingreso a los espacios traumáticos de una carcel política desde una mirada refractaria (Jacques Lacan, Le stade du miroir comme formeteur de la fonction du je,telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique: 1966). En efecto, asume un rol protagónico la proyección metonímica que el espectador construye en la propuesta rediseñada sobre el universo carcelario testimonial.

De este modo, la creadora Mercedes Fontecilla enuncia una práctica de reconocerse en el espejo y en las paredes desgastadas de la otrora cárcel política de Valdivia, ciudad chilena del sur. Asimismo, como parte de la indagación, la autora se situa como extensión carnal y parte de este escenario dramático. No es solo una etapa indigadora sino también el enunciado de un nomadismo visual que resiste a asentarse en un enunciado codificado, sino realizar asomos viajeros e identitarios en estos espacios de opresión. La acción de deambular de la autora, se constituye en la dispersión fragmentaria de su cuerpo como acción padecente que

Artista: Mercedes Fontecilla

Artista: Mercedes Fontecilla

Artista: Mercedes Fontecilla

está impregnando todos los espacios, una metáfora del padecimiento que constituye por su propuesta plástica, a este lugar en un espacio deviniente.

Al poner en valor este espacio de memoria desde el patrimonio visual, posibilita construir un nuevo horizonte sensible. En efecto, desde la compasión enunciada por Fontecilla se hace factible reseñar las heridas, se indican los falsos constructos culturales y se van constituyendo actos de visibilidad, reparación y justicia. Dichas acciones, se constituyen desde el accionar histórico para volver a mirar un sitio de memoria, de recorrerlo de manera lúcida, de buscar completar la alegoría carcelaria de la tortura y la muerte desde el fraccionamiento de un cuerpo que se dispersa, de un rostro que se esconde y con todo este trabajo de arte acción se posibilita realizar una reflexión crítica. Dicho accionar obedece, al intento de buscar otra lectura, a este espacio polisémico que enfrenta al pasado, desde un presente y rediseña un futuro. En este sentido, su obra es transhistórica, como metáfora enarbolada desde una experiencia en construcción, que exalta la posibilidad que cada ciudadano, sueñe y levante utopías conglomeradas a pesar de la determinación de la "banalidad del mal".

Artista: Mercedes Fontecilla

La reflexión plástica es una propuesta curatorial concebida como camino desde el encierro hacia el flamear liberador, recorrido realizado por la artista Mercedes Fontecilla, al igual que los presos políticos hacinados en el recinto carcelario de la Isla Teja desde

1973. De igual forma, la autora empatiza e interviene este espacio de confinamiento y de memoria en la región de Los Ríos con una poética de remembranza actualizada. Así, al experimentar este espacio le implica salirse de sí, inquiriendo desde una travesía intuitiva, la búsqueda de esas certezas internas que tienen los corazones creativos y sensibles.

El proyecto se articula desde el impacto que este nuevo mirar tiene en la autora y su obra, explorando el triunfo de las cosas vistas con mirada fundacional para un reconocimiento cartográfico del territorio carcelario. A la par, ella va cocreando un diario fotográfico experimental que posibilita deambular por la cárcel política conformada en su inmueble por varios pabellones separados unidos por pasillos, edificaciones no lejos de los confines del río y la ciudad de Valdivia.

Tomando la iniciativa, Mercedes Fontecilla, en este proyecto inicialmente denominado "Evocación-Reflejo" (Gonzalo Leiva, Catálogo Museo de la Memoria y DDHH, 2021) captura con lucidez y ternura, tras los párpados nevados de amor, este territorio yermo y gris. En efecto, en medio de los vestigios su cámara fotográfica fue trasformando la concepción de un lugar en ruinas por el espacio trenzado de memoria, en una comarca de asentamiento libertario.

Nuestros aires hurgan entre la lluvia y la bruma, desanclando el frío con el trabajo poético de la artista que hace resplandecer el dolor corporal de tantos presos, torturados y ejecutados políticos que dejaron sus trazas luminiscentes en estas paredes descascaradas, como sí cada oxidación o pérdida fuera el escenario desgarrado del dolor.

También, Mercedes Fontecilla, realiza una acción performativa por medio de un espejo que se va desplazando de celda en celda, muchas de ellas con claros signos de testimonios adscritos en sus paredes. El valor de este especular dispositivo como eje central de la obra visual, busca comunicación, así la conformación estética desde la experiencia sensorial directa y única. Esta "práctica reflectante", reinstala testimonios y al mismo tiempo, interviene el espacio con destellos fractales directos, como los procesos internos vivenciados por los encarcelados. De esta manera, los desplazamientos concebidos desde universos minimalista asumen la perspectiva de enfrentar el pasado carcelario con matiz proyectiva, hoy felizmente como "monumento nacional".

Además, los lenguajes expositivos se diversifican con la intervención de dos videos de la muestra concebidos desde la perspectiva del contexto resituado del lugar carcelario y el vuelo rasante de las alas libertarias que buscan el mar y el curso del río para realizar sus sueños históricos.

Los videos como piezas audiovisuales son un nodo sígnico que apuntan desde un lenguaje específico a realizar diálogos entre las imágenes de un lugar de recordación y el descentramiento de su cartografía (Aby Warburg, Atlas Mnemosyne: 2010) o desde las imágenes que van enjuiciando la cultura visual y su constelación establecida como traza de memoria (Nicholas Mirzoeff,

Artista: Mercedes Fontecilla

Una introducción a la cultura visual: 2003), en particular como mecanismo para entregar la carga emocional e íntima que la propuesta amerita.

Igualmente, la imagen múltiple de esta propuesta que transita en la visualidad fija y en la en movimiento: la fotográfica y la de los videos, logra asociaciones representativas adoptando una cierta variedad de significados enunciados: encierro-reflejo-luminosidad-liberación. Estas matrices simbólicas no son puramente intencionales, con frecuencia son usados por la autora como formas de dar cuenta del pensamiento originante, es decir cuando fueron concebidas. Pues, al modo de Walter Benjamín, la propuesta estética de Mercedes Fontecilla explicita una liberación de todo punto de vista que encapsule, oprima o reduzca los ejercicios de las imágenes a simples certezas comprensivas. Es en efecto, un deseo inconsciente de dejar este registro visual de un lugar histórico que fue centro de apremio, como un escenario dignificado de esperanzas y de vivencias humanas.

Hay dos remarcas poéticas finales, por un lado, la importancia de lo acuoso: el agua, la lluvia y el mar que rodean este espacio carcelario y, por otro lado, la reparación de un imaginario violento e histórico que busca su liberación por medio de la apropiación simbólica. Este trabajo realizado en compañía de la Agrupación de Ex Presos políticos de la Carcel de Valdivia, es una manera sutil de ir reparando los dolores padecidos.

5-EL MURO COMO TESTIMONIO URBANO: EL ARTISTA CAIOZZAMA

Efectivamente, percibimos en la obra de Caiozzama, un gesto de atrevimiento metacognitivo y una afirmación de experimentación. De hecho, esta singularidad se ve revestida de una centralidad en la búsqueda del estilo artístico, como un revestimiento y sello reseñado desde una lógica de sensaciones y emociones que dan a luz una proliferación de imágenes impresas y electrónicas de alcance universal, generando sus propuestas sin duda un “éxtasis comunicativo” (Jean Boudrillard, Contraseñas: 2002).

El creador desenvuelve en diversos materiales la conjugación de soluciones expresivas diversas que buscan poner en cuestión el sistema de representación del arte chileno. La propuesta de Caiozzama se articula desde dos constataciones: el arte debe salir del Museo o Galería, es decir, desde el lugar de confort con el que se ha enfundado. Así también, el arte debe ser parte de la vida social, por sobre la experiencia individual del artista. Estas dos formulaciones están en línea directa con las consideraciones del arte postmoderno en la medida que busca la experiencia de la vida comprometida con aspectos sociales y políticos (Amy Depsey, Estilos, escuelas y movimientos, 2002: p.272).

De hecho, sus obras creativas resultantes, son los puentes viscerales del entendimiento de su experiencialidad existencial. Es la percepción convulsa de Caiozzama que plasma en este imaginario su estado receptivo. Así, desde su producción plástica, observamos formas volátiles, híbridas, impuras, motivos que fueron tensionados por la articulación de

Artista: Caiozzama

Artista: Caiozzama

una sintaxis emocional, que busca constituir, desde marcas culturales, la simbolización de la vida percibida. La autoexigencia y su afán perfeccionista lo lleva a pensar en un mensaje unido al soporte visual, es más, sostiene que la imagen debe presentar un óptimo visual con un proceso arduo de retoque, hasta lograr la adecuación ajustada.

En resumen, el gesto artístico de Claudio Caiozzi, unifica como acción arterial sus impulsos, sus emociones y sus ideaciones de cara a la narrativa contingente que vivencia y que tiene que ver con las memorias, percepciones y devenir del país. Desde esta perspectiva podemos formular que la obra de Caiozzama es un producto sofisticado de su época, pero ante todo; es una respuesta estética a las exigencias del imaginario desde su temporalidad existencial, así como desde su pugna crítica con el sistema instituido del arte.

Hoy sabemos que este creador, articula y reconfigura sus contradicciones, pues anteponen la experiencialidad a la formulación teórica, el quehacer a su interpretación. Es Caiozzama, sin duda, un artista hacedor con procesos convergentes, apasionado y muy productivo.

Ahora bien, podríamos argüir que en la obra de Caiozzama, prevalece el germinal de la desobediencia, del inconformismo, de la crítica e ironía social y cultural que cruzan de modo constante su trama propuesta estéticamente. En efecto, presente estos motivos desde sus primeros trabajos de reportero fotográfico, de sus búsquedas viajeras por América Latina, Europa o Asia, cruzando sus ejercicios expresivos iniciales y llegando a las nervaduras de sus iconos fundamentales. Podemos formular que se puede constituir un horizonte desde una tríada simbólica: su trabajo de cita artística, su intención de dar cuenta de la tensión del momento y su relevante resolución visual con el collage.

El lenguaje de la producción de Caiozzama busca encarar, dejar perplejo, ironizar, articular un desasosiego. Pues, se sitúa en un punto de hablada desde una vanguardia creativa, qué ruptura la tradicional contemplación artística, que se concentraba en el canon y su equilibrio, estableciendo distanciamente entre el productor y su obra. También, Caiozzama indaga nexos directos entre su obra y su biografía, no obstante de encontrar un constante contrapunto entre su realidad perceptiva y como la formaliza y simboliza en su producción visual. Así como esta obra visual establece nexos con el sistema del arte estatuído.

De este modo, vemos emerger una fórmula icónica que se planifica en producciones plásticas con mensajes de lectura crítica, aunque conteniendo espesuras en su materialidad y significado, pues, plantea enconada lucha por una liberación irradiada, de tal modo que salte de los muros urbanos a las conciencias individuales.

En este sentido, es un Neo Pop emergente de un país periférico como Chile, plagado de nuevas imágenes, de una desconocida teatralidad realzada en las calles “desde la ironía, la celebración, el realce estético” (Peter Wollen, El asalato a la nevera, 2006:

p.169). Quizás uno de los aspectos que se desenmarca del Pop de Estados Unidos originario, es que este Neo Pop formulado por la obra de Caiozzama, es que no homologa el consumo publicitario afincado en la comida, sino más bien el consumo mediático de referencialidades híbridas. Sin embargo, comparte con la estética de Warhol el concepto de desplazamiento y consumo de las imágenes que no solamente se circunscriben a espacios consagratorios reconocidos dentro del sistema del arte, llámese Galería o Museo, sino a todo espacio donde pueda existir el enfrentamiento frontal, directo con el espectador.

6-CONCLUSIÓNES

En nuestra discusión investigativa, podemos argüir al igual que Walter Benjamin acerca de la escritura de la Historia, pero en particular como algunos eventos históricos adquieren resonancias diversas en los creadores. Decía Benjamín una formulación atingente tras este decurso plástico propuesto : "contemplando la historia como la piedra de sacrificio (…): ¿A qué principio, a qué propósito final se han ofrecido estos monstruosos sacrificios?" (Walter Benjamin, Para una crítica de la violencia, 2011)

No cabe duda, que el corpus elaborado y analizado en este artículo busca descubrir las estructuras luminicentes que nuestra hipótesís original plantea. Más que argüir sobre los sacrificios, su propuesta se asientan en un fuerte humanismo comprometido con los Derechos Humanos y su visibilidad. Se fue indicando como las políticas de la memoria sensible, extiende su traza en nuevas generaciones artísticas que van reconsiderando tanto las evidencias como las contradicciones del olvido chileno. Por esto se busca en la configuración del ejercicio epistemólogico de la "memoria situada" el eje analitico que permite vislumbrar algunos trabajos como parte de un ideario de la política de la memoria.

En efecto, las supuestas modernizaciones macroeconómicas del país que han constituido a su ciudad capital Santiago de Chile como un faro modernizador, esconde mucho dolor en sus espacios. El arte, fiel a este desenmascaramiento se contituyó en un catalizador de ilusiones y vicisitudes de tantas personas. Ahora bien, el proyecto fue tomando el pulso en la creación visual.

En resumen, articulamos un pequeño mapamiento, una exploración insistente que organiza conocimiento visual que fue desplegando alegrías y contradicción en las territorialidades de la mano de tres artistas que van en contra con sus espesor analítico frente a tanta corriente homogeneizante y exitista.

El diagrama de la reparación reseña unas "poéticas del flujo" que exhiben en sus propuestas, asentadas en las grietas del centro del poder, la emergencia de un otro Chile. Sin embargo, queda en la retina la unidad de significación que convertida en conciencia crítica se resiste a asentarse en los modos estéticos reconocidos o socialmente certificados. De este modo, los significantes nómades de los trabajos de Francisco Donoso unde sus raices en los cenotafios y en la tierra,

que terminan siendo dos dimensiones de la misma trama. Por su parte, Mercedes Fontecilla con un espajo que constituye un aparataje estético va dando cuenta de un sitio de memoria como escenografía vivencial del dolor y la congoja. Finalmente en otros muros, los de la ciudad de la furia el trabajo de Caiozzama constituye un proceso interpelador que se rie de nuestras vanaglorias. Los tres artístas, configuran una cartografia viviente en una perspectiva postmoderna, transdiciplinar como una temporalidad extendida y activa.

Al ser la memoria cultural del pasado y el presente chileno una experiencia inefable, en determinadas décadas, traumática, se hace necesario encuadrar los motivos y las gestaciones que afectaron la identidad nacional. Por esto, asoma con mayor claridad la tarea realizada por Francisco Donoso, Mercedes Fontecilla y Caiozamma que desde la memoria cultural creativa definen estrategias no solamente historicista sobre el pasado, sino también, una memoria reparadora de estos traumas colectivos.

En esta apertura reflexiva continua, las producciones creativas se instalan como 'mediadoras' entre la sensibilidad, el entendimiento y el "capital simbólico" de un espacio donde los Derechos Humanos indican no solo que Chile está vivo, sino lo más importante que nosotros seguimos vivos a pesar de todos los signos de muerte que nos rodean.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Georgio. Estado de Excepción. Adriana Hidalgo, Buenos Aires: 2017.

Arent, Hannah. Eichman en Jerusalén. Lumen, Barcelona: 2003.

Azulay, Arielle. From Palestine to Israel: A Photographic Record of Destruction and State Formation, 1947-1950. Pluto Press, London: 2015.

Benjamin, Walter. Para una crítica de la violencia. Taurus, Madrid: 2011.

Tony Bennett, The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. Routledge, New York: 2002.

Boudrillard,Jean. Contraseñas. Anagrama, Barcelona: 2002.

Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Anagrama, Barcelona: 1995.

Camitzer, Luis. Didáctica de la liberación. Montevideo, CENDEAC: 2009.

Depsey, Amy . Estilos, escuelas y Movimientos. Contrapunto, Barcelona, 2002.

Didi-Huberman, George. La invención de la Histeria- Cátedra, Madrid, 2007.

Elias, Norbert. El proceso de la civilización. FCE, México, 2015.

Errázuriz, Luis & Leiva, Gonzalo. Golpe Estético, Dictadura Militar en Chile. Ocho Libros, Santiago: 2012.

Eckhard, Newman. Mitos de los artistas. Tecnos, Madrid: 2006.

Escobar, Ticio. Textos Cultura, Transición y Modernidad. Agencia Española de Cooperación Internacional, Centro Culltural Español Juan de Salazar:1992.

Grimson, Alejandro. Los límites de la cultura. Siglo XXI, Buenos Aires: 2012.

Halbwachs, Maurice. Fragmentos de memoria colectiva. Prensas Universitarias de Zaragoza: 2004.

Kay, Ronald . Del espacio de Acá, Metales Pesados, Santiago, 2005.

Lacan, Jacques. Le stade du miroir comme formeteur de la fonction du je,telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. Seuil, Paris : 1966.

Leiva, Gonzalo. Catálogo Museo de la Memoria y DDHH. Ograma, Santiago: 2021

Leiva, Gonzalo. Tito Vásquez. Lom, Santiago: 2023.

Leiva, Gonzalo. Multitudes en sombras, Editorial Ocho libros, Santiago: 2008.

Leiva,Gonzalo. Soberano Esplendor. Francia en Chile, Fotografía en Chile. Ograma, Santiago: 2023.

Mirzoeff, Nicholas.Una introducción a la cultura visual. Paidos, Madrid: 2003.

Mora, Francisco. Neuroeducación. Alianza, Madrid: 2018.

Morandé, Pedro .Cultura y Modernización en América Latina. Instituto de Sociologia, UC, Santiago: 1984.

Richard, Nelly. Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa. Eduvin, Cordoba: 2017.

Sarlo, Beatriz. Tiempo pasado. Siglo XXI, Buenos Aires: 2005.

Serani, Vivian, Tesis de Magister en Historia del Arte. Arte textil femenino en la segunda mitad del siglo XX en Chile. Surgimiento y expresión de un arte propio.Facultad de Artes Liberales, UAI:2021.

William Stern, Psicología del Lenguaje, Allgemeine Psychologie auf personalistischer Grundlage. Nijhoff, La Haya:1935.

Sontag, Susan. Sobre la Fotografía. Edhasa, Barcelona: 2006.

Wallis, Brian. Arte después de la modernidad. Akal, Madrid: 2001.

Warburg, Aby .Atlas Mnemosyne. Akal, Madrid: 2010.

Wollen, Peter. El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX. Akal, Madrid: 2006.

GONZALO LEIVA QUIJADA

Profesor de Filosofia y de Historia y Geografía, U. de Chile, Licenciado en Estética PUC, Doctor en Historia y Civilización EHESS de Paris, Postdoctorado NYU. Autor de 19 libros y 30 artículos de corriente principal, con 110 conferencias y seminarios en universidades de Europa y Latinoamérica.

A exposição *Maria Helena Andrés/ Centenária* realizada na Galeria do Minas Tênis Clube, Belo Horizonte - Foto: Marina Mascarenhas

ARTIGO

O CENTENÁRIO DE MARIA HELENA ANDRÉS

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO - ABCA MG

RESUMO: O texto trata dos eventos realizados em comemoração ao centenário da artista, arte educadora e escritora Maria Helena Andrés, durante os anos de 2021/2023. Especial atenção foi dada à exposição *Maria Helena Andrés/Centenária*.

PALAVRAS CHAVE: Artista, Maria Helena Andrés, Centenário

ABSTRACT: The text deals with the events held in celebration of the centenary of the artist, art educator and writer Maria Helena Andrés, during the years 2021/2023.Special attention was given to the *Maria Helena Andrés/ Centenária* exhibition.

KEYWORDS: Artist, Maria Helena Andrés, Centenary

O Instituto Maria Helena Andrés (IMHA) vem realizando, desde o ano de 2021 até 2023, uma série de atividades comemorativas do centenário de Maria Helena Andrés, artista brasileira que nasceu em 02 de agosto de 1922. Por coincidência, aquele foi um ano emblemático de comemorações do centenário da independência e de realização da famosa Semana de Arte Moderna em São Paulo. Maria Helena Andrés nasceu sob o signo da modernidade, teve uma atuação importante no campo das artes em Minas como artista, escritora e arte educadora e hoje comemora o seu centenário com várias homenagens e eventos artísticos.

Os eventos preparativos do centenário de Maria Helena Andrés começaram durante a pandemia, no ano de 2021, com uma programação intensiva do IMHA, patrocinada pela Lei Aldir Blanc. Realizamos uma série de vídeos[1] sobre a obra da artista, focalizando as diversas fases de sua produção artística e a poética de seu cotidiano durante o período de isolamento na sua casa/ateliê, no Retiro das Pedras, em Brumadinho, na Grande BH. Organizamos uma série de *lives*[2], com a participação dos associados do IMHA, para discutir arte, cultura, ioga e ecologia, temas que fazem parte do universo de Maria Helena Andrés. Publicamos o e-book *Reflexões sobre arte*[3], organizado a partir dos *blogs*[4] escritos pela artista durante vários anos. Este e-book é um registro de suas reflexões sobre artes visuais, música, teatro, dança, poesia, arte educação, exposições, diálogo com os artistas e, ainda, reflexões sobre a sua própria obra. Organizamos o acervo arquivístico da artista com publicações, críticas, comentários

Maria Helena Andrés nasceu sob o signo da Renovação, meio ano após a Semana de Arte Moderna. Foto: José Israel Abrantes

sobre sua obra, que resultou na publicação do e-book *Fortuna Crítica de Maria Helena Andrés*[5]. E realizamos também um texto didático sobre a *Trajetória artística de Maria Helena Andrés*[6], mostrando a sua importância no campo das artes visuais. Estes dois textos foram aprovados pela Lei Municipal de Belo Horizonte para serem publicados impressos e estão sendo produzidos para o lançamento no próximo ano. Publicamos, ainda, o e-book *Pepedro no Caminho das Ìndias*, escrito por Aparecida Andrés com ilustrações de Maria Helena Andrés e traduzidos em vários idiomas.

Paralelamente, realizamos um micro projeto comunitário na cidade de Entre Rios de Minas, *Bordando e pintando o nosso patrimônio*[7], em parceria com o grupo de bordadeiras da cidade. Este projeto visava chamar a atenção das crianças das escolas municipais da cidade para a importância do patrimônio arquitetônico de Entre Rios de Minas. A cidade onde nasceu Luiz Andrés Ribeiro de Oliveira, marido de Maria Helena, foi o local escolhido para a implantação do Instituto Maria Helena Andrés, em 2005. Lá realizamos um trabalho coletivo e comunitário que resultou em vários festivais de arte e na criação de um ponto de cultura. Desde 2015 o Instituto Maria Helena Andrés está sediado no ateliê/casa da artista no Condomínio Retiro das Pedras, mas continuamos realizando parcerias com as artistas *Bordadeiras de Quinta* de Entre Rios de Minas e também com a Secretaria Municipal de Cultura da cidade.

Em 2022, fizemos uma parceria com a Escola Guignard da UEMG, para realizar o webnário *Maria Helena Andrés em Foco*, homenageando a artista, que foi professora, diretora e hoje é professora emérita desta Escola[8]. O webnário contou com a participação de vários professores da Escola, dos familiares e amigos da artista[9] e do crítico Agnaldo Farias. Discutimos arte, ecologia integral, educação, espiritualidade e a trajetória de Maria Helena Andrés.

E realizamos ainda, naquele ano, a exposição *Maria Helena Andrés/ Centenária*, na Galeria do Minas Tênis Clube[10], focalizando as diferentes fases de sua obra, desde a sua formação artística com Alberto da Veiga Guignard, nos anos 1940, até a contemporaneidade. Publicamos aqui o texto curatorial, elaborado por Roberto Andrés e por mim, que norteou a exposição:

Maria Helena Andrés nasceu em 2 de agosto de 1922, seis meses após a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo. A artista começou a fazer desenhos e pinturas na adolescência e entrou para os estudos de arte no início de sua vida adulta. Desde então, nunca parou. Este é o desafio desta exposição: apresentar os trabalhos de uma artista centenária, atuante, e cuja produção artística e intelectual não cessa de se renovar.

Propomos realizar uma exposição comemorativa do centenário de Maria Helena Andrés, apresentando uma síntese de sua diversificada obra, construída durante sua longa trajetória artística. Selecionamos obras pontuais das diversas fases da artista, focalizando a cor e a linha como fios condutores.

Ambas são elementos estruturais da obra da artista, desde a fase

Exposição traz diferentes fases de sua obra - Foto: José Israel Abrantes

Obras que surpreendem pelas cores e formas - Foto: José Israel Abrantes

figurativa, em que ela trabalha aquarelas e pinturas de paisagens urbanas e rurais, cenas do cotidiano, festas e retratos de crianças. A cor dialoga com a linha nos desenhos e pinturas de sua fase construtiva e reaparece gestual, através das séries de *Barcos*, *Guerra*, *Madonas*, *Espacial* e *Mandalas*. Atualmente, a cor e a linha surgem com toda a potência nas colagens e esculturas que revisitam as fases anteriores.

Nesta exposição, construímos vários espaços interligados para apresentar essas diversas fases.

No final deste percurso, apresentamos um espaço para apreciação do filme *Maria Helena Andrés - Arte e Transcendência*, que mostra a trajetória da artista, inclusive como escritora e arte-educadora. Essa trajetória está presente também na cronologia que se desenrola na parede lateral da galeria, acompanhando outro percurso da exposição.

Finalmente, construímos um espaço lúdico, direcionado para as crianças. Compreendemos que a diversidade da obra de Maria Helena Andrés servirá de dispositivo para o desenvolvimento de projetos educativos interativos, motivando-as a se expressarem de forma criativa, a partir das atividades oferecidas nesse espaço da exposição (RIBEIRO;ANDRÉS, 2022).

Para realizar esta exposição, fizemos um trabalho coletivo com a colaboração de uma equipe afinada que atuou na curadoria, produção, expografia, fotografia, cronologia, montagem, no designer gráfico e educativo[11].

A exposição foi realizada entre 05 de novembro de 2022 à 05 de fevereiro de 2023, com o patrocínio da UNIMED BH Minas, o apoio do Instituto Maria Helena Andrés (IMHA) e teve uma visitação exemplar[12].

No ano de 2023 realizamos, em parceria com a AM Galeria de Arte, em São Paulo, a exposição *Bom dia Sra. Maria Helena Andrés. Bom dia Sr. Almandrade*[13], com curadoria de Guilherme Bueno. A mostra apresentou um diálogo profícuo entre os dois artistas através das obras e do encontro de gerações.

Todos estes projetos, bem como as informações sobre a artista, estão localizados no site do Instituto Maria Helena Andrés[14], que continua atuando em prol da produção, conservação e divulgação de sua extensa obra.

Paisagens que fascinam...Foto: José Israel Abrantes

Serie Barcos: espacial e guerra -Foto: José Israel Abrantes

Exposição resgatam as diferentes fases de sua trajetória - Foto: José Israel Abrantes

Um espaço lúdico destinado para as crianças incentivando a arte - educação - Foto: José Israel Abrantes

NOTAS:

1 Os vídeos foram realizados por Luciano Luppi, com a participação de Ivana Andrés e Evaldo Nogueira.

2 As lives foram coordenadas por João Diniz, vice diretor do Instituto Maria Helena Andrés.

3 O e-book Reflexões sobre arte foi organizado por Maurício e Marília Andrés Ribeiro.

4 Verificar os blogs de Maria Helena Andrés em: www.mariahelenaandres.blogspot.com.br

5 O e-book Fortuna crítica de Maria Helena Andrés foi organizado por Marília Andrés Ribeiro e Nelyane Gonçalves Santos.

6 A Trajetória artística de Maria Helena Andrés foi escrita por Eliana Andrés Ribeiro.

7 O projeto das Bordadeiras de Quinta foi coordenado por Teresa Andrés Rolim.

8 O webnário foi coordenado pela diretora da Escola Guignard Lorena D'Arc e pelo professor Alexis Azevedo. Participaram da homenagem os professores Eymard Brandão, Claudia Renault, Isaura Pena, Sonia Labouriau e Adriano Gomide.

9 Participaram das lives os familiares e amigos Mauricio Andrés Ribeiro, Marilia Andrés Ribeiro, Marconni Drummond, Ivana Andrés Ribeiro, Luciano Luppi, Teresa Andrés Rolim, Eliana Andrés Ribeiro, Agnaldo Farias e a própria Maria Helena Andrés.

10 A Galeria do MTC é uma das mais conceituadas de Belo Horizonte.

11 A equipe foi formada por Marília Andrés Ribeiro e Roberto Andrés (Curadoria); Elena Andrés Valle (Expografia); Eliana Andrés Ribeiro (Cronologia); José Israel Abrantes de João Diniz (fotografia); Nelyane Gonçalves Santos (Pesquisa histórica); Moema Nascimento Queiroz (Restauração); Andrea Costa Gomes e Bernardo Lessa (Design Gráfico); Lea Santiago (Revisão ortográfica); Luiza Fonseca (Produção); Carolina Santiago (Educativo) e contou com a supervisão de Wanderleia Magalhães, gerente de Cultura do Centro Cultural UNIMED-BH Minas.

12 Nesta exposição tivemos a visitação de um público heterogêneo, de escolas públicas e de crianças, totalizando mais de 6000 visitantes.

13 A exposição ficou em cartaz entre 25 de março e 29 de abril de 2023.

14 Verificar o site do Instituto Maria Helena Andrés: www.imha.org.br

REFERÊNCIAS:

ANDRÉS, Maria Helena. *Vivência e Arte*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora (1966)

ANDRÉS, Maria Helena. *Os Caminhos da Arte*, Petrópolis, Vozes (1977) e Belo Horizonte, Editora C/Arte (2015)

ANDRÉS, Maria Helena. *Oriente-Ocidente - Integração de Culturas*, Belo Horizonte, Morrison Knudsen, (1984)

ANDRÉS, Maria Helena. *Encontro com Mestres no Oriente*, Belo Horizonte, LuzAzul (1993)

ANDRÉS, Maria Helena. *Reflexões sobre arte*. Belo Horizonte, IMHA, 2021 (E-book)

ANDRÉS, Maria Helena. *Minha vida de artista* (Blog): www.mariahelenaandres.blogspot.com

LOPES, Almerinda da Silva. *Maria Helena Andrés*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2004.

RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro (Orgs.). *Maria Helena Andrés- Depoimento*. Belo Horizonte, Editora C/Arte, 1998. (Coleção Circuito Atelier)

RIBEIRO, Marília Andrés e SANTOS, Nelyane Gonçalves (Orgs.). *Fortuna Crítica de Maria Helena Andrés*. Belo Horizonte, IMHA, 2021. (E-book)

RIBEIRO, Marília Andrés e ANDRÉS, Roberto. *Maria Helena Andrés/Centenária*, Belo Horizonte: Centro Cultural/UNIMED BH Minas, 2022. (Catálogo da exposição)

MARIA HELENA ANDRÉS

Maria Helena Andrés, artista visual, escritora e arte-educadora teve sua formação artística no Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Nova York. Foi professora e diretora da Escola Guignard nas décadas de 1950/60. Atualmente é professora emérita desta Escola. Participou de vários salões de belas artes, bienais internacionais de São Paulo, tendo recebido vários prêmios, entre eles a homenagem da Associação Brasileira de Críticos de Arte pela trajetória artística. Realizou várias exposições individuais e coletivas no Brasil, Estados Unidos, Europa e América Latina. Possui obras em diversos acervos públicos e também em coleções particulares no Brasil e no exterior. É autora dos livros: *Vivência e Arte*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora (1966); *Os Caminhos da Arte*, Petrópolis, Vozes (1977); *Oriente-Ocidente – Integração de Culturas*, Belo Horizonte, Morrison Knudsen, (1984); *Encontro com Mestres no Oriente*, Belo Horizonte, LuzAzul (1993); *Maria Helena Andrés – Depoimentos*, Belo Horizonte, C/Arte (1998); *Reflexões sobre arte* (e-book), Belo Horizonte, IMHA (2021).

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO

Historiadora, crítica de arte, curadora, professora e pesquisadora da arte brasileira moderna e contemporânea. Licenciada em Filosofia pela FAFICH/UFMG (1972); Mestre em Artes Liberais pela State University of New York at Stony Brook, USA (1975); Doutora em Artes, pela ECA/USP, São Paulo (1995) e Pós-doutora, com supervisão do Prof. Dr. Francisco Jarauta, professor da Universidade de Murcia/Espanha (2014). Publicou os livros: *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*, Belo Horizonte, Editora C/Arte (1997) e *Introdução às Artes Visuais em Minas Gerais*, Belo Horizonte, Editora C/Arte (2013). Atualmente é presidente do Instituto Maria Helena Andrés (IMHA).

Detalhe de Favela-Raiz, instalação de Lídia Lisbôa, no hall do Museu das Favelas

ARTIGO

MUSEUS, ARTE E PAUTAS IDENTITÁRIAS

MARCOS MANTOAN
ESPECIAL PARA ARTE&CRÍTICA

RESUMO: Nos últimos 20 anos, os discursos, outrora considerados como os das "minorias" (como por exemplo, mulheres, grupos étnicos diversos e indivíduos fora da heteronormatividade), tomam espaço com pautas reivindicatórias que exigem nova postura das instituições. A pergunta central que move o presente artigo é: quais os novos procedimentos que museus estão adotando para abarcar as pautas identitárias em seus discursos? Nesse ponto, deve-se admitir que, particularmente, os museus enfrentam o desafio de oferecer ao público novas formas de refletir, organizar e expor seus acervos frente a essas narrativas decoloniais, assim como modos de produção de conhecimento. Dessa forma, observam-se quais são os novos museus que discutem, alteram procedimentos tradicionais e lidam com as etnias, vendo-as como protagonistas (sujeitos sociais) e não como objetos da pesquisa. Nessa perspectiva, dedica-se atenção a instituições, como por exemplo, o Museu das Culturas Indígenas e o Museu das Favelas.

PALAVRAS-CHAVE: museus, decolonização; Museu das Culturais Indígenas; Museus das Favelas.

ABSTRACT: In the last 20 years, discourses, once considered as those of "minorities" (such as women, diverse ethnic groups and individuals outside heteronormativity), have taken up space with demands that demand a new stance from institutions. The central question that drives this article is: what new procedures are museums adopting to embrace identity issues in their discourses? At this point, it must be admitted that, particularly, museums face the challenge of offering the public new ways of reflecting, organizing, and exhibiting their collections in the face of these decolonial narratives, as well as ways of producing knowledge. In this way, we observe which new museums discuss, change traditional procedures and deal with ethnicities, seeing them as protagonists (social subjects) and not as objects of research. From this perspective, attention is devoted to institutions, such as the Museum of Indigenous Cultures and the Museum of Favelas

KEYWORDS: museums, decolonization; Indigenous Cultural Museum; Favela Museums.

A MUDANÇA DOS VENTOS

Os anos de 1990 são marcados por eventos históricos que alteram profundamente os modos de ver e de interpretar o mundo. A geopolítica, construída ao longo do século 20, sofreu um duro golpe com a dissolução da União Soviética, com a eclosão das guerras étnicas e com as novas tecnologias, particularmente voltadas à comunicação em rede. Mas não apenas a ordem mundial se transforma, as narrativas universalizantes são questionadas, assim como o eurocentrismo e o colonialismo.

Populações, até então, escondidas pelas grandes narrativas, tomam a cena. As discussões relacionadas ao gênero, sexualidade, etnia e condição social ganham força nessas circunstâncias, envolvendo campos do saber, tais como, a história, a sociologia, a antropologia, mas também a arte e a política. Esses discursos outrora considerados os das "minorias" reivindicam territórios, independência e, acima de tudo, o direito ao reconhecimento de suas memórias.

Nesse processo de salvaguarda das memórias e de rediscussão sobre as bases do conhecimento ocidental, os museus são vistos como instrumentos da colonialidade e do imperialismo, justamente por causa de sua origem sustentada pela pilhagem, pelas apropriações e pelo discurso do "vencedor", ou seja, aquele que venceu a guerra conta a narrativa digna de ser preservada. Os museus, assim, transformam-se em símbolos da hegemonia e do grau de civilização de determinada nação. Nesse histórico, o roubo, a reunião e a exibição dos artefatos são ações orientadas pela procura de um saber que se pretende universal. O fim último do museu está em criar um microcosmo do mundo, no qual conste a "narrativa vencedora" de um Estado-nação. Vergés (2023, p. 24) nos ensina, então, que: "o museu universal constitui um local único de encenação de grandeza do Estado-nação, capaz de reunir obras-primas para o prazer e orgulho de seus cidadãos/ãs, confirmando assim seu lugar entre os Estados civilizados".

Museus, tais como, o Louvre, o British e Metropolitan norteiam a organização de outros museus no Sul Global, replicando os valores epistemológicos e estéticos, os procedimentos de incorporação, preservação e exibição dos objetos, assim como sua extroversão. Nesses espaços, luz, clima, cores, disposição dos objetos, informações disponíveis são elementos de um discurso altamente controlado e dirigido para um público-alvo. De fato, no interior do museu existe um público desprovido de história, memória e representação, que está excluído do processo de construção de conhecimento a partir do espaço museal – geralmente, mulheres, negros, indígenas, pessoas LGBTQIAP+ e pobres, ou seja, todos aqueles não-homens-brancos e heteronormativos – um público que não é acolhido e, consequentemente, não se sente bem-vindo e tão pouco identificado com aquele local.

Esse museu universal é questionado já faz algumas décadas por escritores ligados aos estudos decoloniais. Adjacentes estão os movimentos por repatriação de objetos, reparações e, principalmente, exigentes de uma nova postura da instituição-museu,

como meio de geração de conhecimento e pertencimento. Os novos discursos focados em pautas feministas, climáticas, antirracistas, anti-imperialistas e contra a discriminação de gênero e condição sexual emergem com o movimento de decolonização dos museus e dos seus acervos. Assim sendo, as principais questões disparadoras deste ensaio são: quais as relações existentes entre os museus e as pautas identitárias? Como esses novos discursos têm sido musealizados? Nesse exercício de reflexão, optou-se por discutir, sobretudo, as instituições artístico-culturais nacionais, tendo como foco, primeiro, o circuito de exposições da cidade de São Paulo que assinala a inserção de artistas, obras e processos museológicos ligados à decolonização e aos novos discursos.

Notadamente, no último decênio, tem crescido o interesse de museus e galerias pela produção de artistas negros e indígenas. Aqui, uma questão incômoda: a origem e o gênero dos artistas devem influenciar a avaliação das obras? Possivelmente, uma das respostas seria a de Eva Raabe, diretora do Museu das Culturas do Mundo (Berlim), que defende a diversidade dos artistas como meio de se obter distintas perspectivas. Raabe acredita que "através de sua arte, que é uma expressão de suas opiniões, suas necessidades, elas/es [os/as artistas] nos contam sobre a realidade de suas vidas" (in DEUTSCHE WELLE, 2023). Porém, nem todos os artistas, curadores e críticos de arte compartilham da mesma opinião. Eles temem a leitura da arte exclusivamente pelas lentes da racialização, sexualização e política. E, principalmente o perigo da indistinção "do joio do trigo" – a ideia é não perder a "qualidade" das obras. De modo pejorativo, taxam a incorporação dessa produção artística como *workismo* (neologismo vindo de *woke* = acordado, consciente). Eles destacam, em particular, a incapacidade de relativismo, a subversão da estética pela ética e a "prática do cancelamento" nas redes sociais.

Cercados por essas opiniões conflitantes, o circuito de exposições e as instituições artístico-culturais tem recebido a produção de criadores mulheres, negros, indígenas e da população LGBTQAP+. E esse movimento tem reflexos em grandes mostras, tais como as últimas edições da Bienal de Veneza, do Mercosul e de São Paulo, bem como acervos de museus, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) e Inhotim Centro de Arte Contemporânea tem recebido obras produzidas por vozes diversas – o que se convenciona chamar de decolonização dos acervos.

Num segundo momento desta reflexão, tem-se como objetivo pontuar o surgimento de duas instituições dirigidas exclusivamente aos novos discursos: o Museu das Favelas (Campos Elíseos) e o Museu das Culturas Indígenas (Água Branca). Como pressão social, diálogo e políticas públicas resultaram em duas instituições que têm como base ações voltadas à diversidade e à inclusão? Como essas instituições se diferenciam nas práticas museológicas (e aqui um paralelo expográfico entre as suas mostras e as dos museus de arte)? Quais suas táticas de

extroversão? E como se posicionam frente ao objeto artístico?

Na busca de possíveis respostas, tem se realizado visitas técnicas às instituições artístico-culturais desde final do ano de 2022, entre elas, citam-se o Museu das Favelas e o Museu dos Povos Indígenas (focos deste ensaio), o Museu AfroBrasil – como parâmetro de instituição semelhante aos dois primeiros. Também se realizou visitas técnicas às exposições temáticas, tais como as que integram o "Ciclo Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra", no Inhotim, a programação do Serviço Social do Comércio (SESC) chamada de *Diversos 22: Projetos Memórias Conexões*, a 34ª. e 35ª. edições da Bienal de São Paulo e, por fim, algumas mostras do MASP e da Pinacoteca.

Como bases para esta reflexão tomam-se como referências os escritos de Altshuler (2010) e Vergés (2023) – autores relevantes no deslocamento de epistemologias que privilegiam o pluriversal e, especialmente inquirem a eurocentralidade do discurso museológico, histórico e artístico. Esses autores ensinam que outras narrativas podem habitar os espaços dos museus. Nesse ponto, merece destaque o livro *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*, de Françoise Vergés que traz a discussão sobre o discurso museológico adotado na constituição do Louvre como museu universal, mas, sobretudo, discute o pós-museu, ou seja, a possibilidade do abrigo de novos discursos pela instituição-museu.

Assim, esse primeiro ensaio aborda as transformações no cenário histórico e artístico e, por conseguinte as alterações na organização dos museus, pontuando a origem de sua formação, os questionamentos e os movimentos de reparação – sempre que possível exemplos internacionais entram no escopo das discussões, mas o foco se coloca em museus nacionais e a inserção de novos agentes sociais. Mapeia-se ainda a entrada de artistas e obras de criadores negros e indígenas no circuito atual das exposições, e por fim se aborda a constituição do Museu das Favelas e do Museu das Culturas Indígenas, observando como esses museus lidam com os sujeitos sociais como protagonistas e não como objetos de pesquisa.

ORIGEM E REPARAÇÃO

Historicamente, o século 19 é definidor na história dos museus tal como conhecemos hoje. À época os museus vinculavam-se ao orgulho e à política de Estado de cada nação. Equivalem a mecanismos de aprimoramento moral e de progresso econômico nacional. Nesse sentido, serve ao imperialismo, uma vez que têm como atividade central a exibição dos espólios de conquistas. No mesmo período, as orientações hegelianas e darwinistas embasam esse progresso da civilização expresso pela posse, coleção e exibição de artefatos (AJZENBERG, 2010, p. 134).

Junto à expansão das áreas de influências, as coleções nacionais são fortemente acrescidas com os espólios de guerra e com a aquisição de acervos a baixos preços oriundos de países, tais como o Egito, a Grécia e a Itália. No continente africano, por exemplo, muitos objetos

são retirados dos seus contextos originais pelos colonizadores, a fim de integrar museus como itens "exóticos". Populações inteiras são dizimadas e os significados de suas peças hoje tornam-se enigmas. A partir dessa prática de pilhagem, os artefatos egípcios, gregos, romanos e africanos compõem a base de acervos arqueológicos, como os do Louvre, o British Museum e o Metropolitan. A formação dos museus, de certo modo, legitima as ambições imperialistas e as histórias nacionais. Essas instituições adquirem papel relevante na "missão civilizadora".

Já no século 20, os museus de arte acolhem o moderno, as ousadias estéticas e os ares de progresso das vanguardas artísticas. O Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA - surgiu em 1929, com o propósito de apresentar a arte livre e renovada. Assim, ele serve como modelo aos "museus de arte" moderna, particularmente dos países que estão sob a esfera de influência dos EUA (AJZENBERG, 2010, p. 134)[1]. Os modos de exibir o objeto artístico prezam, então, a perenidade, a originalidade, a unicidade, a autenticidade e por fim, a crença na autonomia da arte. O'Doherty (2002) chama a atenção para a exibição e mediação desses objetos presentes nos museus de arte moderna. Para o autor, as peças são apartadas da arte e da vida, uma vez que o objeto precisa ser retirado das interferências mundanas e submerso em "cubo branco" para que possa exercer sua plena visualidade e autonomia.

A reviravolta desse "estado de coisas" inicia-se por volta dos anos de 1950, porém, ganha força mesmo a partir dos anos de 1960, com o surgimento de proposições artísticas que questionam princípios museais e, principalmente, a própria arte. Os ideais de maio de 1968 colocam em xeque o papel e as funções de museus, como por exemplo, o Louvre. Nesse momento, os ideais colonialistas que ainda resistem nos museus são interpelados e os primeiros movimentos de repatriação de bens e artefatos visam a propriedade dos acervos desses museus universais.

A contestação torna-se ainda mais intensa, quando nas últimas três décadas, novas formas de ver e estar no mundo desafiam as "falsas certezas" construídas justamente ao longo do século 20. Mudanças, tais como, a quebra das metanarrativas, o fim da polaridade política (socialistas *versus* capitalistas), a emergência dos discursos das "minorias" (mulheres, etnias e pessoas LGBTQIAP+), a crescente globalização, os meios de comunicação em rede e, de certa forma, a dissolução das fronteiras físicas pela virtualidade, constituem uma nova ordem mundial e a arte reverbera essas transformações, trazendo inovadoras formas de abordagem da vida.

Na visão de muitos estudiosos, entre eles, Altshuler (2010b, p. 54), a arte atual não preza a aura de eternidade, de unicidade e de durabilidade. Ela quer se integrar à vida; além de suas funções estéticas, quer ser meio de pertencimento, denúncia e ativismo. Ao lado dessa nova forma de fazer e ver arte, os museus são questionados; são vistos como os guardiães dos valores sociais conservadores, coloniais e excludentes. Suas funções comunicativas precisam dar conta de novas existências e memórias - o

discurso eurocêntrico, padronizado e colocado como "universal" não é mais suficiente. Novos atores sociais exigem a repatriação de objetos, a reparação da "narrativa do vencedor" e, em especial, o reconhecimento de suas memórias.

Com efeito, a devolução dos acervos aos seus locais de origem é preocupação dos museus universais, assim como apaziguar memórias conflitantes. A reparação de bens expatriados, por exemplo, é um denso debate que envolve o direito à propriedade, ações judiciais e negociações diplomáticas. Para muitos, o reconhecimento da pilhagem e sua consequente reparação é ato compensatório frente a um passado imperialista sem retorno. E nesse sentido, retomar as narrativas, reelaborar a trajetória de agentes sociais e as memórias que sofrem um processo de apagamento frente às epistemologias eurocêntricas, são práticas de reparação que despertam o pertencimento de novos públicos no museu – aqueles que não se sentem representados e tão pouco acolhidos.

Sob essa perspectiva, torna-se relevante o relato de Vergés (2023, p. 26 e 27). A autora conta que em dezembro de 2016, uma turma de ZEP (Zona de Educação Prioritária – escolas que apresentam altas taxas de evasão) foi "convidada a se retirar" do Musée d' Orsay durante a visita por causa de seu "comportamento ruidoso". Posteriormente, o museu fixou uma série de condições para receber esses alunos, indicando, então, como os jovens periféricos não são bem-vindos naquele espaço. Percebe-se, então, pela narrativa a falta de acolhimento de populares, pobres e racializados – uma realidade que não é somente do museu francês, mas que se estende ao contexto brasileiro. Para Vergés, é urgente decolonizar os museus e esse movimento não se resume à exibição de obras decoloniais, essa ação deve se estender ao modo de organização do museu.

Ao observar o percurso histórico da instituição-museu e o questionamento de sua "missão civilizadora", assim como o movimento de devolução dos artefatos e as ações reparadoras, percebe-se que os modos de produzir, exibir, circular e preservar a arte acompanham essas transformações e provocam a reformulação do discurso musealizado. Nesse sentido, vale a pena jogar luzes sobre o circuito da arte atual, em especial as exposições decoloniais que tem acontecido ao longo dos últimos 20 anos na cidade de São Paulo – particularmente porque essa capital tem intensa programação de exposições e abriga também o Museu das Favelas e o Museu das Culturas Indígenas.

A "MÃO NEGRA" E A ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

1988 é um ano significativo para os movimentos democráticos no Brasil, isto porque tem-se a promulgação da constituição cidadã e as efemérides do centenário da abolição da escravidão – esses dois eventos são o pano de fundo para forte debate sobre a condição da mulher, do negro e dos povos indígenas na sociedade – uma discussão que entra no plano artístico-cultural, uma vez que os anos de ditadura impõem uma censura danosa que cerceia e discrimina as

manifestações consideradas não-brancas, jogando na marginalização em particular as práticas artístico-culturais de negros e indígenas.

Nesse contexto, a exposição *A mão afro-brasileira,* no MAM SP, com curadoria de Emanoel Araújo, reúne célebres artistas que o processo de apagamento presente na história do país não reconhece como de origem negra ou mestiça, entre eles, Aleijadinho, João Timotheo da Costa e Antônio Bandeira. Nos decênios de 2000 e 2010, essa mostra torna-se icônica para a vertente das artes visuais denominada "afro-brasileira" – tanto que, em 2013, nova edição da exposição aconteceu no Museu Afro Brasil. Dessa vez, Emanoel Araújo privilegia novos artistas que ainda, hoje, são agentes ativos da cena contemporânea das artes visuais brasileiras. E, mais recentemente (logo após o falecimento de Emanoel Araújo), *A mão afro-brasileira* é reeditada, com curadoria do artista Claudinei Roberto da Silva. Sendo um recorte e atualização da mostra de 1988, essa edição acontece no MAM SP e no Museu Afro Brasil, reunindo mais de 30 artistas afrodescendentes populares, acadêmicos, modernos e contemporâneos.

Indubitavelmente, nos anos 2000 ocorrem episódios nacionais que reafirmam os estudos voltados à contribuição de negros e mestiços, entre esses acontecimentos, estão: a abertura do Museu Afro Brasil em 2004, a promulgação e os primeiros desdobramentos da Lei 10639/2003, que instituiu a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-brasileiras no sistema de ensino brasileiro. E, mais tarde, em 2008, a lei 11.645 que amplia a ação, incluindo como temática obrigatória, a história e cultura indígena.

Nos anos de 2010, o pluralismo estético e a decolonização dos acervos estão em pleno andamento e dão suporte à realização de mostras, tais como, *Territórios: artistas afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Diálogos Ausentes*, no Itaú Cultural, *Histórias Mestiças*, no Instituto Tomie Ohtake e *Histórias Afro-Atlânticas*, realizada simultaneamente no MASP e no Instituto Tomie Ohtake. Essas exposições parecem reexaminar suas reservas técnicas e seus discursos institucionais, tendo obras e criadores afrodescendentes como objeto de estudo.

Porém, nem todas são organizadas com critérios expográficos plurais, como Vergés (2023) nos alerta "negro é o modelo, branca é a moldura", os processos curatoriais ainda são brancos e repletos de colonialidade. Por mais que obras e artistas não-brancos estejam ocupando as paredes e as galerias dos museus, postos relevantes na organização dos museus ainda são restritos a diretores, curadores e produtores brancos. A arte exposta pode ser não eurocêntrica, mas os procedimentos estão dentro da lógica colonial.

A década de 2020, inicia-se com a revisão do modernismo brasileiro, em especial por causa da proximidade das efemérides ligadas à Semana de Arte Moderna de 1922. Surge, então, com mais clareza o debate sobre autorias, representação e representatividade. Tida como contraposição entre as vanguardas europeias (fauvismo, cubismo, futurismo e construtivismo) e as origens nacionais (negros e

indígenas), a Semana de Arte Moderna e seus artistas mais atuantes passam a ser inquiridos a partir dos seus modelos, ideias e lugar social. A programação do SESC, por exemplo, *Diversos 22: Projetos Memórias Conexões* aborda os movimentos artísticos que não têm o mesmo destaque na Semana de 22 e, ainda revisita as temáticas e as linguagens modernas sob perspectivas que por décadas permanecem escanteadas pela arte hegemônica.

Novas exposições trazem, assim, artistas e teóricos abafados pela "tradição moderna brasileira" por décadas, entre eles Maria Auxiliadora e Heitor dos Prazeres. Intelectuais negros também são retirados do ostracismo, entre eles, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e Abdias do Nascimento. E aqui, permitam a licença para o aprofundamento nas exposições que trazem Abdias do Nascimento como griot (guardião das memórias). Em 2022, o MASP organiza a exposição *Abdias Nascimento: um artista panamefricano*, reunindo 61 pinturas produzidas ao longo de três décadas (1968-1998). A mostra revela seu repertório: os personagens, os temas e os símbolos afro-brasileiros. O objetivo centra-se no reconhecimento da pintura de Abdias em todas as suas dimensões estéticas e políticas.

Contudo, a iniciativa do Inhotim em parceria com o IPEAFRO recria o Museu de Arte Negra (MAN), de Abdias do Nascimento, em exposições que ocupam a cada seis meses, a Galeria Mata. O histórico do MAN lhe dá o status de ser iniciativa pioneira que coloca a cultura negra no mesmo patamar da dita "arte brasileira" – aquela sustentada pelos parâmetros europeus.

A primeira exposição, *Abdias Nascimento, Tunga e o Museu de Arte Negra*, é organizada em meio às efemérides: 40 anos do IPEAFRO e 10 anos da morte de Abdias. Nessa mostra, as relações entre o intelectual e Tunga (artista do acervo de Inhotim) são as motivações. O pai de Tunga, Gerardo Mello Mourão, é conhecido como companheiro de Abdias no ofício da poesia. A segunda mostra chamada de *Dramas para negros e prólogo para brancos* – o título é emprestado de uma antologia de teatro negro-brasileiro de sua autoria. A mostra se preocupa com o percurso do Teatro Experimental Negro, através de fotografias e documentos que ilustram essa experiência em artes cênicas, expõe ainda, a concepção do MAN e as primeiras telas de Abdias. A terceira exposição – *Sortilégio*, título também inspirado na sua obra. É o nome da primeira peça teatral - *Sortilégio (Mistério Negro)* -, escrita em 1951, ligada às tradições afro-diaspóricas. A partir de 180 obras, a mostra evoca o período de exílio do artista, entre 1968 e 1981, enfatizando a difusão da arte negra brasileira no exterior.

Na programação de 2023, Inhotim apresenta ainda *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*, *Mestre Didi – "os iniciados no mistério não morrem"*, *Fazer o moderno, construir o contemporâneo: Rubem Valentim* e *Direito à forma* – quatro mostras que repensam os percursos de artistas negros na modernidade, mas ainda projeta os valores de ancestralidade na produção de artistas negros contemporâneos. Merece destaque o conflito entre o artista Maxwell Alexandre e Inhotim, durante a campanha da mostra *Quilombo:*

vida, problemas e aspirações: por não concordar com o processo curatorial e, particularmente do modo de proceder do Instituto frente à produção afro-brasileira, o artista pede a retirada de sua obra *Novo* Poder (2021) da mostra. O debate toma as mídias sociais e expõe os conflitos inerentes entre os discursos dos museus e artistas negros.

De todo esse percurso envolvendo autorias negras, a produção afro-brasileira e a produção de exposições em grandes museus nacionais, nota-se que esse é um processo cercado por complexidades que envolvem revisão crítica, desconstrução de processos curatoriais e o abrigo de novos discursos – e esse acolhimento muitas vezes envolve apaziguar memórias e conflitos. A presença negra – aqui abrangendo artistas, curadores e público - em Inhotim, por exemplo, tem sido uma frente de inserção mais prolongada do que as demais instituições abordadas até aqui.

A recepção de discursos diversos em espaço historicamente elitizado não se centra somente na presença negra, mas também existe nesse embate a emergência da Arte Indígena Contemporânea (AIC), vista pelos seus artistas indígenas como arma política e de resistência. Talvez, 2013 tenha sido decisivo, nessa postura firmada pela AIC, quando Jader Sbell (falecido em 2021), organiza o I Encontro de Todos os Povos, no qual consolida o movimento de produção de artes visuais indígenas, ou seja, uma visualidade que conta sobre suas histórias e ancestralidades. Desde, então, a AIC tem sido tema frequente nos museus e nas grandes exposições, tal como a 34ª. edição da Bienal de São Paulo, apelidada de "Bienal indígena", em 2021, quando foram expostas obras de artistas, como, Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Jaider Esbell, Uýra Sodoma e Gustavo Caboco.

Ou, ainda, a programação do MASP, no ano de 2023, dedicada às diversas histórias e à abordagem da complexidade de materiais, culturas, cosmologias e filosofias indígenas. Nessa programação, constam as mostras *Carmézia Emiliano: árvore da vida*, curadoria de Amanda Carneiro, e *MAHKU: mirações*, com curadoria de Adriano Pedrosa e Guilherme Giufrida. Somem-se ainda, a exposição individual *Alicerce*, de Andrey Guaianá Zignnatto, no Museu AfroBrasil e a coletiva *Intersecções: negros (as) indígenas e periféricos(as) na Cidade de São Paulo*. Inclui-se nesse circuito, a exposição *Chico da Silva e o ateliê do Pirambu*, exibida na Pinacoteca. Nessa trajetória de exibição da AIC, Glicéria Tupinambá é a artista escolhida para ocupar o Pavilhão na Bienal de Veneza de 2024, com a mostra *Ka´a Pûera: nós somos pássaros que andam,* que aborda questões de marginalização, desterritorialização e violação dos direitos dos povos indígenas no Brasil.

Conte-se ainda que a 35ª. edição da Bienal de São Paulo, com o tema "coreografias do impossível", traz em seu elenco novos discursos de criadores negros, mestiços e indígenas. Nessa pontuação que destaca algumas exposições nacionais, considera-se que a produção e a circulação de propostas indígenas continuamente esbarram no silêncio da história oficial da arte. Então, há certa convergência entre a arte

indígena e a arte afro-brasileira – ambas são colocadas costumeiramente entre o artesanato e o primitivo, lugares destinados a todos aqueles que não cabem na grande narrativa da "História da Arte Ocidental", posição que, gradativamente, tem sido questionada no circuito de exposições e, por consequência, nas práticas museais.

O "NOVO PODER": FAVELADOS E INDÍGENAS

Para o artista Maxwell Alexandre, o "novo poder" está na ideia de que a comunidade negra pode estar dentro do que chama de "templos sagrados de contemplação da arte contemporânea": galerias, museus, centros culturais e fundações (in ARTEQUEACONTECE, 2023). Desse ponto de vista, os discursos dos marginalizados (negros, indígenas e periféricos) tomam não somente as redes sociais, mas com mais frequência estão na programação de museus, galerias, feiras e bienais – espaços que até bem pouco tempo eram veladamente proibidos.

Observamos, que os museus como lugares institucionais de arte, memória e história sempre estiveram ligados ao poder; legitimam hierarquizações sociais e são vistos como lugares de aprendizagem, porém, numa função de "guia da alta cultura". O que acontece quando a narrativa da favela ou, ainda, dos povos indígenas ocupa os museus? Talvez, seja o meio da reparação e do reconhecimento dessas vivências, isso porque além da exposição das obras e dos objetos desses grupos, a organização desses discursos molda os processos curatoriais dessas instituições. Essa coletividade deseja ver suas memórias e suas histórias valorizadas e servindo como fonte de conhecimento e reconhecimento.

Nesse sentido, a inserção da cultura periférica faz parecer que o cubo branco se rendeu ao artista negro, mestiço, indígena – mera aparência, quando se percebe que os processos curatoriais "encaixam" essa produção artística no modelo de organização, conservação e exibição da história da arte eurocêntrica (OLIVEIRA, 2023 a). Em 2022, dois novos museus iniciam ações na cidade de São Paulo: o Museu das Favelas (Campos Elíseos) **(Figs. 1 e 2)** e o Museu das Culturas Indígenas (Água Branca) **(Figs. 3 e 4)** – ambos equipamentos da Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativa de São Paulo, com a intenção de mostrar novas propostas de museus.

Nesses museus, o discurso dos recortes populacionais específicos (negros, mestiços e indígenas) é o foco das atividades e dos processos curatoriais. O primeiro deles, o Museu das Favelas[2], sediado no Palácio dos Campos Elíseos, é gerido pela organização social de cultura Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG). A premissa da instituição é o da reparação social por meio do protagonismo das pessoas faveladas – como museu de território – são as memórias coletivas e construídas a partir das relações de vizinhança, comunidade e empreendedorismo. Sob esse conceito estão as experiências vindas das periferias, ocupações, assentamentos, regiões quilombolas, ribeirinhas, ou seja, todos espaços que compartilham segregação e resistência.

Em visita, é possível constatar a tentativa expográfica de conciliar a arquitetura imponente do Palácio (sede do museu) – símbolo da elite cafeeira – com as imagens, objetos e informações ali dispostos que contam a narrativa do povo favelado, negro, periférico e quilombola. Projetado em 1896, o Palácio tem como primeira função ser residência de um próspero cafeicultor e, em 1912, o governo estadual adquire a propriedade destinada à residência oficial dos governadores e, em 2022, o edifício torna-se patrimônio cultural dedicado a artistas independentes das quebradas. Parece uma coincidência incrível, mas em 1960, no livro *Quarto de Despejo*, Carolina Maria de Jesus faz uma menção ao Palácio: "Eu classifico São Paulo assim: O palácio é a sala de visita. A prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos."

Aparentemente, quase 60 anos depois da constatação de Carolina Maria de Jesus, o Palácio é a sala

Figura 1. Palácio dos Campos Elíseos, sede do Museu das Favelas

Figura 2. Detalhe de Favela-Raiz, instalação de Lídia Lisbôa, no hall do Museu das Favelas

Figura 3. Sede do Museu das Culturas Indígenas (Água Branca – Barra Funda)

Figura 4. Detalhe da exposição Invasão Colonial Yvy Opata - A terra vai acabar, do artista Xadalu Tupã Jekupé

de visita da favela. Ele torna-se local de conexão entre a cidade e a periferia. Ressalte-se ainda que somente o térreo está disponível para visitas públicas – ainda há um processo de adequação do edifício em andamento. No hall, a mostra *Favela-Raiz*, com esculturas tecidas em crochê, criadas pela artista Lídia Lisbôa com a colaboração de sete mulheres do Coletivo Tem Sentimento e da Cooperativa Sin Fronteras, grupos de mulheres da vizinhança do Museu. Nos jardins, barracas de pequenos empreendedores e a movimentação de jovens que tocam música, conversam e dançam mostram que o museu serve à comunidade como ponto de encontro e troca de experiências.

Já o Museu das Culturas Indígenas é gerido pela ACAM Portinari em parceria com o Instituto Maracá. Além disso, o Museu conta com o Conselho Indígena Aty Mirim, composto por lideranças de diversos povos indígenas do Estado de São Paulo. Sediado em um edifício, ao lado do Parque da Água Branca, no complexo Baby Barione, o Museu conta com sete andares, com 200 m2 cada um deles. Há espaços dedicados às exposições de longa e curta duração, centro de pesquisa e referência, auditório, administrativo e reserva técnica.

O Museu tem o propósito de articular, pesquisar e comunicar histórias, memórias e as artes indígenas. As exposições têm curadoria de Tamikuã Txihi, Denilson Baniwa e Sandra Benites – todos envolvidos com a Arte Indígena Contemporânea. De início, são três mostras: a primeira é a coletiva *Ocupação Decoloniza – SP Terra Indígena* que está nas áreas externas do museu, com diferentes linguagens artísticas nos muros e fachadas do edifício. Merece destaque os grafismos Guarani. Murais com onças pintadas em duas paredes externas chamam a atenção dos transeuntes, além de uma grande faixa que ocupa vários andares com os dizeres: “Atenção, área indígena”.

A segunda mostra é *Invasão Colonial Yvy Opata – A terra vai acabar*, do artista Xadalu Tupã Jekupé, que revela uma estética de arte urbana contemporânea e evidencia, com múltiplas linguagens, a demarcação dos deslocamentos territoriais e o território identitário indígena ameaçado pela sociedade ocidental.

E, a última, a mostra *Ygapó: Terra Firme*, do artista e curador Denilson Baniwa, que leva os visitantes para dentro da Floresta Amazônica com o suporte de experiências sensoriais. Produções contemporâneas, tradicionais, sonoras e visuais de músicos indígenas compõem as exposições do Museu que provocam o visitante a repensar a imagem que muitos têm sobre os povos originários do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste exercício de reflexão, observamos as mudanças históricas e sociais que deslocaram os modos de viver e, consequentemente, de construção do conhecimento. Vimos como os “museus universais” tornam-se ferramentas de legitimação do imperialismo e, na sequência são questionados com a exigência de reparações e de reconhecimento de memórias historicamente invisibilizadas.

Nesse processo, de reconhecimento de novos discursos e de reivindicação de pautas identitárias, a arte contemporânea desperta pluralismo estético e, sobretudo, ativismos. No circuito de exposições internacionais e nacionais, vertentes contemporâneas que privilegiam os saberes afro-indígenas surgem com mais frequência. Obras e artistas contam sobre suas narrativas e sobre suas formas de ser e estar no mundo. O discurso "único" e eurocentrado já não mais é suficiente para essas novas vivências. A decolonização dos museus está em andamento, mas é um decurso repleto de complexidades, com avanços, conflitos e retrocessos.

Assim sendo, os museus estão em pleno modo de reformulação – uma mudança que parte dos artistas, das obras, dos teóricos e, especialmente do público que quer reparação histórica; reivindica se sentir representado nos espaços museais e, deseja ver suas histórias contadas nesses lugares. E essa revisão não se dá sem conflito e sem a ameaça constante de exclusão ou indulgência – isto porque os processos curatoriais ainda são dominados por mecanismos elitizados. Desse modo, as experiências do Museu das Favelas e do Museu das Culturas Indígenas – resultado de pressão e políticas públicas – ainda estão no início, porém, já mostram diferença, quando na governança desses equipamentos estão negros, mestiços e indígenas. Esses gestores, curadores e produtores estão preocupados com a exibição de objetos artísticos racializados, mas também estão centrados nas funções comunicativas e, sobretudo, educativas desses museus. A lógica museal, então, transforma essa parcela da sociedade que sempre foi objeto em protagonistas.

NOTAS

1 O modelo do MoMA inspira outras gestões na América Latina. Os incentivos norte-americanos acrescidos da emergência de uma elite intelectual vinculada aos processos industriais são motivações para o desenvolvimento das artes visuais nacionais. Iniciam-se nesse período as coleções de arte moderna, tanto da arte produzida no Brasil como na Europa. Essas coleções dão origem aos acervos de museus, tais como: o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)

2 O termo "favela", cujo nome se popularizou a partir do início do século 20 ao denominar um sistema de habitações populares no país, é derivado de um tipo de árvore com espinhos, flores, frutos e sementes altamente nutritivas muito comum na caatinga e, especificamente, no Morro da Favela, em Canudos, no sertão da Bahia. Os soldados da Guerra de Canudos, convocados a

combater os membros da comunidade liderada por Antônio Conselheiro, ali se instalaram, dada a ampla visão oferecida do vale e, ao retornarem para o Rio de Janeiro, sem a assistência prometida pelo Governo, ocuparam o atual Morro da Providência, que passou a ser chamado de Morro da Favela. Desde então, "favela" passou a representar o tipo de organização urbana ali criada: barracões de madeira improvisados, sem infraestrutura, situados nos morros (ARTEQUEACONTECE, 2022).

REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Elza. Museu como agente transformador. In: CARVALHO, Ana Cristina (org.). **Anais dos encontros brasileiros de palácios, casas-museus e casas históricas 2007-2010.** São Paulo: Casa Civil/Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2010, pp. 133-136.

ALTSHULER, Bruce. Colecionando arte contemporânea em museu e relações entre forma e conteúdo de exposições. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sobre museus: conferências.** São Paulo: MAC USP, 2010 b, p. 65-93.

ALTSHULER, Bruce. Curadoria, Exposição e Educação no Museu de Arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sobre museus: conferências.** São Paulo: MAC USP, 2010 a, p. 43-66.

ARTEQUEACONTECE. **"Favela-raiz" no Museu das Favelas.** 26 nov. 2022. Disponível em https://www.artequeacontece.com.br/evento/favela-raiz-no-museu-das-favelas/. Acesso em 02 nov. 2023.

ARTEQUEACONTECE. **"Novo poder: passabilidade, Miss Brasil de Maxwell Alexandre na Casa SP-Arte.** 26 ago. 2023. Disponível em: https://www.artequeacontece.com.br/evento/novo-poder-passabilidade-miss-brasil-de-maxwell-alexandre-na-casa-sp-arte/. Acesso em 02 nov. 2023.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo.** Lisboa: Sá da Costa, 1978.

DEUTSCHE WELLE. Museus buscam arte para além dos "homens brancos". **Isto é dinheiro.** 29 mai. 2023. Disponível em https://istoedinheiro.com.br/museus-buscam-arte-para-alem-dos-homens-brancos/

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência**, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora : UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOEPFNER, Soraya Guimarães. O olhar que repara o tempo. In: FRANÇA, F., FORTUNATO, A.L e GALENO, A. (org.). **Rebelados da cultura: antropo, ética e comunicação**. Vol. 2. Natal: Caravela Selo Cultural, 2021.

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

O´DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco, a ideologia no espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Memória da resistência**. São Paulo: Museu da Cidade de São Paulo, 2022.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. A favela (ainda) não venceu. **Jornal da USP**. 05 mar. 2023 a. Disponível em https://jornal.usp.br/articulistas/alecsandra-matias-de-oliveira/a-favela-ainda-nao-venceu/. Acesso em 02 nov. 2023.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. A presença indígena. **Jornal da USP**. 05 jun. 2023 b. Disponível em https://jornal.usp.br/articulistas/alecsandra-matias-de-oliveira/a-presenca-indigena/. Acesso em 02 nov. 2023.

VERGÉS, Françoise. Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta. São Paulo: Ubu Editora, 2023,

WERNECK, Sylvia. **Pensamentos sobre arte**. São Paulo: Alter edições, 2023.

MARCOS MANTOAN

Pós-doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH USP (2022 – em andamento). Doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2015), mestre em Estética e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (2010). Graduação em Ciências Econômicas pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1988), especializações em Comunicação pela USP-ECA, em Comunicação Empresarial, pela Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, em Marketing, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ-COOPEAD.

Vista da obra *"Corpo do pecado, da redenção, da salvação"* (2022), de Rodrigo Sassi. Foto: Ane Souza.

ARTIGO

INTERVENÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA

ANA CANDIDA AVELAR
ABCA/ DISTRITO FEDERAL

RESUMO: O Programa de Intervenções de Arte Contemporânea do Museu da Inconfidência é um projeto baseado na metodologia de pesquisa-ação que propõe um plano de atividades e ações que visa promover a atualização das narrativas históricas apresentadas no Museu da Inconfidência por meio de intervenções de arte contemporânea que provocam reflexões sobre o período colonial a partir de uma perspectiva polifônica e contemporânea. Trata-se de incentivo a processo de transformação do museu histórico em sintonia com as mudanças sociais atuais. Baseia-se em uma proposta de experiências em museus internacionais com impactos significativos tanto para os públicos como para o sistema artístico.

PALAVRAS-CHAVE: intervenção; Museu da Inconfidência; arte contemporânea; descolonizar; patrimônio.

ABSTRACT The Contemporary Art Interventions Program at the Museu da Inconfidência is a project based on action research methodology that proposes a plan of activities and actions aiming to promote the updating of historical narratives presented at the Museu da Inconfidência through contemporary art interventions that provoke reflections on the colonial period from a polyphonic and contemporary perspective. It is about encouraging the transformation process of the historical museum in line with current social changes. It is based on proposed experiences from international museums with significant impacts both for the public and for the artistic system.

KEYWORDS: intervention; Museum of Inconfidência; contemporary art; decolonize; patrimony.

O Programa de Intervenções de Arte Contemporânea do Museu da Inconfidência é um projeto baseado na metodologia de pesquisa-ação[1] que propõe um plano de atividades e ações que visa promover a atualização das narrativas históricas apresentadas no Museu da Inconfidência por meio de intervenções de arte contemporânea que provocam reflexões sobre o período colonial a partir de uma polifonia do agora[2].

O projeto baseia-se em duas referências e/ou experiências, sendo a primeira delas a experiência relatada no texto "Museus no horizonte colonial", do semiólogo argentino Walter Mignolo, texto fundante para as iniciativas de decolonizar o museu; e no trabalho da Arts and Heritage, uma companhia inglesa de interesse comunitário, subsidiada pelo Conselho de Arte da Inglaterra, que desenvolve projetos artísticos em sítios históricos, via pesquisa desenvolvida por Rebecca Farley e Venda Louise Pollock, da Universidade de New Castle, na Inglaterra.

No entanto, compreendemos as singularidades que caracterizam o Museu da Inconfidência e a necessidade de implementar outras narrativas que pautem a sua experiência. O Programa foi projetado não apenas como uma série de exposições temporárias, mas como um Programa porque entendemos se tratar de um projeto de grande amplitude que visa reposicionar o Museu em relação às nossas compreensões de museu, com base na definição atual estabelecida no âmbito do ICOM, em 2022:

> Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento[3].

A definição trouxe algumas questões para nos ajudar a pensar sobre essa presença da arte contemporânea em museus dedicados à cultura material, também chamados de museus históricos.

O projeto baseia-se em duas referências e/ou experiências, sendo a primeira delas a experiência relatada no texto "Museus no horizonte colonial", do semiólogo argentino Walter Mignolo, texto fundante para as iniciativas de decolonizar o museu; e no trabalho da Arts and Heritage, uma companhia inglesa de interesse comunitário, subsidiada pelo Conselho de Arte da Inglaterra, que desenvolve projetos artísticos em sítios históricos, via pesquisa desenvolvida por Rebecca Farley e Venda Louise Pollock, da Universidade de New Castle, na Inglaterra.

ARTE CONTEMPORÂNEA NO PATRIMÔNIO

Pensando nas potências que traz a arte contemporânea para o museu histórico, as pesquisadoras da Universidade de New Castle, na Inglaterra, Rebecca Farley e Venda Louise Pollock fizeram uma grande pesquisa sobre projetos de arte contemporânea em sítios históricos

e acervos de museus históricos em 2020. Segundo elas, na última década, houve um significativo envolvimento de artistas contemporâneos com o setor do patrimônio que aparecem principalmente numa interação entre artistas e coleções de objetos; arquitetura construída; paisagens desenhadas e narrativas intangíveis de pessoas e lugares. Essas iniciativas são entendidas pelas instituições que as estimulam e as recebem com as justificativas de: desenvolvimento e diversificação do público, aumento do número de visitantes, reanimação do patrimônio, geração de oportunidades para o desenvolvimento criativo e profissional dos artistas. Essas iniciativas têm crescido tanto que as pesquisadoras propõem o surgimento de uma nova prática com seu campo específico: "arte contemporânea no patrimônio" (FARLEY e POLLOCK, 2022, p.4).

As raízes desses projetos estão na crítica institucional em museus – uma vertente da arte contemporânea hoje entendida como "uma forma de arte conceitual" dirigida à crítica de museus, galerias, coleções particulares e outras instituições artísticas. "Artistas que trabalham nessa linha usam uma série de estratégias para expor as ideologias e estruturas de poder subjacentes à circulação, exibição e discussão da arte"[4].

Nesse sentido, a arte contemporânea no patrimônio teria origens em práticas intervencionistas anteriores. Segundo Farley e Pollock, a princípio iniciada principalmente em museus de arte, desde 1990 essa prática intervencionista rapidamente se estendeu a tipos mais amplos de coleções de objetos, incluindo aquelas abrigadas em museus de ciência e história natural e "museus-casa". O interesse artístico pelo patrimônio estende-se desde o patrimônio material de coleções de objetos, arquitetura e paisagens projetadas, ao patrimônio imaterial, incluindo aí narrativas históricas de pessoas e lugares que se manifestam nesses locais.

> A pesquisa de mapeamento do [projeto] sugere que gerar novas passagens de conexão entre esses mundos tangíveis e intangíveis correlacionados e explorar os laços emocionais entre objetos históricos, edifícios, paisagens e as pessoas que os criaram, usaram e habitaram é uma motivação fundamental para muitos artistas e curadores que trabalham neste campo. O objetivo é abrir o contexto do patrimônio para o público, que também traz suas próprias experiências vividas para esses encontros[5].

Nessa direção, a arte contemporânea nos faz olhar novamente para nossas histórias, revelar e combater os preconceitos que podem permear a apresentação do patrimônio em determinados tempos históricos. Refletindo sobre como a arte contemporânea pode estimular reflexões críticas sobre narrativas museais, as pesquisadoras relatam que os gestores de museus e do patrimônio entendem que trazer artistas contemporâneos e encomendar novas obras de arte que respondem ao sítio histórico.

> nos oferece uma maneira de fazer perguntas e desafiar as pessoas de uma forma que teríamos

> dificuldade em fazer apenas usando nossa própria voz. [...] é uma forma diferente de contar uma história (FARLEY e POLLOCK, 2022, p.13)

Resgatamos as palavras de Walter Mignolo, no texto "Museus no horizonte colonial", para entendermos melhor a questão das narrativas museais, compreendo o museu como um espaço de educação. Mignolo fala dos museus modernos como uma forma de colonização de significados, para além da colonização do conhecimento e do poder.

Trata-se de um acúmulo de significados e sentidos, como se estivéssemos dentro de uma enciclopédia que pudesse tudo abarcar. Nossa experiência recente do mundo digital nos mostra a impossibilidade dessa universalidade, quando a internet tem tudo, mas nós não conseguimos acessar essa quantidade incomensurável de informações.

> Consequentemente, os museus seguiram duas direções complementares na acumulação de sentido: um tipo de museu documentou e consolidou a genealogia da história europeia. Museus de arte foram e ainda são a epítome desta direção. O segundo tipo foi o museu etnográfico e natural, que documentou "outras culturas", incluindo sua arte[6].

A partir da exposição "Garimpando o Museu", do artista conceitual Fred Wilson, que aconteceu no Sociedade Histórica de Maryland em 1992. Mignolo vai ler a iniciativa do artista de realizar uma curadoria instalativa das peças do Museu como

> um movimento em direção à descolonialidade do ser e do conhecimento que, por um lado, revela os pressupostos subjacentes na própria instituição e, por outro lado, usa a instituição para revelar o que foi escondido nas histórias coloniais de escravidão e também as consequências do racismo. Um ato de desobediência epistêmica e estética em seu melhor estilo. (MIGNOLO, 2018, p.318)

Nesse sentido, Mignolo vai dizer que Fred Wilson visava revelar o que havia sob a superfície, ou seja, que o artista descortinava, por meio de sua intervenção no Museu, aquilo que a própria instituição não mostrava abertamente. Talvez aquilo que, -- quem sabe? --, nem ela própria se dava conta de que escondia.

Museus são guardiões da cultura. Esse guardar é pautado em pesquisa e a pesquisa, por sua vez, resulta do pensamento articulado nas instâncias de produção de significado, como a universidade. Assim, o Museu, como a Universidade, são lugares em permanente disputa de sentidos, uma vez que a pesquisa está sempre se renovando, sendo estimulada pela história e pela sociedade.

É inegável a autoridade narrativa de que dispõem as instituições da cultura e da arte, uma autoridade fundamentada em pesquisar e produzir conhecimento. Por isso, são instituições, ou deveriam ser , de constante movimento.

De todo modo, qual seria o papel da arte contemporânea nesse campo de debate? Talvez a pergunta seja: Como a arte contemporânea pode

oferecer outras entradas para experimentar o museu histórico? Para compreender essas outras entradas que estamos buscando, é premente falarmos de públicos. Sendo assim, retornamos às pesquisadoras Farley e Pollock que afirmam que a atividade artística contemporânea é comumente vista como uma forma de atrair e desenvolver públicos novos e mais jovens. Num sentido paralelo, ao oferecer algo "diferente" e "novo", projetos artísticos temporários podem ser usados como parte de uma estratégia para atrair visitantes recorrentes. Como se sabe, museus históricos sofrem com a "visita única" - aquela do viu, está visto. Poucas pessoas retornam uma segunda vez ao museu histórico!

Segundo as pesquisadoras, além da ampliação do número de visitantes, o envolvimento com a arte contemporânea também pode fazer parte de uma estratégia para mudar a imagem pública de uma organização patrimonial. Em outras palavras, seria uma mudança sobre como o Museu foi visto até agora e, ainda mais, como quer ser visto.

Museus e sítios históricos buscam sentidos de "relevância" e "conexão" das pessoas hoje com os lugares patrimoniais, querem garantir a compreensão de porque esses "lugares especiais"- (coleções, edifícios e paisagens) - devem ser preservados para o futuro (FARLEY e POLLOCK, 2022, p.15). Mas, o que deve ser preservado? E eu perguntaria ainda: como a preservação pode permitir que estabeleçamos leituras críticas acerca desses objetos, de como foram colecionados, por quem e sob quais circunstâncias[7].

As iniciativas de arte contemporânea relativas ao patrimônio contribuem com

> oportunidades para o público se envolver com a arte fora da infraestrutura artística convencional e as oportunidades que isso oferece para atingir diferentes públicos que talvez não possam, por qualquer motivo, por causa de onde estão localizados ou porque não pensam que [a arte contemporânea seja para eles] (FARLEY e POLLOCK, 2022, p.16)

Nesse sentido, a experiência do Programa de Intervenções do Museu da Inconfidência busca projetos de arte que promovam experiências críticas aos públicos, endereçando contradições, violências e paradoxos que dizem respeito ao acervo e à história do Museu.

AÇÕES INICIAIS

O Programa foi inaugurado com uma escultura site-specific de Rodrigo Sassi para a solitária do Museu. Visando um mergulho do artista na instituição, Sassi foi introduzido à realidade do Museu, sua história e presença na cidade colonial por parte da equipe durante diversos dias em maio de 2022, configurando um ensaio de residência de pesquisa artística que visamos criar em breve.

O resultado é o trabalho "Corpo do pecado, da redenção, da salvação" (2022)[8]. Nele, Sassi investiga a história das construções brasileiras captando formas simbólicas, que estão entre nós desde a colônia e que revelam quem somos culturalmente e socialmente. O trabalho provoca

Vista da obra *"Corpo do pecado, da redenção, da salvação"* (2022), de Rodrigo Sassi. Foto: Ane Souza.

essa reflexão por meio de linhas serpenteadas, que nos fazem lembrar àquelas das esculturas coloniais entendidas como barrocas – fruto de tantas mãos anônimas e racializadas. A presença do conhecimento artesanal na escultura de Sassi aponta para a presença desse mesmo conhecimento na arquitetura e engenharia contemporâneas no Brasil, uma vez que ainda hoje formas de madeira são utilizadas pelos trabalhadores para moldar o concreto. Esse dado é relativo à exploração dessa mão-de-obra especializada por meio de baixos valores econômicos.

Assim, essas formas sensuais empregadas por Sassi impactam na nossa experiência sensorial, ao mesmo tempo que evocam as relações de trabalho explorado típicas da sociedade brasileira (embora não apenas brasileira, todavia característica também desta), que são notáveis também na sensualidade das esculturas sacras barrocas que estão no próprio Museu. Em outras palavras, como formas tão sedutoras e envolventes podem guardar perversidades sociais e históricas? "Numa proximidade com o pensamento do filósofo Ernst Cassirer, notamos que as formas são coletadas em nossa realidade e as reconhecemos no encontro com os tridimensionais do artista"[9].

A segunda ação do Programa foi composta por duas exposições. Desta vez, parte das obras ocuparam espaços entre os objetos visando justamente promover provocações, encontros e conflitos por meio dessa intervenção na expografia. Para os públicos, encontrar as obras distribuídas pelo Museu conferia um dado de surpresa, adicionando camadas para a experiência tendo em vista que a maior parte dos públicos visitantes não esperava encontrar intervenções de arte contemporânea e em meio aos itens entendidos como característicos da cultura material (embora haja pinturas, esculturas e joalheria na coleção)[10].

A mostra "Evocativos", de Claudio Cretti, ocupou a sala do Anexo e alguns espaços da sede. São esculturas realizadas a partir de objetos desmontados e materiais disponíveis no cotidiano, que são adquiridos ou coletados pelo artista e combinados[11]. Esses objetos feitos de fragmentos voltam a formar coisas únicas, que são bastante atraentes, seja pela cor, forma ou características materiais. Invocam nossas memórias, nosso senso de familiaridade visual. Para a socióloga Sherry Turkle, os "objetos evocativos" são aqueles pelos quais "nos ligamos emocionalmente com outras pessoas, memórias e emoções. Coisas reúnem racionalidade e sentimento; frequentemente, modelam nossos pensamentos e nossa imaginação"[12].

Cretti dispõe os objetos de maneira a lembrarem colares, pingentes, brinquedos, varas de pesca, berimbaus, espingardas, lanças, feitos de madeira, palha, ferro, sisal, lã, cabo de aço, fio elétrico, tubo de papelão, barbante, bambu, borrachas.

> Nas obras de Cretti, objetos característicos do cotidiano nos perturbam ao serem deslocados de suas funções usuais e encontrarem outros objetos semelhantes ou dessemelhantes que, juntos, acabam produzindo maravilhas

Vista da exposição *"Evocativos"*, de Claudio Cretti. Foto: Jomar Bragança

> escultóricas que pendem do teto, encostam-se na parede ou posicionam-se de pé altivamente. Cores vibrantes festejam essa existência, trazendo visões de nossa experiência religiosa e cultural – cachimbos de Jurema presos entre si lembram adereços de devoção. (AVELAR, 2023)

A segunda exposição dessa temporada é "Vão", do artista mineiro Bruno Cançado[13], cujas esculturas-intervenções sólidas evidenciam a resistência que a terra pode oferecer ao ser manipulada para oferecer estrutura. Desse modo, discutem as construções feitas em taipa ou adobe – técnicas construtivas ancestrais que estão em todos os continentes. São blocos em formato de arco, sobre algum tipo de base do mobiliário ou da arquitetura, nos quais podemos reconhecer oratórios, lápides e janelas. É possível pensar também nesses arcos-lápides como uma espécie de monumento em nome de tantos braços anônimos que produziram a cultura material que nos cerca.

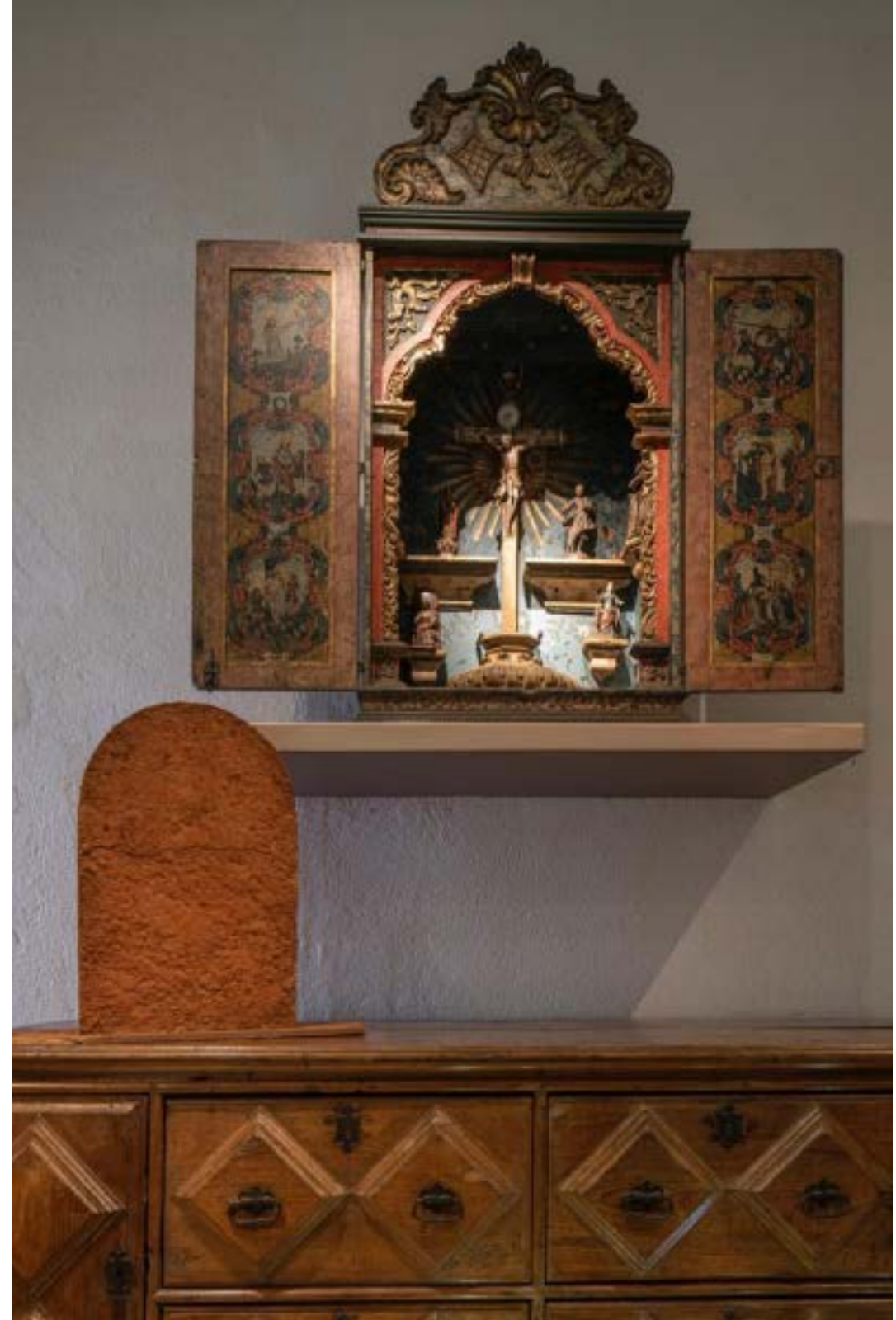
Nessa direção, devemos lembrar que, em Ouro Preto, a cantaria como arte de talhar blocos de pedra é um recurso e um saber tradicionais. No entanto, embora tenha abrigado um sem-número de mestres-artífices no ápice da cidade como polo artístico e cultural no século XVIII, tantos seguem anônimos, bem como os mestres que trabalhavam o barro na arquitetura mudéjar presente na Península Ibérica. Eram mestres muçulmanos que foram absorvidos pelo mundo cristão e que sumiram dos livros.

> Se "vão" refere-se a um espaço sem preenchimento, um vácuo, significando também que é vão aquilo que é inútil e sem propósito, os arcos de Cançado fazem presente esse incômodo daqueles que não foram reconhecidos. Vêm para acalmar os espíritos inquietos e nos fazer refletir sobre o processo de inclusões e exclusões das narrativas históricas[14].

A exposição que encerra o ano de 2023 do Programa de Intervenções é *Miradouro*, de Junia Penna, que estava selecionada para uma exposição coletiva no Anexo do Museu[15]. Trata-se de uma escultura interativa, espécie de posto de observação privilegiado para avistar esse edifício de uma arquitetura de tantas histórias de tantos séculos. A ideia é sentar-se nos assentos da obra e deixar-se ficar. "Nesse tempo de brincadeira e descanso, dá para pensar nas estruturas físicas, sociais e políticas que habitam o Museu", nas palavras de Junia.

A instalação oferece um espaço que possibilita tempo para os públicos refletirem, em termos intelectuais e físicos, sobre o espaço onde estão. Nela, as pessoas se encontram.

> Ao ocupar os assentos da escultura, agora com o corpo relaxado, descansando da experiência museológica intensa de ver, olhar, ler, compreender, assumimos a postura da criança (talvez sejamos crianças) e podemos subir e descer, conversar, rir, brincar, estar. (...) Parece que estamos no parquinho de uma praça, onde



Vista da exposição *"Vão"*, de Bruno Cançado. Foto: Jomar Bragança

> a vontade do corpo pode ser atendida. Enquanto relaxamos, refletimos sobre o Museu e aquilo que vivemos aqui. Talvez conversemos com pessoas desconhecidas; talvez calemos. *Miradouro* é brincadeira, acolhimento, contemplação. É vida em comunidade. É o que a arte contemporânea, no museu histórico, pode ser[16].

A VIDA QUE MORREU ALI

Assim, o Programa de Intervenções está pensado para um processo de transformação do museu histórico em um espaço vivo, em sintonia com as mudanças sociais que estamos vivendo. Essa proposta já foi experimentada em outros museus do mundo e teve impactos significativos tanto para os públicos como para o sistema artístico.

Recentemente o livro *Decolonizar o Museu: programa de desordem absoluta*, de Françoise Verges, foi publicado em português, trazendo atualizações para o projeto. De imediato, a pergunta que a autora nos faz "a decolonização do museu ocidental é possível?" auxilia-nos a guiar nosso projeto:

> Não basta expor obras 'decoloniais' (quais seriam os critérios e quem os definiria?), diversificar o que é pendurado nas paredes, falar de preservação e conservação em um estado de guerra permanente contra subalternos e indígenas; temos de nos perguntar o que seria um 'pós-museu', isto é, um espaço de exposição e transmissão que leve em consideração análises críticas de arquitetura e história das artes plásticas. É preciso criar um lugar onde as condições de trabalho daqueles/as que limpam, vigiam, cozinham, pesquisam, administram ou produzem sejam plenamente respeitadas; onde as hierarquias de gênero, classe, raça, religião sejam questionadas. (VERGES, 2023, p.5)

A presença da arte contemporânea em espaços surpreendentes, articulada como experiência e possibilidade de vivência, transforma a visita ao museu em algo inesperado, mais conectivo, marcando a nossa memória. Gera lugar de encontro e debate. Ao mesmo tempo, o acervo revive. Os objetos ganham outros contornos. Observamos as contradições das narrativas apresentadas. Percebemos a vida que morreu ali[17].

NOTAS

1 "É importante que se reconheça a pesquisa-ação como um dos inúmeros tipos de investigação-ação, que é um termo genérico para qualquer processo que siga um ciclo no qual se aprimora a prática pela oscilação sistemática entre agir no campo da prática e investigar a respeito dela. Planeja-se, implementa- se, descreve-se e avalia-se uma mudança para a melhora de sua prática, aprendendo mais, no correr do processo, tanto a respeito da prática quanto da própria investigação". (TRIPP, David. "Pesquisa-ação: uma introdução metodológica". *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 3, set./dez. 2005, p. 443-466). Aos poucos, os princípios do Programa estão sendo alinhados com a equipe em termos conceituais e práticos.

2 Sr. Diretor do Museu da Inconfidência, Alex Calheiros, me convidou para criar um programa de exposições em 2021, pensando-o como um dos pilares de seu programa de gestão de propósitos decolonializantes. Tendo em vista a solicitação, propus o Programa de Intervenções, tendo como parâmetros as experiências internacionais que trago aqui, associadas às diretrizes propostas pelo diretor, ao mesmo tempo que orientada pelas transformações de instituições museais contemporâneas em todo mundo diante das justas demandas de seus públicos.

3 "Nova definição de museu". ICOM Brasil. Disponível no site: http://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso em 2 abr. 2023.

4 A citação está no site do MOMA, indicando como essa manifestação já foi musealizada. Disponível em: https://www.moma.org/collection/terms/institutional-critique. Acesso em 23 nov. 2023.

5 FARLEY, Rebecca e POLLOCK, Venda Louise. "Contemporary Art in Heritage Practice: Mapping Its Intentions, Claims, and Complexities". *Heritage & Society*, Volume 15, 2022 - Issue 3, DOI: 10.1080/2159032X.2022.2126223. Disponível no site: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2159032X.2022.2126223. Acesso em 3 nov.2023, p.6. Toda as traduções são minhas.

6 MIGNOLO, Walter. "Museus no horizonte colonial da modernidade: garimpando o museu (1992), de Fred Wilson". *Museologia & Interdisciplinaridade*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, Vol. 7, no.13, Jan./ Jun. de 2018, p.309-324, p.311.

7 Não devemos nos esquecer do episódio de ódio de 8 de janeiro, quando um grupo de extremistas associados à extrema direita depreda parte do patrimônio do Congresso Nacional, do Supremo Tribunal Federal (STF) e do Palácio do Planalto, em Brasília.

8 A mostra contou com o apoio da Central Galeria, que representa o artista.

9 AVELAR, Ana. "Rodrigo Sassi: Corpo do pecado, da redenção, da salvação". Disponível no site: https://museudainconfidencia.museus.gov.br/programa-de-intervencoes-de-arte-contemporanea/. Acesso em 3 nov. 2023.

10 A abertura da exposição da obra de Sassi foi emocionante. Públicos de muitos locais do país e estrangeiros

– famílias, estudantes, grupos turísticos – reuniram-se no pátio para ver a obra e conversar artistas e equipe curatorial e museal sobre suas impressões. Perguntavam-nos sobre arte contemporânea, lançavam interpretações, debatiam o espaço do Museu e a iniciativa. Num dado momento, espontaneamente, pessoas se organizaram em fila para olhar a obra, enquanto realizavam leituras interpretativas e se fotografavam em frente à solitária. A atmosfera era de compartilhamento de conhecimentos e experiências que apenas uma obra de arte num museu vivo e atento às mudanças de seus públicos poderia conseguir.

11 A exposição contou com o apoio das galerias AM e Marilia Razuk, que representam o artista.

12 AVELAR, Ana. "Evocativos, exposição individual de Cláudio Cretti". Disponível no site: https://museudainconfidencia.museus.gov.br/programa-de-intervencoes-de-arte-contemporanea/. Acesso em 3 nov. 2023.

13 Idem.

14 AVELAR, Ana. "Vão, exposição individual de Bruno Cançado". Disponível no site: https://museudainconfidencia.museus.gov.br/programa-de-intervencoes-de-arte-contemporanea/. Acesso em 3 nov. 2023.

15 A inclusão de *Miradouro* no Programa de Intervenções do Museu da Inconfidência foi possível apenas com o consentimento dos membros da exposição "Decurso", com curadoria de Guilherme Bueno, que ocupa o Anexo do Museu. O Programa agradece aos artistas Isaura Pena, Junia Penna, Malu Fatorelli, Nena Balthar e curadoria pela parceria.

16 AVELAR, Ana. "Miradouro, de Junia Penna". Disponível no site: https://museudainconfidencia.museus.gov.br/programa-de-intervencoes-de-arte-contemporanea/. Acesso em 3 nov. 2023.

17 Tendo como um dos pressupostos aliar artistas mineiros e mineiras a outros provenientes de outros locais do país, as exposições seguintes confirmadas para 2024 são: Coletivo Coletores, Helô Sanvoy, Marcel Diogo, Niura Bellavinha. Convites foram feitos a Christina Elias, Luana Vitra e Ailton Krenak.

ANA AVELAR

Professora de Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília (UnB), coordenadora do Programa de Intervenções de Arte Contemporânea do Museu da Inconfidência. Realizou exposições no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte (CCBB-BH), Farol Santander São Paulo, SESC Pompéia, Conselheira do Prêmio Pipa. Participa de júris de prêmios nacionais, como o Marcantonio Vilaça – do qual foi finalista em 2017 –, Select Arte e Educação, Rumos Itaú Cultural, além do Jabuti em 2019. Ganhadora do programa Intercâmbio de Curadores da Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) em parceria com o Getty Research Institute. É membra do Conselho Internacional de Museus – ICOM.

O modulor e suas proporções segundo Leonardo da Vinci - Foto: Isis Braga

ARTIGO

A PAISAGEM CULTURAL DE MARITZA DE ORLEANS E BRAGANÇA

ISIS BRAGA - ABCA/RIO DE JANEIRO

RESUMO: Maritza de Orleans e Bragança, escultora e paisagista que, através de obra multifacetada, traduz a sua visão do mundo físico em harmonia com a filosofia, é o objetivo do presente artigo. Nascida no Rio de Janeiro, a arquiteta Maritza, se apaixonou pela nossa vegetação o que a levou a estudar paisagismo. Além de paisagista, ela se lançou na escultura de grandes e pequenos formatos. Escolho duas de suas principais obras para tecer comentários. Não poderia fazê-lo com todas pois a sua produção é enorme. Sendo assim, falarei sobre as Instalações **O Labirinto do Tempo**, realizado na Casa Cor Rio de Janeiro, 2010, e **O labirinto da Música**, instalação realizada no Jardim Ecológico Uanaetê, Sacra Família, Eng. Paulo de Frontin em 2017.

PALAVRAS-CHAVE: paisagismo, natureza e arte, harmonia, escultura, aço-Corten.

ABSTRACT: Maritza de Orleans e Bragança, sculptor and landscape professional who, through a multifaceted production, translates her vision of the physical world in harmony with philosophy is the aim of this article. The architect Maritza, born in Rio de Janeiro, fell in love with our vegetation, which took her into landscape studies. Besides being a landscape professional, she produces sculptures in big and little sizes.I chose two, among her main oeuvres to comment on in this article. I won't be able to speak about all her work, because her production is enormous. So, I shall present here the Installations: **O Labirinto dos Tempo**, who took place at Casa Cor Rio de Janeiro, 2010, and **O labirinto da Música**, an installation created at Jardim Ecológico Uanaetê, Sacra Família, Eng. Paulo de Frontin, 2017.

KEYWORDS: landscape, nature and art, harmony, sculpture, corten steel

Maritza de Orleans e Bragança, nasceu no Rio de Janeiro em 29 de abril de 1961. Ela é uma mistura, bem-sucedida, de paisagista, arquiteta, artista plástica e escultora. Desde criança apaixonada pela natureza, declarou em uma entrevista para o site EDUCA, que a sua escolha profissional não surgiu de pronto, mas foi amadurecendo com as suas experiências de vida e conhecimento interior. Ela reuniu em uma só profissão tudo que lhe traz prazer, a arte, o desenho e a organização dos espaços: o paisagismo.

Maritza ama as flores e a natureza. Foi criada no bairro da Gávea, rodeada pela Mata Atlântica. Aos quinze anos foi estudar na Inglaterra e teve contato com os jardins ingleses e a sua organização. De volta ao Brasil, descobriu a nossa vegetação luxuriante e começou a prestar mais atenção aos jardins brasileiros, comparando-os à estrutura dos jardins europeus.

Graduada em arquitetura pela Universidade Santa Úrsula, Maritza tomou o gosto pelo desenho e pelos projetos. Fez estágio no escritório de Sérgio Bernardes e se lançou em artes plásticas como sócia de uma galeria, por dois anos. Neste período, como galerista, desenvolveu seu gosto pela arte de vanguarda. Em depoimento ela diz que: "A experiência foi extremamente rica, pois o contato com os artistas de vanguarda me ajudou a desenvolver uma certa ousadia, procurando algo novo naquilo que se pretende criar. Posteriormente, tive a chance de morar em Londres novamente, período em que aproveitei para viajar pela Europa e conhecer vários parques, jardins botânicos e grandes jardins de castelos".

Quando voltou ao Brasil, Maritza retomou o curso de Arquitetura, e frequentou o curso de Paisagismo no Jardim Botânico e na PUC. Um estágio de dez meses no sítio Santo Antônio da Bica, de Roberto Burle Marx, foi o ápice de sua decisão de tornar-se paisagista. Depois trabalhou na Floresta da Tijuca, como supervisora e coordenadora de manutenção. Estava tomada a decisão e Maritza frequentou, por dois anos e meio, o curso de Paisagismo na Universidade Veiga de Almeida, coordenado por Fernando Chacel, fundador da Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas. Ela aprofundou, nestes dois anos e meio, conhecimento sobre matérias relativas ao paisagismo, como estudos do solo, climatologia, botânica, topografia, urbanismo, pragas e doenças entre outras, e aplicou estes estudos trabalhando em muitos jardins. Ela criou jardins para residências no Rio de Janeiro, Búzios, Petrópolis, Angra dos Reis e outras cidades. Foi então que a sua vida profissional teve uma reviravolta: a paisagista se tornou também escultora.

COMO ACONTECEU ISTO? DE QUE FORMA?

As formas tridimensionais sempre a cativaram e ela começou a descobrir a geometria das formas nos vegetais, as suas proporções geométricas e a sua modulação. Daí a transformar isso em escultura foi um passo. Mas, qual material usar? Ao conhecer as obras de Richard Serra, em uma exposição no MOMA de New York, ela encontrou o que buscava: o aço-Corten.

O que é o aço-Corten? O nome verdadeiro é "Aço patinável" , porém ele se tornou conhecido pelo seu nome

americano: Corten ou Cor-Ten, nome da marca que o popularizou nos Estados Unidos. Os aços patináveis, são aços que contêm pequenas adições de elementos de liga, como cobre, fósforo, níquel e cromo. Em determinadas condições, tais elementos atuam para a formação de pátina que vai proteger a liga de aço da ação corrosiva na atmosfera oxidante das cidades. A sua bela tonalidade vermelho-ferrugem o torna amplamente utilizado na construção civil e na decoração de interiores. Ou, como no caso de Serra e Maritza, para esculturas.

Maritza trabalha inicialmente com dobraduras e cortes para criar as suas esculturas. Ela os traduz em formas geométricas, que estarão em harmonia com o seu entorno. São planejadas em tamanho pequeno e depois executadas na escala desejada e harmonizadas ao local onde serão expostas. Isto ocorre quase sempre em meio a jardins ou locais de grandes dimensões.

O estudo da paisagem, isto é, as relações do homem com o seu entorno, teve sua maior dimensão a partir do século XX. O homem não se contentou em habitar em meio à natureza, mas começou a estudá-la e trazê-la para o seu ambiente cultural. Exemplo disso é o grande Roberto Burle Marx, que descobriu a nossa paisagem em um jardim botânico na Alemanha e teve a grande ideia de utilizar espécies vegetais coletadas em nossas florestas e as utilizar em jardins pelo mundo afora. Ele associou em muitos de seus jardins, o uso de pedras como suporte ou complemento. Maritza usa preferencialmente a madeira e o metal, no seu caso o aço-Corten.

Seus jardins são temáticos, como o grande jardim que ela criou para a visita do Papa Francisco, em sua visita ao Brasil durante a Jornada Mundial da Juventude em 2013. Este projeto foi realizado na Casa do Sumaré. Maritza intitulou este jardim de Jardim de Meditação dos Exercícios Espirituais de Santo Inácio de Loyola, e foi criado com muito carinho. Entretanto, eu decidi fazer aqui a análise de dois jardins culturais, nos quais Maritza utiliza conceitos paisagísticos diferentes, porém com a consistência e seriedade que lhe são características. O diálogo entre a vegetação escolhida e seus suportes funciona de modo perfeito e o visitante pode deslizar entre os corredores desses jardins de descoberta em descoberta, se encantando com o que lhe é descortinado. O visitante passa por experiências visuais, táteis e temporais.

O LABIRINTO DO TEMPO

Maritza executou o *Labirinto do Tempo*, obra para a Casa Cor Rio de Janeiro, em 2010. Ela explica que o Labirinto do Tempo deseja proporcionar uma experiência sensorial interativa com o observador. A espiral é uma forma perfeita que se encontra na Natureza em muitas plantas, observem numa samambaia, como as pontas de suas folhas são espirais. Cada tipo de vegetal corresponde a um período temporal da vida da humanidade. Maritza dispôs tudo em ordem cronológica. Eu resumo aqui a sua concepção:

> “ O antigo conceito de labirinto surge representado em espiral, uma forma perfeita encontrada na na natureza. Diversas espécies são abrigadas nas paredes internas,

O labirinto do tempo: parede em semicírculo revestida de aço corten e vegetação - Foto: Maritza de Orleans e Bragança

formando jardins verticais em composição harmônica, segundo a ordem de seu aparecimento na natureza. Três paredes de água surgem como referência ao primeiro habitat de todas as espécies, elemento essencial para o seu desenvolvimento. Representando três momentos importantes para a evolução, estas fontes são compostas de painéis de aço corten e sementes de formatos variados, colhidas por populações ribeirinhas na Amazônia. Na primeira fonte, temos o período pré-Cambriano, quando algas realizam a fotossíntese, provocando a liberação do oxigênio na atmosfera. À direita, uma parede contínua de musgo, representa as briófitas, uma das primeiras espécies a fazer a transposição da água para a terra, permanecendo quase inalteradas até hoje. A pressão evolutiva favoreceu o desenvolvimento de plantas com raízes e caules condutores de água. No período carbonífero, há 345 milhões de anos surgiram as filicíneas, pteridófitas, as samambaias e avencas, cujos esporos se espalham com o vento e facilmente se reproduzem em ambientes úmidos e quentes. A segunda fonte representa o surgimento das gimnospermas, que devido às diversas mudanças climáticas se adaptaram aos ambientes áridos e temperaturas extremas. A terceira fonte representa o surgimento das angiospermas há 140 milhões de anos, vegetais com sementes, frutos e flores que aparecem na forma de minirromãs. No centro do labirinto, o observador coloca o rosto em uma abertura na parede, e se vê vestido de plantas, totalmente inserido na natureza. Logo em seguida tem uma nova experiência sensorial ao tocar a textura da semente moeda e sentir o perfume do jasmim do cabo” .

O labirinto do tempo: Acesso externo. - Foto: Maritza de Orleans e Bragança

O labirinto do tempo: arte e natureza - Foto: Maritza de Orleans e Bragança

O LABIRINTO DA MÚSICA

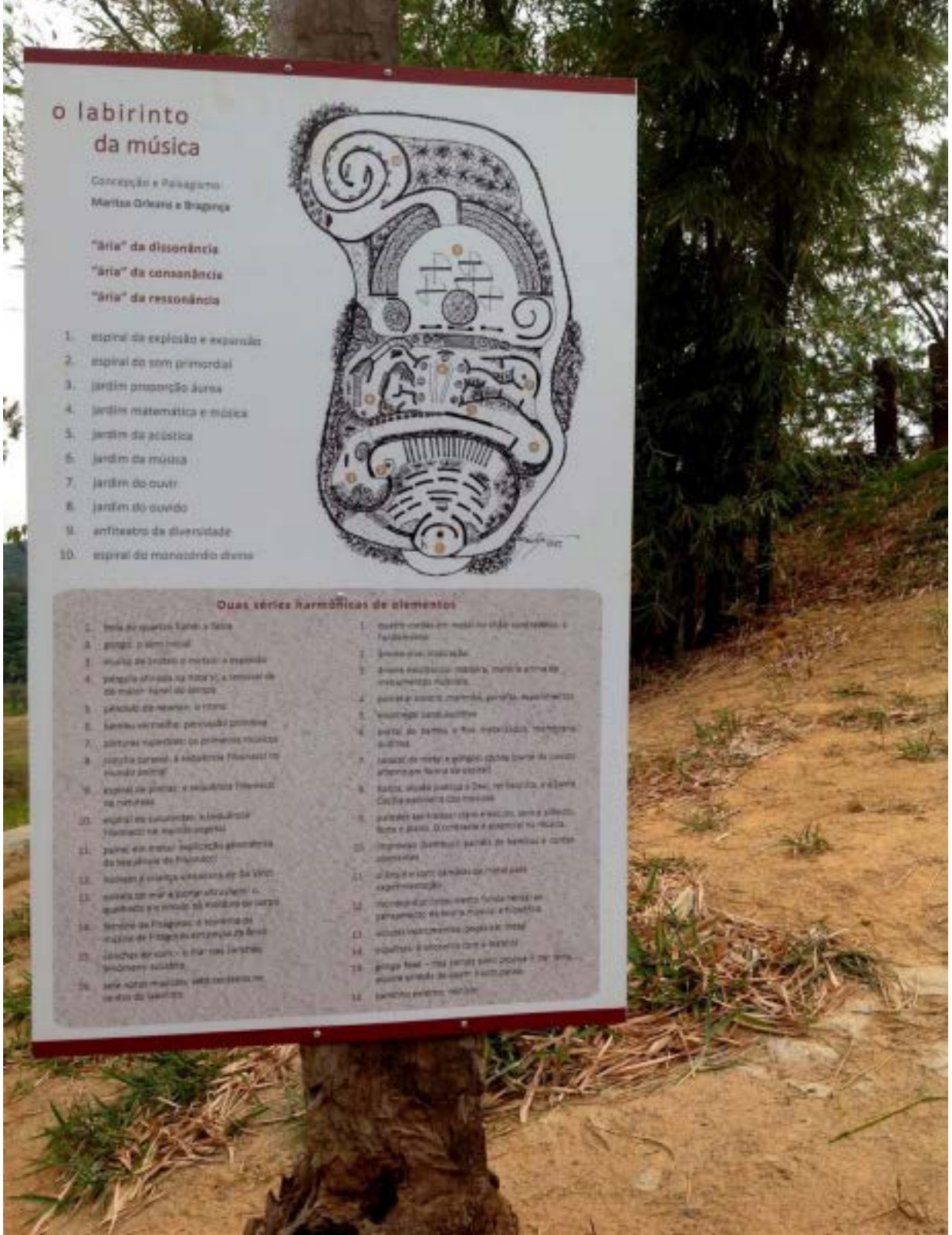
Em 2017, Maritza aceitou o desafio de criar outro labirinto, o Labirinto da Música, em uma superfície de 2000 metros quadrados. Uaná Etê é um jardim ecológico pertencente à musicista Cristina Braga e a seu esposo, Ricardo Medeiros. Eles vivem respirando música o tempo todo e, como Maritza, têm paixão pela natureza. O Jardim Ecológico Uaná Etê é hoje um local de turismo cultural, e Maritza recebeu em suas mãos um local pouco arborizado e praticamente sem vegetação que foi, em outras épocas, o antigo pasto para os animais da família Braga. Fica situado no alto de uma colina e possui uma vista deslumbrante para o horizonte. A concepção deste local baseou-se, segundo a paisagista, " No interesse em estimular os sentidos, aguçar a percepção e instigar a curiosidade, através da música inserida no ambiente da criação perfeita, a natureza".

Este foi o primeiro trabalho de Maritza que eu conheci e o impacto que ele criou em mim foi muito forte. Durante as festividades que acontecem todos os anos, a "Flor Atlântica", eu tive a oportunidade de assistir a uma palestra da paisagista e nessa ocasião lhe fazer muitas perguntas, às quais ela respondeu com propriedade e segurança.

Nada mais apropriado do que criar um jardim onde o visitante possa atravessar um enorme espaço pleno de explicações sobre o início de tudo, a criação do mundo, tocar e ensaiar sons em objetos inusitados, como pregos, bolas de aço presas a delicados fios metálicos. Colocar em seus ouvidos conchas e caramujos e ouvir os sons do mar, tocar em pedras, ou esculturas em aço-Corten que imitam elementos vegetais. Passear por corredores onde a música é criada por você com instrumentos e apreciá-los inseridos nos muros de terra ou de aço. Percorre-se um trajeto onde observamos objetos como chaves, pequenas bolas de aço, garrafas cheias de água, conchas e caramujos, ou gongos, e tirar sons deles. Apreciar painéis onde está representada a dança dos homens primitivos, o homem vitruviano, a proporção áurea, tudo isso em meio a uma profusão de plantas tropicais, cujas cores harmonizam com os objetos e o ambiente. Os visitantes experimentam instrumentos musicais, se observam em espelhos côncavos e convexos, tiram sons de gongos, enfim, podem participar da composição de uma música ou imergir em algo totalmente incrível e belo.

Nada disso é gratuito, todo o percurso obedece a uma sequência que se inicia com uma enorme esfera de pedra transparente embutida em um suporte aberto no qual o observador pode colocar suas mãos. Esta esfera representa o "Big Bang" , a criação do universo. Em seguida ela nos apresenta "A expansão" segundo suas próprias palavras "momento de dissonância total. Ondas de energia se espalham, criando o som do universo, que foi registrado por cientistas recentemente". Nesta sequência o visitante pode experimentar gongos metálicos e ouvir sons dissonantes. Todo esse percurso musical tem seu ápice em um anfiteatro, onde grandes nomes da música brasileira tem se apresentado ao longo desses anos, como recentemente o Grupo Mango.

Visão panorâmica do Labirinto da Música - Foto: Isis Braga



Mapa do
Labirinto da Música
Foto Isis Braga

Como paisagista, Maritza de Orleans e Bragança tem criado o seu próprio estilo, seja em grandes projetos, ou em esculturas de pequeno e grande porte, seja para grandes ambientes, ou para decoração de interiores. É a simbiose entre a artista, a paisagista e a cientista.

Termino citando Nobre, Pereira e Ribeiro

> "A paisagem cultural sintetiza a importância de se considerar a cultura de um determinado grupo e suas relações com a natureza, como fatores determinantes da configuração de um dado local. Portanto, preservar determinados atributos da paisagem, significa proteger o legado cultural de uma comunidade para gerações futuras".

Um labirinto paisagístico dedicado à música - Foto: Isis Braga

O modulor e suas proporções segundo Leonardo da Vinci - Foto: Isis Braga

BIBLIOGRAFIA

ORLEANS E BRAGANÇA, Maritza - Portfolio

NOBRE, PEREIRA, RIBEIRO, Aurora, crepúsculo, Ocaso: a trajetória de um jardim histórico em Natal/RN - Brasil in Coleção Paisagens Culturais, vol 1 org Carlos G. Terra Rubens de Andrade. Sites EDUCA – Profissionais de sucesso – Maritza de Orleans e Bragança

ISIS FERNANDES BRAGA

Professora aposentada da Escola de Belas Artes, do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/CLA/UFRJ). Membro da ABCA, doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV/EBA) e doutora em Ciências pelo Programa de Engenharia Civil do Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa em Engenharia da UFRJ (PEC/COPPE/UFRJ).

Artista gravadora, atua em fotografia, computação gráfica, realidade aumentada, gravura em metal e pesquisas sobre a imagem e a cultura. É integrante da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Instalação de Castiel Vitorino Brasileiro - Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal

ARTIGO

SOB OS DESAFIOS DA DIVERSIDADE, A ARTE TRAZ COREOGRAFIAS DO IMPOSSÍVEL

LEILA KIYOMURA - ABCA/SP
MARIA AMÉLIA BULHÕES - ABCA/RS

RESUMO: Com o tema "coreografias do impossível", a 35ª Bienal de São Paulo teve como proposta, segundo os curadores Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel trazer novas perspectivas para o ser humano diante dos desastres ambientais e sociais do mundo atual. Incentivou reflexões sobre a vida, o planeta e a trajetória do homem. Analisamos aqui a experiência desta visita, seu alcance a desafios.

PALAVRAS-CHAVE: 35ª Bienal de São Paulo, Coreografias do Impossível, arte contemporânea, decolonial, desastres ambientais, diversidade.

ABSTRACT: With the theme "choreographies of the impossible", the 35th Bienal de São Paulo aimed, according to curators Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes and Manuel Borja-Villel, to bring new perspectives to human beings in the face of environmental and social disasters in the world . current. It encouraged reflections on life, the planet and the trajectory of man. Here, we analyze the experience of this visit, its scope of challenges.

KEYWORDS: 35th Bienal de São Paulo, Choreographies of the Impossible, contemporary art, decolonial, environmental disasters, diversity.

Instalação de Kidlat Tahimik - Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

A Bienal de São Paulo, assim como a maioria das bienais espalhadas pelo mundo[1] vem enfrentando inúmeros desafios em busca de renovação nas suas últimas edições. Apontando para a diversidade, ousou exibir proposições de vários coletivos de artistas que lidam com as questões de gênero, ancestralidades e cosmovisões (afrodescendentes e indígenas), divergentes da hegemônica cultura ocidental. No enfrentamento das questões ambientais e do pensamento colonialista, a 34ª. edição, com o tema *Faz escuro mas eu canto (inspirado no poema de Thiago de Mello)*, trouxe artistas, como Jaider Esbell, Daiara Tukano e Gustavo Caboco que despertaram atenção do público e suscitaram discussões sobre a arte indígena contemporânea, suas epistemologias e motivações[2].

Nesta 35ª edição, com o título, *Coreografias do impossível*, aponta para utopias e movimentos desenhados ou previamente indicados, aprofundando rupturas e trazendo novas perspectivas. Primeiramente, uma equipe curatorial totalmente horizontal, sem hierarquia de posições, trabalhando para instalar o que pretendem seja uma proposta decolonial nesta tradicional instituição do campo artístico. Manuel Borja-Villel, Grada Kilomba, Diane Lima e Helio Menezes, os quatro curadores, com respeitadas trajetórias, trazem um histórico de compromisso com questões políticas, crítica institucional e ação pedagógica assumidamente questionadora. Não vieram para colocar panos quentes ou amenizar as dores das feridas coloniais, pelo contrário, decididamente assumem trazer à tona o sofrimento, mas principalmente as glórias das ancestralidades na atualidade do mundo, explorado pela expansão europeia em suas conquistas e ações predatórias.

> "Escolhemos conscientemente não ter um curador-chefe, buscando dissolver estruturas hierárquicas. Nossa lista abrange um amplo espectro de formas artísticas e vozes de vários territórios ao redor do mundo. Então a pergunta que permanece é, como as impossibilidades de nossa vida cotidiana refletem na produção artística? As coreografias do impossível nos ajudam a perceber que diariamente encontramos estratégias que desafiam o impossível e são essas estratégias e ferramentas para tornar o impossível possível que encontramos nas obras dos artistas[3].

Entretanto, para quem espera encontrar uma bienal politizada nos termos da tradição da esquerda revolucionária o que se encontra é bem outra coisa. Um conjunto complexo de poéticas, onde a presença histórica vem com virulência do clássico Jose Guadalupe Posada e do Taller Gráfica Popular, mas também com o humor ácido e contundente de Melchior Maria Mercado. Essas, produções artísticas de outras épocas dialogam com as combativas práticas dos coletivos *Frente 3 de Fevereiro*[4] e do Grupo de Investigación en Arte e Política (GIAP)[5].

Não menos crítica é a instalação de Castiel Vitorino Brasileiro que retoma a ancestralidade africana no seu *Museu dos objetos com alma*, instalação realizada com artefatos religiosos de origem africana apreendidos pela polícia. Seu trabalho

de artista visual se alinha ao de escritora no seu novo livro *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*. As fortes provocações da artista vem agitando o panorama artístico nacional.

O coletivo indígena, MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin), criado em 2013, por artistas da Terra Indígena Kaxinawá do rio Jordão, estado do Acre, Brasil, marcou presença na Bienal com sua cultura e força. É formado por Ibã Huni Kuin, Bane Huni Kuin, Mana Huni Kuin, Acelino Tuin e Kássia Borges, que relêem seus mitos e tradições a partir de uma visualidade urbana e, ao mesmo tempo, tradicional. As figuras humanas e não humanas que compartilharam as cores e a trama gráfica relembram as pinturas corporais, a reverência à natureza e aos antepassados.

Caminhar pela 35ª Bienal significou constatar que a arte pode abrir os olhos do visitante para a realidade que está exterminando o planeta. Como aponta a instalação gigantesca, denominada *Matando-nos suavemente… com seus S.P.A.M.S*, localizada na entrada do primeiro pavilhão. Nela estão reunidas figuras mitológicas ancestrais como Ipupiara (termo tupi que significa *monstro marinho*) e Syokoy (espécie de homem-sereia), originárias respectivamente de povos indígenas brasileiros e de povos filipinos. O artista filipino Kidilat Tahimik denuncia uma devastação que vai muito além dos seres humanos. As figuras mitológicas de uma cultura ignorada se misturaram com foguetes, barcos e personagens da cultura pop,

Instalação de Castiel Vitorino Brasileiro ´Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal

Obra Rewe Rashūiti de MAHKU . Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

O encanto mágico das cortinas de palha de Sumidouro n.2, de Diego Arauja e Laís Machado - Foto: Marcos Santos/USP Imagens

Rosana Paulino, série Mangue - Foto:Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

sublinhadas por um texto na parede que diz "Madeireiros gananciosos deixam para trás vastas paisagens de terra arrasada. O exército de motosserras tem como alvo a última fortaleza verde, lar das tribos…"

Entre política e poética, *Sumidouro n.2. - Diáspora fantasma, 2023*, propicia um momento para se deixar encantar por grandes cortinas de palha em movimento. Elas parecem dançar com leveza, sugerindo um ritual que transportou o público para um espaço e tempo inusitados. Os criadores Diego Araúja e Laís Machado, baianos de Salvador, estreitaram o elo entre a África e o Brasil. A obra reverenciou a memória de Mãe Bernadete Pacífico, a líder do Quilombo Pitanga dos Palmares, em Simões Filho, na Bahia, que, por sua liderança ativista, foi assassinada neste ano.

Rosana Paulino conta sua história em uma sala própria, onde surpreende pela força e criatividade com que aborda temas como o racismo, o legado da escravidão e os desafios das mulheres negras na sociedade brasileira. A série *Mangue* trouxe grandes painéis de mulheres vestidas de amarelo, presas entre galhos de árvores, mas com as mãos carregando peixes, caranguejos ou um guará vermelho… Presas, mas fortes e altivas. O grande painel de fotos, chamado de *Parede da Memória*, reuniu as imagens dos homens, mulheres e crianças presentes na vida da artista.

A Bienal negociou para a *Ocupação 19 de julho* administrar o restaurante e a cafeteria, oferecendo uma culinária trivial deliciosa, que alia

Cozinha Ocupação 9 de Julho – MSTC na 35ª Bienal - Foto:Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

a tradição de comidas caseiras de diferentes procedências com o serviço comunitário e o uso compartilhado dos espaços. Trazendo assim, não só as mazelas de nossa sociedade, mas as versões já existenm detes de utopias aplicadas. Lembra o trabalho *Restauro*, de Jorge Menna Barreto, na 32ª Bienal, que ocupou o restaurante com produtos sem agrotóxicos e obtidos de forma regenerativa também em agroflorestas. Ambas as propostas estão presentes não para nos dizer que está tudo bem, mas que muita coisa impossível pode se tornar realidade.

Mesmo enfrentando temas polêmicos e difíceis, a 35ª Bienal é atrativa visualmente e envolve os espectadores que cotidianamente invadem seus espaços. É possível ver tantas crianças sentadas ou deitadas no chão, vendo e ouvindo atentamente os vídeos, percorrendo as instalações, ou mesmo fazendo arte, brincando de rolar nas rampas do prédio projetado por Oscar Niemeyer. Conta com a participação de 121 artistas, com 1.100 obras em diferentes linguagens, que se espalharam pelos 30 mil metros quadrados do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Convidativa e plural, a mostra atrai um diversificado público, de diferentes idades e procedências, composto de curiosos, interessados em geral e especialistas

Talvez possam criticar a ausência de grandes nomes do circuito internacional da arte, que frequentam os grandes museus e o mercado milionário das galerias e leilões, que o meio de arte local tem oportunidade de ver nas bienais. Realmente, não

é uma mostra com obras magistrais ao lado de algumas outras que muitas vezes não dá para entender porque estão ali, senão por interesses particulares de pessoas ou grupos específicos. Esta não é uma bienal de contrastes, mas de harmonia e diálogo entre os trabalhos apresentados. Cada artista e obra tem uma razão de estar presente, encontram-se representados pensamentos, posições, movimentos, grupos, etnias, gêneros. O que talvez possa ser criticado por aqueles que acreditam em uma arte neutra e desinteressada, na linha da filosofia kantiana, sem desconfiar que esta arte que acreditam universal, é bem específica de alguns grupos humanos e de alguns locais.

Segundo a equipe curatorial, um dos objetivos foi trazer novas perspectivas para o ser humano diante dos desastres ambientais e sociais do mundo atual, incentivando reflexões sobre a vida, o planeta e a trajetória do homem. Questionamentos que os artistas souberam expressar e problematizar com sensibilidade criativa. Sem trazer muitas respostas aos inúmeros questionamentos de nosso tempo e da nossa sociedade, a Bienal enfrenta alguns desafios, mantendo uma qualidade estética que lhe garante uma posição de destaque no complexo e contraditório universo das bienais internacionais que atualmente se distribuem pelo mundo.

É importante destacar que para a melhor fruição e compreensão desta edição da Bienal Internacional de São Paulo é preciso abrir o pensamento para outras chaves de leitura, sem buscar o estético como ponto primordial. Não que ele não esteja presente em todos os momentos e todos os pontos, ele está ali de forma muito mais complexa. Arthur Bispo do Rosário, por exemplo, não é apresentado com seus tecidos bordados em cores, com temáticas subjetivas e muitas vezes delirantes, que muito bem conhecemos e admiramos. Ele vem com bordados cinza (linhas obtidas ao desfiar suas roupas de interno em instituição psiquiátrica) sobre fundos de tecido pardos, na série de navios que apresenta com inúmeros detalhes, bandeiras e outras informações, mostrando o quanto de conhecimentos tinha sobre o universo portuário em que viveu. O conjunto destes imensos estandartes evidencia um artista com domínio de um métier manual e de um campo de um conhecimento específico do marinheiro que foi.

A Bienal rende homenagem ao artista, curador, historiador que lutou pela arte afro-brasileira, Emanoel Araujo. Presente com um painel todo branco, de treze metros de comprimento, composto por seis quadrados, marcado por relevos em movimento que documentam sua importante trajetória artística.

Nesta grande mostra, estão a tradição e as problemáticas da grande população descendente da diáspora africana, as angústias dos povos indígenas, sempre pressionados pelos invasores de suas terras e destruidores de suas cosmologias, as dores dos encarcerados pelas instituições psiquiátricas, o sofrimento dos agredidos por suas condições sexuais não hegemônicas, sejam femininas ou trans, o desespero dos oprimidos pela miséria que abate grande parte da população mundial em um mundo de tanta riqueza. Entretanto, a mostra não foca só em problemas e dificuldades, fala também da noção

Obra de Arthur Bispo do Rosário - Foto de Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Painel de Emanuel Araujo - Foto: Marcos Santos/USP Imagens

Obra de Manuel Chavajay - Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

de pertencimento, de solidariedade, de estar juntos. Como pode ser visto no sutil e poético vídeo de Manuel Chavajay que documenta uma performance onde, em uma grande roda, barcos amarrados retomam as tradições de laços comunitários que se desfazem no mundo contemporâneo.

Coreografias do impossível não veio só para denunciar ou lamentar, mas principalmente para mostrar que a arte pode transformar o mundo em movimentos coreografados para construir utopias e novas realidades. E também, para relembrar o compromisso de cada um com estas mudanças, compromissos que ali se fazem através da arte.

NOTAS

1 O calendário internacional de grandes eventos, apresenta um número cada vez maior de bienais de arte (trienais, quadrienais e outras do gênero) ao longo das últimas duas décadas, levando a criação de uma organização internacional, a B*iennial Foundation*, a fim de catalogar todos estes eventos.

2 Reflexão da crítica de arte Alecsandra Matias no Jornal da USP. Ver: https://jornal.usp.br/cultura/ultimos-dias-para-viver-as-coreografias-do-impossivel/ Acesso em 7 de dezembro de 2023.

3 Material elaborado para divulgação preparado pela Fundação Bienal. O projeto curatorial está no link:https://35.bienal.org.br/conheca-o-projeto-curatorial-da-35a-bienal-de-sao-paulo/ (acesso em 6 de setembro de 2023)

4 Frente 3 de Fevereiro é um coletivo paulista que, desde 2004, vem realizando pesquisas e ações diretas sobre o racismo na sociedade brasileira atuando no setor artístico visual, cênico, e poético, além do educativo. A data 3 de fevereiro lembra o dia que o jovem dentista negro Flávio Ferreira Sant'Ana foi morto poroliciais militares na zona norte da cidade de São Paulo, por ter sido confundido com um ladrão.

5 Grupo de Investigación en Arte y Política (GIAP) [Grupo de Pesquisa sobre Arte e Política] foi fundado em 2013 no México pela teórica e curadora chilena Natalia Arcos Salvo e pelo sociólogo italiano Alessandro Zagato.

REFERÊNCIA

CATÄLOGO GERAL DA BIENAL.Fundação Bienal de São Paulo, https://issuu.com/bienal/docs/35bsp-catalogo-pt, SP, 2023. in BRASILEIRO, Castiel Severino, Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude, São Paulo, Hedra, 2022

LEILA KIYOMURA

Atua como jornalista da editoria de Cultura do Jornal da Universidade de São Paulo. Já atuou nos jornais O Estado de S.Paulo, Jornal da Tarde, Folha de São Paulo, Gazeta Mercantil e tem cerca de dois mil artigos de arte publicados. Pós-graduada no Programa Interunidades da USP e curadora na Fundação Mokiti Okada nas mostras *Tikashi Fukushima: Quando os ventos sopram cores, O Japão nas fotos de Atílio Avancini e Joel La Laina* e a *Natureza de Evandro Carlos Jardim*. É editora da Revista Arte & Crítica, da ABCA.

MARIA AMÉLIA BULHÕES

Doutora pela USP, com pós-doutorado nas Universidades de Paris I, Sorbonne e Universidade Politécnica de Valencia. Professora e orientadora do PPG em Artes Visuais da UFRGS, pesquisadora do CNPq e crítica de arte independente. Seus últimos livros foram: *Desafios: arte e internet no Brasil*, 2022, *Arte Contemporânea no Brasil*, 2019, *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*, 2014 e *Web arte e Poéticas do território*, 2011. É editora da Revista Arte & Crítica, da ABCA.
Veja sua produção in http://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/

LIVRO

O PROCESSO DE DIGITALIZAÇÃO E AS IMPLICAÇÕES NA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA - ABCA / SERGIPE

RESUMO: "Abre-te código. Transformação digital e patrimônio cultural", organizado por Leo Veras, reúne textos associados ao programa de formação do *hackathon* "Abrete-Código", realizado em 2020, e divide-se em três eixos: Sistemas e Processos, Legislações e Tecnologias.

PALAVRAS-CHAVE: Instituto Goethe, transformação digital, patrimônio digital e cultural, Brasiliana fotográfica, universo da digitalização, Giselle Beiguelman

ABSTRACT: "Open code: Digital transformation and cultural heritage", organized by Leo Veras, brings together texts associated with the "Abrete-Código" hackathon training program, held in 2020, and is divided into three axes: Systems and Processes, Legislation and Technologies.

KEYWORDS : Goethe Institute, digital transformation, digital and cultural heritage, Photographic Brasiliana, universe of digitalization, Giselle Beiguelman

A expansão dos processos de digitalização sofreu um *boom* durante a pandemia da Covid-19: *lives*, shows, seminários, aulas, palestras, ensaios, rodas de conversa, saraus literários, exposições, praticamente todos os segmentos culturais reinventaram-se num cenário digital.

Como ressalta Anja Riedeberger, Diretora do Departamento de Informação para América do Sul do Goethe-Institut/São Paulo, esse caminho já vinha sendo trilhado, uma vez que o interesse por novos públicos integrava a pauta das Instituições já há algum tempo, a pandemia acelerou o processo e promoveu um crescimento exponencial.

No escopo do "Brasil_Abre-te Código", projeto desenvolvido pelo Instituto Goethe, reunindo Instituições culturais e mentes criadoras/pensadoras da tecnologia, o objetivo é intensificar a colaboração entre os diversos segmentos, inovar e estruturar outros paradigmas no universo da digitalização da cultura e da sociedade como um todo.

"Abre-te código. Transformação digital e patrimônio cultural", organizado por Leo Veras, reúne textos associados ao programa de formação do *hackathon* "Abrete-Código", realizado em 2020, e divide-se em três eixos: Sistemas e Processos, Legislações e Tecnologias.

Preliminarmente, são apresentadas as reflexões: "Abre-te código: transformação digital e patrimônio cultural", de Anja Riedeberger; "Estive no futuro e lembrei de você: sobre os museus e o século XXI", de Leno Veras e "Reinventar a memória é preciso", de Giselle Beiguelman, articulando-se às bases teórico/práticas para discutir a digitalização e a cultura em seu âmbito.

No que se refere ao eixo Sistemas e Processos, Giseli Vasconcelos, Tatiana Wells e Cristina Ribas assinam "Reinventeceturas Cartografia Arquivos Táticos, 20 anos de cultura de internet no Brasil ", e Julia R. Giannella,, "Interface gráfica do usuário para exploração e visualização de grandes coleções de imagens", ambos voltados para pensar cartografias, mídias táticas, sistemas de arquivos, a analítica cultural e o substrato das Humanidades Digitais.

Direito autoral, domínio público, *copyright*, licenças de distribuição, são o cerne das publicações: "O domínio público no direito autoral brasileiro. Uma obra em domínio público", de Sérgio Branco e "Creative Commons", de Mariana Valente, compondo o grupo do eixo Legislação.

Finalmente, Tecnologias, o maior conjunto de textos, discute o universo imbricado da cultura e da tecnologia, de modo mais micro e focado nos horizontes que nos atravessam cotidianamente: "O portal Brasiliana Fotográfica - Memória, difusão e acesso", de Roberta Zanatta"; "Reprodução fotográfica digital: uma reflexão sobre a tradução da prata ao pixel", de Joanna Americano Castilho e Nrishinro Vallabha Das Mahe; "Digitalização de negativos preto e branco no formato 35mm, com sistema *filmtoaster* e câmera Nikon D850 com objetiva macro de 60mm" – trabalho sobre os negativos pertencentes a coleção Mário Cravo Neto/ IMS, de Joanna Americano

Castilho, Reginaldo Carvalho da Silva Junior e Anna Carolina Rocha; "As instituições GLAM, os acervos e as plataformas Wikimedia - O passo a passo de como as plataformas wiki ajudam GLAMs na era das convergências digitais", de Giovanna Fontenelle , "Wikimedistas em residência - Integrando Instituições GLAM à rede de conhecimento dos projetos Wikimedia", de Érica.

Leno Veras, curador do *hackaton* "Abre-te Código", e autor do capítulo introdutório "Estive no futuro e lembrei de você: sobre os museus e o século XXI", apresenta o formato do evento, que começou em 2014, na Alemanha, e destaca a preocupação com a ampliação do acesso, a expansão dos espaços de interação com o patrimônio cultural, a necessidade de encontrar outras audiências, a disponibilização de dados abertos e a reconfiguração do *modus operandi* da produção de conhecimento.

Ainda na série de textos introdutórios, Giselle Beiguelman, artista e pesquisadora, se esmera em retorquir o lugar o comum e redige "Reinventar a memória é preciso", iniciando a sua narrativa com a frase: "A internet não esquece, mas a cultura digital não nos deixa lembrar".

Seu texto parte de uma série de angústias que permeiam o campo: "as especificidades da preservação de obras artísticas produzidas com meios digitais; a temporalidade vivida nas redes sociais; e alguns aspectos do design de experiência".

Para a autora, a preservação do patrimônio cultural tornou-se um desafio ainda maior. A banalização do termo "memória", conceito que descreve tanto *hardware* quanto *software*, gera uma objetificação que distorce a própria conservação dos conteúdos produzidos.

A *net art*, por exemplo, só se constitui como tal se considerada a fruição através da rede, fato que pede uma metodologia analítica diferente: de contiguidade e semelhança para a emulação e a analogia, reforça Beiguelman.

"Abre-te Código" consiste em uma análise ora dolorosa, ora esperançosa, acerca da falibilidade de nosso sistema de preservação, mais frágil do que que aquele que gravava na pedra, no papiro, no códice, que talhava no mármore ou pintava o óleo sobre tela, mas que se prepara para (re)apresentar o imaterial espaço da experimentação digital, emulando imagens oriundas de dispositivos já inexistentes (a exemplo das imagens geradas nos tubos catódicos de Nam-June Paik), como pontua Beiguelman, re-acionado um *locus* antes, impossível.

Tal problemática se estende por todo o campo das Humanidades Digitais, envolvendo desde estudos sobre a fotografia e sua digitalização, o trabalho com grandes coleções de imagens, o papel das GLAM (*Galleries, libraries, archives and museums*) no compartilhamento de arquivos, as produções coletivas (*wiki*) até a necessidade de novas metodologias de pesquisa que contemplem a especificidade da arte e da tecnologia de base digital.

Os textos funcionam, ainda, como uma espécie de guia pelo campo, contando a história do projeto Informática e Cultura, que deu origem ao Itaú

Cultural, a estruturação do Portal Brasiliana, as mudanças de suporte e linguagem na fotografia, a experiência do Instituto Moreira Salles, o projeto GLAM do Museu Paulista, a iniciativa wiki de recuperação das imagens do acervo do Museu Nacional.

As lentes dos pesquisadores se debruçaram também sobre práticas e experiências dos ambientes virtuais, tais como: *crowdsourcing*, *distant Reading*, gamificação, além de visitar os projetos *Coding da Vinci* , *Google Art Projec*, *Variable Media Initiatives*, *One Terabyte of Kilobyte Age*, IMDB (Internet *Movie Database*), fazendo menção a exposições e a artistas significativos para a história da arte e da tecnologia, a exemplo de Man Ray, Grahame Weinbren, Hans Haacke , Waldemar Cordeiro, Olia Lialina, Dragan Espenschied, Nomeda & Gediminas Urbonas, Mabe Bethônico e do já citado Nam-June Paik.

Encerra a coletânea a republicação do artigo "Renascimento Digital", de Cecilia C. B. Cavalcanti, Carolina da Rocha C. Matos e Leno Veras, esboçando um conceito de renascimento digital derivado das mudanças geradas pelas novas tecnologias.

Inquestionável o fato de que, na era da digitalização, a preservação do patrimônio cultural enfrenta desafios complexos e urgentes. A transição para o meio digital apresenta a ameaça de obsolescência de formatos tradicionais de preservação, enquanto a rápida evolução da tecnologia torna necessário o constante acompanhamento e atualização de sistemas. Além disso, a preservação digital envolve preocupações sobre a fragilidade dos suportes digitais e a durabilidade dos dados ao longo do tempo. Questões éticas também emergem, como a acessibilidade e a democracia cultural.

Um pano de fundo mais amplo enfatiza que se torna crucial a necessidade de diretrizes globais para a preservação digital, visando garantir a proteção eficaz e sustentável do patrimônio cultural para as gerações futuras.

A leitura dos textos publicados pelo Instituto Goethe oferece uma reflexão abrangente, atual, necessária, atenta às mazelas de um cotidiano que teme que lhe escapem das mãos e da mente o fluxo da história, emaranhado em meio a algoritmos e códigos fechados.

Abre-te código. Transformação digital e patrimônio cultural, organização: Leno Veras, coordenação editorial: Marina Watanabe . Para acessar o livro: https://www.goethe.de/resources/files/pdf213/abre_te_codigo_ebook_.pdf

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP). Pós-doutora em História da Arte (UNICAMP); Editora de Arte e Tecnologia na Revista Arte & Crítica da ABCA; professora titular da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Atualmente pesquisa na área de convergência entre Artes, Tecnologia e Comunicação. Autora de: "Caos-EspaçoEducação" (Annablume); "Da geometria euclidiana a Geometria Fractal – Um estudo sobre a história da arte" (EDUC); "Webdocumentários e narrativas em paralaxe" (Criação); "Imagens e números" (EDUFS); "The Facebook Instant-Articles Bussines model" (Criação); entre outros.

Em *Midas* , da paraense Elsa Lima, o pequeno corpo levita. Um instante entre a criação ao emergir das águas e o primeiro suspiro.

EXPOSIÇÃO

BIENAL DAS AMAZÔNIAS VAI ALÉM... APONTA AS QUESTÕES CLIMÁTICAS E OS DANOS CAUSADOS PELO HOMEM

PERCIVAL TIRAPELLI - ABCA/ SÃO PAULO

RESUMO: A 1ª Bienal das Amazônias mostrou um amplo aspecto das artes visuais de sete países amazônicos. Neste artigo analiso 12 obras de diferentes países e técnicas que vão desde a pintura tradicional a óleo até suportes inusitados como têxteis. O critério das escolhas recaiu naquelas obras referenciais segundo o tema da mostra: as águas como fonte de imaginação e desejos. A exposição homenageia a fotógrafa Elza Lima, artista que foca sua mensagem no homem ribeirinho. Outros artistas já denunciam os estragos da floresta, assim como há aqueles que a transformam em um idílio. As marcas da destruição provocada pelo homem perpassam grande parte das obras.

PALAVRAS-CHAVE: Bienal das Amazônias, instalações, pinturas tradicionais, mítica e denúncia.

ABSTRACT: The 1st Amazon Biennial showed a broad aspect of visual arts from seven Amazonian countries. In this article I analyze 12 artworks from different countries and techniques that range from traditional oil painting to unusual supports such as textiles. The criteria I used were based on those referential works according to the theme of the exhibition: water as a source of imagination and desire. The exhibition pays homage to photographer Elza Lima, an artist who focuses her message on riverside people. Other artists have already denounced the damage to the forest, as well as those who transform it into an idyll. The marks of destruction caused by man permeate much of the artworks.

KEYWORDS: Bienal das Amazonias, installations, traditional painting, myth and denunciation.

UM CIRCUITO À MANEIRA DO *TURISTA APRENDIZ*

A 1ª Bienal das Amazonias tem proposta única: Território Amazônia. E não poderia ser tão abrangente. São 121 artistas de nove estados amazônicos brasileiros e sete países da Pan-Amazônia: Colômbia, Peru, Equador, Bolívia, Guiana, Guiana Francesa e Suriname. Abriu em 4 de agosto e findou dia 5 do mês de novembro, no Centro Cultura da Vale. São quatro andares e 7,6 mil metros quadrados no centro comercial de Belém.

Keyna Eleison e Vânia Leal explicam que as obras... *são expressões de toda a efervescência e multiplicidade das culturas amazônicas.* Continua: *somos plurais, não existe uma forma única de se fazer arte, o que existe são diferentes individualidades que produzem arte.* A grande exposição foi concebida em torno do conceito de "*sapukai*", que significa grito. O tema é *Bubuia*: águas como fonte de imaginações e desejos. Ocorreu entre os participantes um extenso processo de pesquisa no território amazônico durante dois anos. O resultado foi surpreendente e apontou muito além da floresta, adentrou temas globais como economia, relações sociais e certamente as questões climáticas.

1- Já na entrada uma grande tela *Assalto á Pindorama*, formada por quatro painéis, pintura vigorosa de Rafael Matheus Moreira, na qual está estampada a cara do Brasil: o caos. Um papagaio vermelho – *Terra Papagalli*, quando o Brasil ainda não tinha nome - pousa como abutre sobre uma caveira e contempla o Belzebu capitalista comandando a destruição da natureza. O Pão de Açucar surge ensanguentado. Grandes linhas concêntricas abraçam os estragos nas montanhas provocados pelas mineradoras. Os braços mecânicos do Grande Chefe doam armas para a destruição da floresta, imensos pneus de tratores e motoserras eletrizadas por linhas vermelhas completam os instrumentos para a hecatombe. Uma arma de fogo prenuncia a terra tomada pela guerra das milícias. De um lado a Fe e do outro as cifras monetárias causando a morte. Jacarés morrem, crianças inocentes – em branco - desesperadas nas águas poluídas, um homem negro leva nos braços o filho morto. Pintura executada com golpes de pincéis, espátulas e intenso embate direto de tubos de tinta espremidos sobre a superfície da tela. Um ato pictórico orgiástico, à maneira do apocalíptico artista holandês Karel Appel.

Assalto a Pindorama. Rafael Matheus Moreira. Pará, BR. Acrílica s/ telas, 2023

Igarapé. Miguel Penha. Mato Grosso, Br. Acrílica s/ tela. 200 x 600cm. 2019

2- Em parede do lado oposto o grande painel de seis metros de comprimento alegrava os olhos e aliviava a alma: *Igarapé*. Era o que se esperar, o idílio, o Paraíso Perdido nos primeiros tempos. Pintura minuciosa, silenciosa, plena de detalhes e olhar agudo da natureza. A técnica das tintas empregadas com tonalidades quebradas alcançando uma atmosfera de perspectiva aérea. O fluir das águas é silencioso, até cerimonioso, ora revelando o ocre avermelhado da terra iluminado por raios solares ora azulado e esverdeado de sombras provocadas por curvas caprichosas. Em meio a todo o espetáculo em que o *Turista Aprendiz* se encanta há um segredo. Um silêncio sepulcral. Os cipós entrelaçam os troncos provocando uma barreira, uma proteção a uma grande árvore que se exibe com um monumental tronco azulado.

3 A subida para o primeiro andar me acolhe com a sala de honra da Bienal: homenagem a Elza Lima. A fotógrafa paraense que sabe congelar um salto, um movimento e ainda um sonho. Os povos ribeirinhos e seus rituais estão sob seu olhar aprofundada na cultura do homem que vive pairando sobre as águas. Cada fotografia sua conta um pequeno gesto desenhado na escuridão da mata, ou ainda duplicado no reflexo das ondas do rio.

Em *Midas* [*Marajó*] o pequeno corpo levita. Um instante entre a criação ao emergir das águas e o primeiro suspiro. Ainda não definição entre o corpo saindo do barro e a tez a procurar o sopro da vida. O sol perfura as linhas ziguezagueantes das águas e imprime em seus membros as marcas das luzes que atingem seu peito. A cabeleira a faz flutuar. O olhar diagonal cria movimentos que a levarão para fora do plano bidimensional. O toque de Midas é de Elza.

Midas [*Marajó*].
Elza Lima.
Pará, Br.
Impressão
com tintas
de pigmento
mineral sobre
papel.
150 x 225 cm,
2022

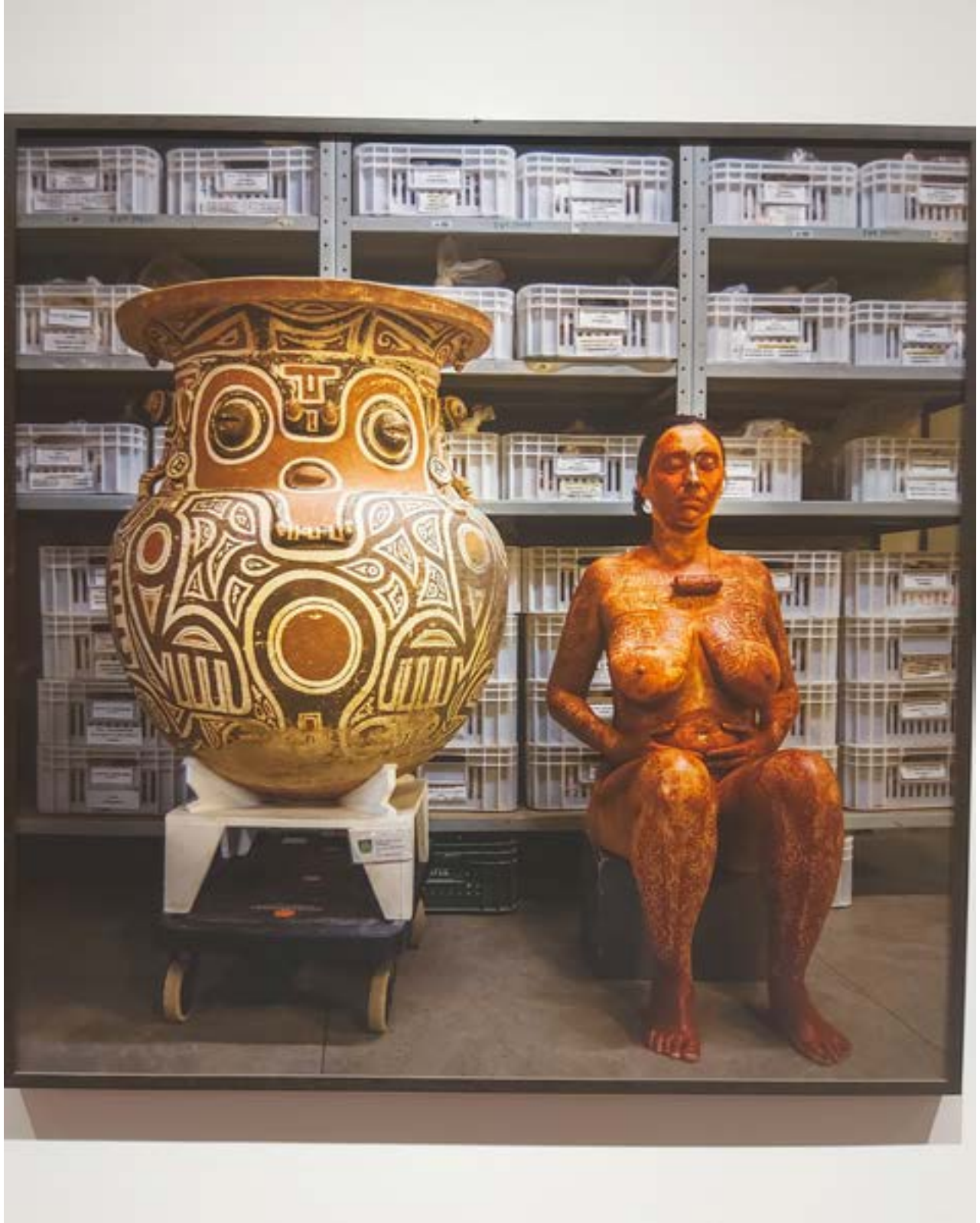
Las Enseñanzas de Ronín. Graciela Arias. Peru. Acrílica s. machetes de madeira. 7,8 x 73,5 cm (cada). Coleção Dendayãn. 2023

Detalhe

4 A Amazônia Mítica logo se mostra em obras preciosas como a da peruana Graciela Arias: *Las enseñanzas de Ronín*. (Ronín é o homem das ondas, a lenda de Ronín é ligada aos samurais japoneses, um andarilho). Seus machetes (madeira) servem de suporte para a narrativa do mito. Graciela, sobre seis machetes, narra a criação do mundo e a grande serpente ensinando o homem a viver pela caça, pesca, entre mitos de sereias e todos flutuando sobre a grande serpente ensinadora. A última narrativa é o adormecimento da serpente e sobre seu corpo a natureza é criada. A técnica da pintura é obsessiva. Minuciosa e detalhista de inspiração dos mais antigos pintores flamengos. Os suportes, os machetes, têm o duplo sentido: ao mesmo tempo de talha, as madeiras para esculpir, como forma de facão tem o poder da destruição. Porém a narrativa é toda da criação de um paraíso que emana do corpo sacrificado da serpente.

5 *Mucura* é a obra apresentada por Adriana Varejão. A mucura – o pequeno mamífero com o qual se confunde o gambá – também dito saruê -, está travestida de matrona, de *Pacha Mama*, ou melhor, de *mama oca* como é chamada pelos indígenas. Adriana a pinta dentro de uma espécie de bateia, forma arredondada e aprofundada na parte central na qual está instalada, entre cipós e raios luminosos filtrados pela intensa vegetação. A metamorfose é confirmada pelas formas femininas lascivas, os braços relaxados e todo o corpanzil a flutuar. A cabeça bicuda revela o mito, o animal que durante a noite faz as sementes circularem animando novas plantas a emergirem. A pintura é dinâmica no sentido centrípeto composicional. As pinceladas fogem do campo pictórico enquanto outras mais detalhadas se apresentam na superfície do primeiro plano, entrelaçando as formas míticas da mucura que aos poucos se revela e desvela, num jogo gramatical barroco bem ao gosto de Varejão.

Mucura. Adriana Varejão. Rio de Janeiro, Br. Óleo sobre fibra de vidro. Circunferência. 150 x 25cm. 2023



Ocre Serra da Capivara. Anita Ekman e Sandra Nanayana Tapiano. São Paulo, Br. Amazonas, BR. Jato de tinta com pigmentos naturais s. papel canson 200gr. Da série Ocre Serra da Capivara. 50x90cm. 2019

6 *Ocre Serra da Capivara*, fotografia resultante de atos performáticos de Anita Ekman e Sandra Nanayana Tapiano. As fotografias impressionam. O corpo se avoluma competindo com as urnas funerárias de cerâmica. O ocre - tinta/sangue - remete à ancestralidade, ao ato de cultuar a cerâmica/mulher/pote, que se envolve nas pinturas/cerâmicas e torna sua carne em barro. A artista assim se expressa: *para mim, o ocre é o sangue que dá vida à arte e possibilita o encontro das múltiplas formas de pensar; ele é a materialização desta potencialidade a nos aproximar das origens da humanidade como um todo. Criando este jogo de espelhos ontológico da criatividade humana, giráramos em torno d força bela dos imaginários ocres em diferentes espaços e tempos e expandimos a própria compressão de nossa presença na Terra* (odreview.com, 2021).

7 *L'École Bananière*, de LKPROD, da Guiana Francesa, desfaz as belezas e as imagens míticas que se mostram no serpenteante percurso expositivo. Uma série de camisetas com cenas impressas sobre os conceitos que os alunos aprendem nas salas de aula sobre o processo civilizatório do colonizador, em paragens tão longínquas onde se encontram os colonizados. Nesta estampa de camiseta o colonizador/professor indica as possessões francesas na África comparando-as com a geografia da França colonizadora. Os alunos, sem rosto, bem-vestidos e comportados, assistem ao espetáculo da lição entre palmeiras tropicais.

L'École Bananière (Série). LKPROD. Guiana Francesa. Impressão serigráfica sobre camiseta, dimensões variáveis. 2008

8- *El ruido del hombre*, de Nohemi Pérez, representante da Colômbia, leva o espectador a entrar em um sem fim da destruição. Obras minuciosas, imensas, desenhadas com carvão, sanguínea e pequenos bordados. São três telas impactantes. Para quem está acostumado ao fazer artístico são obras a serem reverenciadas, não apenas pelo labor, mas pela visão geral de um imenso desenho no qual se poderia perder, ou então impor-se apenas pela dimensão. Na primeira cena a fumaça toma conta da vegetação, já praticamente morta. A fuligem se espalha entre os troncos e um tamanduá que já teve seu corpo queimado, levita no acinzentado céu. Um pica-pau de topete vermelho está sem a madeira para bicar. A segunda cena mostra o fogo já nas prateleiras inferiores da floresta. O pouco que restou será consumido. A última cena é apocalíptica. Onde havia vida agora só há terra remexida, areia, destruição. Um mínimo de alento. Ao fundo ainda há floresta a ser devastada.

El ruido del Hombre # 2 . Nohemi Pérez. Colômbia. Da série " El ruido del Hombre. Sanguinea e carvão e bordado s.telas. 2,35 x 5,00m. Cortesia Instituto Devisón. 2023

El ruido del Hombre # 2 . Nohemi Pérez. Colômbia. Da série " El ruido del Hombre. Sanguinea e carvão e bordado s.telas. 2,35 x 5,00m. Cortesia Instituto Devisón. 2023

Bacia Amazônica. Emanoel Nassar. Pará, BR. Instalação com lona azul, banco de madeira, bilha, bacia de alumínio, garrafa pet e livro de Dalcidio Jurandir "Chove nos Campos de Cachoeira". 205 x 285 x 120 cm. 2023

9 E onde ficaram as águas? Na seca instalação de Emanoel Nassar: *Bacia Amazônica*. *Ars povera*. As caudalosas e intensas águas dos rios amazônicos são sintetizadas em uma lona azul piscina. Demarcada por dobraduras como se o território tivesse sido já esquartejado. Uma moringa, o que restou de água para o ribeirinho. Uma garrafa plástica com a água suja, roubada, impregnada de mercúrio, a morte para quem sorvê-la. Uma bacia dourada. O *El Dorado*. Vazio. Pleno de ambições. Brilho catastrófico. Um livro intitulado *Chove nos Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir. *A Bacia Amazônica*, obra de 2023, profetizara a secura dos rios da Bacia Amazônica.

10 *Goontapu*, instalação do artista de fama internacional do Suriname. Tecidos coloridos pendem do teto e obrigam o espectador a mover toda sua imaginação com as cenas emanadas dos contorcidos têxteis. O artista Marcel Pinas, nascido em Pilgrim Kondre (1971), saiu de sua terra natal, distrito de Marowijne, devido a guerrilhas. Estudou na Jamaica onde continuou a desenvolver seus desenhos baseados em culturas indígenas. Ao retornar ao Suriname redescobriu a beleza dos tecidos dos nativos, daí a bela instalação no último andar. Engano, porém, que está adentrando em uma beleza eterna. Os tecidos, as colunas, as estampas, que Marcel Pinas expõe em museus do mundo todo, tornando-se assim um dos maiores ativistas artistas pela causa dos afrodescendentes. Aqui, o emaranhado de beleza avermelhada é um discurso sobre a invasão dos garimpeiros brasileiros nas terras do Suriname em especial nas terras da cultura *Marron*, sua cultura.

Goontapu.
Marcel Pinas.
Guiana
Francesa.
Instalação com
tecidos Pangi
pendurados e
distribuídos.
10 x 15 m.
2023

Quintino. Éder Oliveira. Pará, Br. Óleo Stela. 300 X 570cm. 2023. Prêmio PIPA Foundation

11 *Quintino* é obra premiada de Éder Oliveira, inventivo artista paraense que estampa em grandes dimensões os traços profundos de seu povo. Quintino da Silva Lira, conhecido como Quintino Gatilheiro, foi um agricultor que resistiu às invasões de suas terras na região do Guamá, município de Santa Luzia, no Pará. Depois de matar um fazendeiro e seus comparsas que haviam expulsado 32 lavradores de suas terras, passou a ser procurado pela polícia. Em 1995, após três anos de luta armada foi morto pelos policiais a mando do governo paraense e das milícias dos mineradores. Seu corpo foi ocultado, mas, descoberto, teve grande funeral.

A grande tela, de dimensões históricas, ou mesmo como de um grupo retratado por Rembrandt, é impactante. Em primeiro plano, pensativo, soturno e a ver a morte de frente. As demais 15 posições do herói são retratadas como se Quintino entrasse dentro de si, de seus planos que se tornaram violentos. Na realidade não seria Quintino, mas aqueles que o rodeiam marcando com uma bala no mapa da próxima ação. O *Liberal* já está vermelho. Ao fundo, sem saída para a estrada com uma ponte, imita o gesto de *Tio Sam*: dedo em gatilho, eu quero você. Cada gesto é aterrador. São gestos e poses sincronizados, equilibrados, calculados. Quem seria o dono deste território sem lei? O fim da exposição da Bienal das Amazonias é um alerta dantesco. Lá se vai do Paraíso ao Inferno sem passar pelo Purgatório do bardo italiano. A quem passar agora os umbrais – portas ou porteiras – deixai todas as esperanças dos encontros de cúpulas para trás. *Il y a un goût de cendre*. O Paraiso (está) Perdido.

PERCIVAL TIRAPELLI

Professor Titular em História da Arte pelo Instituto de Artes da Unesp. Pesquisador de arte sacra, publicou 30 livros sobre o barroco brasileiro e latino-americano, e uma série de 5 paradidáticos incluindo arte moderna e contemporânea, além de indígena. Mestre e doutor pela ECA/USP e pós-doutorando pela Universidade Nova de Lisboa. Foi do Conselho do Condephaat, vice-presidente da ABCA (2006-2009), membro do Conselho Consultivo do Acervo Artístico dos Palácios do Governo (2007- 2015). Realizou curadorias e catálogos para o Museu de Arte Sacra SP, Museu-Casa Portinari e Museu Boulieu em Ouro Preto. Ocupa a cadeira de número 24 na Academia Paulista de Educação (2023).

as maravilhas

Foto: Elaine Maziero

EXPOSIÇÃO

"AS MARAVILHAS" INSTIGAM E CONECTAM ARTE E VIDA

ALECSANDRA MATIAS ABCA/SP

RESUMO: o presente artigo discute as motivações e as interações históricas, sociais e mnemônicas na instalação *as maravilhas*,* de Laercio Redondo e Birger Lipinski, realizada na Programação *A Clareira,* desenvolvida no térreo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Para tanto, aborda-se a trajetória dos artistas, seu processo criativo e as conexões com os pressupostos da arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea; móbiles, memória

ABSTRACT: this article discusses the motivations and historical, social and mnemonic interactions in the installation "as maravilhas*", by Laercio Redondo and Birger Lipinski, carried out at Programação A Clareira, developed on the ground floor of the Museum of Contemporary Art at the University of São Paulo (MAC USP). To this end, the trajectory of the artists, their creative process and the connections with the assumptions of contemporary art are addressed.

KEYWORDS: contemporary art; mobiles, memory

Hoje, as artes visuais convocam à discussão acerca dos modos de ser, pensar e agir no mundo contemporâneo. O fazer de alguns artistas retoma narrativas, reelabora as trajetórias de agentes sociais e, sobretudo, tem como fonte as memórias de grupos que sofrem um permanente processo de apagamento. As práticas de reparação desses criadores despertam pertencimento; colocam em xeque as epistemologias sustentadas pelo universalismo, patriarcado e colonialismo.

Acima de tudo, suas proposições nos ensinam a "desaprender" os princípios das obviedades que são atribuídas às coisas. E, nesse quesito, as propostas de Laercio Redondo revolvem questões sensíveis e complexas; dão a ver citações arquitetônicas, históricas, políticas e sociais; apresentam camadas interpretativas que, aos poucos, se revelam, mas igualmente inquietam.

As propostas de Laercio Redondo[1] "brincam" com os sentidos dos objetos. A partir de referências da história, da arquitetura e, sobretudo, da memória coletiva, suas criações lidam, de

Foto: Elaine Maziero

Foto: Elaine Maziero

modo simultâneo, com conceitos que tratam sobre a volta, a reviravolta, a ausência, a presença, a fragmentação e a acumulação. Dividido entre Rio de Janeiro e Estocolmo, o artista tem se dedicado à pesquisa sobre as dinâmicas culturais, jogando luzes sobre personagens e memórias postos à margem pelos discursos oficiais. Cada instalação de sua autoria revela a fusão arte-vida sempre mediada por recursos próprios da arte contemporânea, entre eles, o trabalho colaborativo.

A parceria com o arquiteto Birger Lipinski[2] tem resultado em instalações, como *The Phantom Collection* (2021), no Södertalje Konsthall, na Suécia. A "coleção fantasma" fez menção ao projeto *Folkhemmet*, que nos anos de 1930, aproximou a linguagem do design à sociedade sueca. Composta por displays e projeções coloridas, a instalação convidava o visitante ao espaço expositivo. Ao entrar, a descoberta: as grandes projeções eram, de fato, provenientes das prateleiras iluminadas e preenchidas com peças de vidro e cerâmica – uma coleção de utensílios que contavam a

Bidú Sayão, detalhe do móbile, 2023 - Foto: Divulgação

história do design sueco nos últimos 100 anos. Somando-se aos artefatos e às sombras, a voz de um colecionador fictício que, no fundo, atribuía mais significados ao ambiente.

Em *as maravilhas** (2023), tem-se nova colaboração entre os artistas, que integra a programação *A clareira*, presente no térreo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC USP, até o fim de janeiro de 2024; É um convite a refletir sobre tantos temas e formas que acaba por renovar o conceito de "obra aberta" de Umberto Eco – são referências mais do que sobrepostas; são emaranhadas. São dimensões que evocam, por exemplo, a tradição do retrato, o corpo, os objetos, as memórias afetivas, o movimento, o fino equilíbrio, a relação espaço-obra-público, enfim, indeterminações poéticas (e que não necessariamente surgem nesta ordem).

À primeira visada, encontra-se a descrição da proposta. São 17 esculturas móveis (móbiles) que distinguem personagens do nosso cenário cultural: Anitta, Bidu Sayão,

Brenda Lee, Clara Nunes, Chiquinha Gonzaga, Clementina de Jesus, Clóvis Bornay, Elke Maravilha, Elza Soares, Hélio Oiticica, Leila Diniz, Linn da Quebrada, Luz del Fuego, Madame Satã, Maria Bethânia, Ney Matogrosso e Simone Mazzer. São corpos performáticos e disruptivos que se relacionam com o gênero, orientação sexual, racialização e diversidade. São corpos públicos e políticos que desafiaram (e continuam desafiando) os conservadores padrões sociais e os códigos heteronormativos, sem haver, no entanto, qualquer representação de um corpo no espaço expositivo, a discussão se coloca diante do público.

As 17 esculturas dinâmicas promovem a participação do visitante, desta vez, envolvendo as tessituras de personagens da vida cultural brasileira. Nesses móbiles, a lembrança dos corpos (sem o corpo presente); a profusão de objetos em equilíbrio nos finos suportes de madeira; a suspensão de memórias, dos embates e subversões de corpos-políticos insurgentes da história e da cena atual do Brasil.

Brenda Lee, detalhe do móbile, 2023 - Foto: Divulgação

Os móbiles apresentam diversos e delicados objetos distribuídos no suporte de madeira - cada objeto, seu peso, sua forma, suas cores - num sensível jogo de equilíbrio. São contas, conchas, búzios, penas, plumas, taças, bolas de vidro, simulacros de plantas e frutas, entre outras peças. Para cada personalidade, seu móbile, seus objetos - que estão longe de serem óbvios ou caricatos, mas a referência dos objetos leva à memória da essência daquela corporeidade.

A inspiração para esses retratos dinâmicos veio de experiências anteriores dos artistas, tais como os móbiles dedicados à Carmen Miranda e à Josephine Baker - personalidades unidas pela relação com a música, com a voz e a dança, o que no fundo tornou-se critério de seleção para os 17 novos sujeitos. E como não achar interessante que estes, ao menos, declaradamente Leila Diniz e Madame Satã reverenciavam "a pequena notável".

Completam a instalação 17 biografias. E aqui peço desculpas por não ter mencionado antes: me

Clara Nunes, detalhe do móbile, 2023 - Foto: Divulgação

Elke Maravilha, detalhe do móbile, 2023 – Foto: Divulgação

conecto às *maravilhas** porque escrevi esses pequenos textos. A cada novo personagem selecionado, o frio na barriga em ser responsável pela descrição textual daquele corpo-vida. Mas, a sensação foi logo dirimida quando vi a soma (textos e móbiles) capaz de contar narrativas tão densas. Ao menos, as minhas memórias afetivas ligadas aos 17 personagens estão lá. E, parece que a de muitas outras pessoas, também se fazem presente.

Numa segunda visada, observam-se as alusões espaciais: *as maravilhas** estão, como já adiantamos, no térreo do MAC USP – mesmo lugar onde estava exposta meses atrás a escultura móvel *A viúva negra* (1948), de Alexander Calder – um grande móbile pairando sobre as cabeças do público do museu. O equilíbrio, a fantasia e o lúdico são ecos das propostas deste artista. Permeia, em seus móbiles, a vibração de elementos que se movimentam com as correntes de ar, contribuindo para o onírico, como se suas partes estivessem imersas no éter de um universo sonhado. Marcel Duchamp, em 1949, no catálogo da exposição de Calder, na Société Anonyme, escreveu

Elke Maravilha, detalhe do móbile, 2023 – Foto: Divulgação

que suas esculturas móveis são "a sublimação de uma árvore ao vento".

Já *as maravilhas** estão dispostas como um delicado ambiente imersivo – quase como um jardim. O corpo do visitante está entre *as maravilhas** – por um instante arrisco-me a pensar numa estética relacional, mas o térreo, apesar de mais livre do que as salas expositivas, ainda é museu; há limites impostos por essa condição. Notadamente, a presença do corpo do visitante apoia o olhar que perscruta – de fato, a instalação respeita a dimensão humana, os móbiles estão suspensos à altura dos olhos e, sendo assim, uma camada de beleza da instalação está na descoberta dos detalhes em meio a profusão de objetos.

As esculturas são acompanhadas por números ao chão e para cada uma delas, como já foi dito, há notas biográficas sobre aquele sujeito. As memórias habitam as peças, mas também o texto. E nesse encontro, o corpo do visitante é convocado à coreografia da descoberta. Os números não são sequenciais e tão pouco ordenados por

qualquer aparente lógica – o processo é: ver os móbiles, notar os números; na sequência ler as biografias e, retornar às esculturas dinâmicas. No fim, o visitante ganhou um corpo dançante – coincidência ou não do outro lado da avenida, de onde estão *as maravilhas**, encontra-se a 35ª. edição da bienal de São Paulo, com o tema "coreografias do impossível".

No térreo do museu, *as maravilhas** proporcionam a imersão do visitante num espaço de fantasia e encantamento – algo lúdico porque entre as esculturas dinâmicas, o olhar perde-se nos detalhes, nos objetos que deslocam a materialidade para o reino dos sentidos. Ao mesmo tempo, os objetos vistos isoladamente nos devolvem ao cotidiano, mas juntos rompem todos esses territórios e, sobretudo, reivindicam memórias de corpos-vidas, de um tempo (que ainda não passou) e de um país, como o Brasil.

A terceira visada não é tão direta, mas é fascinante. A fartura de objetos nos leva aos gabinetes de curiosidades do século XVI – uma

Elza Soares, detalhe do móbile, 2023 – Foto: Divulgação

referência compartilhada com Laercio Redondo e Birger Lipinski. A formação desses gabinetes também chamados de "câmaras das maravilhas", de certa forma, proporcionou maneiras de organizar, ver e sentir o mundo, em especial na expansão ultramarina e, consequentemente, na colonização. Categorias, tais como, " raridades do homem", "bestas de quatro pés" e "outras maravilhas marinhas" sistematizaram um "microcosmo" - um compêndio do universo que se poderia ver de um só golpe, ou ainda, como diria o museólogo Krzysztof Pomian: "um universo reduzido por assim dizer à dimensão dos olhos".

Nesses gabinetes, os objetos carregavam o maravilhoso, o fabuloso e - talvez, o termo mais adequado, o curioso. À época, inserem o "Novo Mundo" no imaginário europeu pelo viés da alteridade e do exótico. Eram objetos recolhidos não por seu valor de uso, mas por causa de sua invenção ou, ainda, por ser o tangível daquele desejo de domínio da totalidade do universo. Nesse ato de colecionar as coisas do mundo, quantos objetos perderam o significado porque foram

Leila Diniz, detalhe do móbile, 2023 - Foto: Divulgação

Luz Del Fuego, detalhe do móbile, 2023 – Foto: Divulgação

arrancados de suas culturas de origem!? Na África, por exemplo, populações inteiras foram dizimadas, tornando seus objetos enigmáticos.

Dos gabinetes, formam-se os museus como são conhecidos agora. No passado, o termo *mouseîon* atribuía sentido à tentativa de coligir conhecimentos produzidos pelo homem. Os artefatos que eram reunidos, colecionados e exibidos estavam voltados à busca de um saber universal. No Renascimento, a prática das coleções de antiguidades já se relacionava com a pilhagem e, durante o Iluminismo, então, os "museus universais" tornaram-se os mensageiros e os guardiães da "missão civilizadora" das nações europeias – algo que, atualmente, passa por intensa revisão.

Em *as maravilhas**, os artistas "mexem" com pressupostos sérios da história e da história da arte, como por exemplo, a tradição do retrato, a interação obra-público, o espaço expositivo, as relações sociais, os apagamentos, as narrativas e, ainda mais: garantem às memórias de sujeitos dados às ousadias – aqueles que

quebram regras, resistem e insistem em ser e estar no mundo.

Assim, as 17 maravilhas de Redondo e Birger reparam o processo de expropriação e de apaziguamento das memórias a partir dos objetos – provocam a reviravolta: seus retratos insurgentes descolonizam os corpos-vidas justamente a partir dos objetos; no espaço do museu – fazem o que parece paradoxo – eles asseguram o direito à memória, assim como os modos de ser e de estar no mundo daquelas personagens. Assim, o humano sobrepõe-se aos objetos.

Madame Satã, detalhe do móbile, 2023 – Foto: Divulgação

Maria Bethânia, detalhe do móbile, 2023 – Foto: Divulgação

NOTAS

1 Nascido no Brasil, Laercio Redondo tem pós-graduação na Konstfack, University college of Art, Crafts and Design em Estocolmo, Suécia. Foi contemplado com várias bolsas, entre elas, a residência da Akademie Schloss Solitude em Stuttgart, Alemanha, o programa de residência IASPIS em Estocolmo e o Clark Art Institute - Summer Collaborative Working Group, Williamstown, USA. Seu trabalho integra as coleções do MAC USP, Itaú Cultural em São Paulo e Kunsthalle Göppingen, na Alemanha, entre outras.

2 Nascido na Suécia, Birger Lipinski é arquiteto de interiores com formação em design de móveis pela Konstfack, University College of Arts, Crafts, and Design em Estocolmo. Trabalhou em estreita colaboração com instituições como o Museu do Prêmio Nobel, o Museu do Mediterrâneo, o Uppsala Konstmuseum, o Södertälje Konsthall, a Agência Sueca de Exposições, o Museu de Etnografia e o Fórum para a História Viva em Estocolmo; Pinacoteca de São Paulo e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil. Ele tem o título SIR/MSA e é membro da associação Architects Swed.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

Doutora em Artes Visuais (ECA USP). Pós-doutorado em Artes Visuais (UNESP). Curadora independente. Professora do CELACC (ECA USP). Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação e Pesquisa em Artes (ECA USP). Membro da Associação Internacional de Crítica de Arte (AICA). Autora dos livros **Schenberg: Crítica e Criação** (EDUSP, 2011) e **Memória da Resistência** (MCSP, 2022). Editora de Arte/História da **Revista Arte & Crítica**

Romeu Figueiró, *S/Titulo*, S/Data , desenho sobre cartão, 36 x 64 cm. - Acervo: MEOC/HPSP

EXPOSIÇÃO

ARTE DE VIDAS SINGULARES: MUSEU ESTADUAL OFICINA DE CRIATIVIDADE - HOSPITAL PSIQUIÁTRICO SÃO PEDRO

BLANCA BRITES ABCA/RS

RESUMO: Este artigo apresenta a exposição ESTA COISA QUE PULSA, realizada, de 23/03 a 07/07 de 2023, com obras de 17 frequentadores da Oficina Criatividade, do Hospital Psiquiátrico São Pedro em Porto Alegre, RS. Destaca a importância dessa Oficina, criada em 1990, por quatro funcionárias do Hospital, na vida das pessoas em sofrimento psíquico e de como é também um espaço de acolhimento. Trata ainda da celebração da criação, em 2022, da criação do Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (MEOC-HPSP) que incorpora, em torno de 200 mil peças do acervo da referida Oficina de Criatividade.

PALAVRAS CHAVE: Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (MEOC-HPSP). Arte Loucura. Patrimônio artístico. Esta coisa que pulsa.

ABSTRACT: This article presents the exhibition ESTA COISA QUE PULSA (This Thing That Pulses), held from 23 March to 07 July 20023, with works by 17 residents who frequented the Creativity Workshop at the São Pedro Psychiatric Hospital in Porto Alegre, RS. It emphasizes the importance of this workshop, which was set up in 1990 by four hospital employees, in the lives of people suffering from mental illness and how it is also a welcoming space. It also addresses the celebration, in 2022, of the creation of the State Museum of Creativity of the São Pedro Psychiatric Hospital (MEOC-HPSP), which incorporates around 200,000 pieces from the collection of the mentioned Creativity Workshop.

KEYWORDS: State Museum of Creativity of the São Pedro Psychiatric Hospital (MEOC-HPSP). Art Madness. Artistic heritage. Esta Coisa que Pulsa. This thing that pulses.

OS LOUCOS SÃO COMO BEIJA-FLORES. NUNCA POUSAM, FICAM A DOIS METROS DO CHÃO.

(Atribuída a Bispo do Rosário)

O Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul abriu seu espaço para receber a exposição ESTA COISA QUE PULSA[1], que apresenta trabalhos dos frequentadores da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP) em Porto Alegre (RS). Saindo da clausura, mas sem deixar de lado sua origem, a mostra traz obras ao encontro de interlocuções dentro do circuito artístico. A curadoria esteve a cargo do Coletivo Pulsar, formado por Barbara Neubarth, Blanca Brites, Mário Eugênio Saretta, Tatiana Patrícia da Silva e Vanessa Aquino, todos diretamente ligados à citada oficina.

Figura 1: Tapete Voa-Dor, Obra Coletiva, 2007, Tapeçaria de recortes, 40 peças
Foto: Sabiá Cultural

A referida exposição celebra, também, um novo ciclo da Oficina de Criatividade e de seu acervo que, depois de três décadas, passou, em 25 de janeiro de 2022, à categoria de Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (MEOC-HPSP), em Porto Alegre (RS). Esse foi um momento histórico em sua trajetória, pois oficializa o reconhecimento da preservação desse valioso patrimônio histórico/artístico, atravessado pelos campos da psicologia, arte, loucura, memória e afetos. O museu deverá se constituir, de modo flexível, articulando suas funções de órgão polivalente de colecionismo e documentação, com ações transversais para acolher e se integrar à criação artística da atualidade. De sua parte, a Oficina

Figura 2; Prédio do MEOC-HPSP - Foto: Julia Ferreira

de Criatividade permanece com todas as atividades práticas de ateliê e continua a subsidiar o acervo do MEOC-HPSP, agora sob outros parâmetros.

O Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, foi fundado em 1884, para receber e tratar doentes mentais de todo estado, que deveriam ficar excluídos do convívio social. Na segunda metade do século passado, o psiquiatra Dr. Isaac Pechansky criou a primeira sessão de arteterapia nesse hospital, onde a artista multimídia Regina Silveira fez estágio de 1962 a 1964, lecionando desenho. Nesse período, ela elaborou uma série de xilogravuras de cunho expressionista, tomando como modelo os internos no HPSP e suas condições de vida.

Nesse mesmo espaço, em 1990, quatro jovens funcionárias[2] do hospital fundaram a Oficina de Criatividade do HPSP, como equipamento de reabilitação psicossocial da rede pública de saúde mental, atendendo moradores de longa permanência e clientes de outros serviços da saúde. Elas incentivavam a livre expressão artística, sem intenção

Figura 3: Regina Silveira, *Pátio*, 1964, Xilogravura 61 x 49 cm, Acervo: MAC/ USP

Regina Silveira, *O corredor*, 1964, Xilogravura 56 x 33 cm, Acervo: MAC/ USP

terapêutica stricto sensu[3], embora a prática na Oficina colaborasse para um possível resgate da subjetividade. Nesse ambiente, os pacientes encontram, igualmente, um lugar de sociabilidade, onde são acompanhados por facilitadores sensíveis, terapeutas ocupacionais, psicólogas, estagiários de artes visuais, dança, teatro e voluntários.

É importante destacar que as fundadoras seguiam as premissas da psiquiatra Dr.ª Nise da Silveira[4], e uma das quais era a preservação de todo o material produzido. Esse princípio foi rigorosamente observado, resultando no acervo que, atualmente, possui cerca de 200 mil itens, entre peças e documentos impregnados de memória. Material que se constitui, para além do espectro loucura e arte, em registros e expressões da vida dos frequentadores daquele espaço, onde muitos viveram mais de 50 anos, sem qualquer contato familiar. (Fig.4)

Nesse tempo de existência, as obras Acervo da Oficina, agora MEOC-HPSP, têm sido apresentadas em espaços culturais reconhecidos do sistema de artes da cidade, como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Casa de Cultura Mario Quintana, Museu da UFRGS. Além disso, representantes desse acervo tem participado de exposições em nível nacional, com destaque para *Lugares do Delírio*, no Museu de Arte do Rio de Janeiro, em 2017, com curadoria da psicanalista Tania Rivera, mostra que também

Figura 4: Acervo MEOC/HPSP
Foto: Luiz Eduardo Achutti

foi apresentada, em 2018, no SESC Pompéia em São Paulo.

O ano de 1998 foi um momento de abertura para este acervo, propiciado pela exposição *Quatro por Quatro*, quando os artistas da Oficina: Natália Leite, Cenilda Ribeiro, Luiz Guides e Roseno Pereira mostraram sua produção na Pinacoteca Barão de Santo ngelo, no Instituto de Artes da UFRGS. Paralelamente, os artistas pesquisadores do Programa de PPGAV da UFRGS: Elida Tessler, Hélio Fervenza, Romanita Disconzi e Sandra Rey fizeram intervenções em um dos pátios do Hospital Psiquiátrico São Pedro.

A Oficina de Criatividade, com seu acervo, sempre teve uma dinâmica de realizações artísticas e participações em eventos como exposições e seminários. Um destaque foi a mostra *Eu sou você* (2010), com trabalhos dos seus frequentadores, realizada no próprio espaço da Oficina de Criatividade, com a curadoria de Blanca Brites e Tania Mara Galli Fonseca[5], professoras da UFRGS com apoio do Museu da UFRGS.

Ao longo de sua trajetória, a Oficina firmou parcerias com várias universidades[6], recebendo estudantes, professores de graduação e pós-graduação, pesquisadores e estagiários, o que resultou em uma numerosa produção acadêmica. Todas essas constantes atividades da Oficina, junto ao seu representativo acervo, construído ao longo de três décadas, favoreceu a oficialização do MEOC-HPSP pelo poder público.

Pela defesa e salvaguarda do patrimônio cultural, o Acervo da Oficina de Criatividade HPSP recebeu, em 2017, o prêmio Patrimônio Cultural Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Assim, ele passa a ter reconhecimento nacional como um dos quatro grandes museus na área da arte e saúde mental, ao lado do Museu Imagens do Inconsciente (RJ), Museu de Arte Osório Cesar - Complexo Hospitalar do Juquery em Franco da Rocha (SP), Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea na Colônia Juliano Moreira (RJ) e o agora Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro em Porto Alegre (RS).

Na mostra *ESTA COISA QUE PULSA* estão obras dos frequentadores da Oficina de Criatividade, desde seu início, quando a maioria morava do HPSP. “Ao serem convidados para que viessem desenhar, eles foram se achegando de

mansinho e, diante da folha branca, com lápis, caneta, pincel e tinta começaram a falar de si", como conta Barbara Neubarth. Aqui estão desenhos, pinturas, modelagens, escritos, bordados e costuras, impregnados de força indecifrável. São trabalhos de Arminda Nagel, Cenilda Ribeiro, Claudina Pereira, Frontino Vieira, Luiz Guides, Lydia Francisconi e Natália Leite, já falecidos.

Além das obras de Luzia Santos Soares, Marlene (Madalena de Fátima Lima Souza), Faifer da Silva Gonçalves, Romeu Figueiró, Sol (Solange Gonçalves Luciano), Tereza Noeci e Vagner Cícone. Estão presentes, também, trabalhos coletivos, como o de Simone dos Santos e William Azevedo Cardozo com o professor Leandro Silveira Rodrigues, o Tapete Voa-Dor, Ateliê de Escrita.

As obras desses artistas instigam a pensar sobre arte, liberdade, loucura e a ativar saídas possíveis para a construção de outros referenciais sociais no resgate de vidas singulares que ainda pulsam. Cada trabalho exposto está marcado

Figura 5: Natalia Leite, *S/Título*, S/Data, desenho sobre papel, 55,4 x 73,3 cm
Foto: Sabiá Cultural

Figura 6: Cenilda Ribeiro, *S/Título*, D/Data, desenho sobre papel, 48,1 x 33,1 cm - Foto: Sabiá Cultural

Figura 7: Frontino Vieira, *S/Titulo*, S/Data, Guache sobre papel, 55 x 36,5 cm - Foto: Sabiá Cultural

Figura 8:Luiz Guides, *S/Titulo*, S/Data, Guache sobre papel, 48,2 x 33,1 cm - Foto: Sabiá Cultural

Figura 9: Romeu Figueiró, *S/Titulo*, S/Data , desenho sobre cartão, 36 x 64 cm. - Acervo: MEOC/HPSP

Figura 10: Luzia Santos Soares, *S/ Título*, S/Data, Bordado sobre tecido, 75 x 50 cm Acervo: MEOC/HPSP

por emoções indecifráveis, dores contidas, extravasadas ou superadas. Isso pode não transparecer nos efeitos de cores e formas na peça final, mas encontra-se latente no fazer de cada artista. É necessário ampliar nossa perspectiva para além do simples exame das obras em si e contemplar o significado da transposição de sentimentos que estão nesses trabalhos. Ao olhar esse acervo exposto, é possível reconhecer a potência e a força mobilizadora inerentes à arte, mesmo que seus autores não tenham originalmente concebido com tais.

A exposição foi concebida em cinco núcleos: 1) *Documentação*; 2) *Bordados e Costuras*; 3) Coleções: Coleção Cenilda Ribeiro (possui 3.011 documentos), Coleção Frontino Vieira (conta com 784 trabalhos), Coleção Luiz Guides (tem 5.446 documentos), Coleção Natália Leite (em torno de 12.00 trabalhos), todos já falecidos; 4) *Frequentadores atuais*; 5) *Um olhar atelial*. As obras foram dispostas em um único espaço no Museu da UFRGS e, como não havia divisórias, era possível apreender os trabalhos

em seu conjunto e seguir uma livre circulação. O Tapete Voa-Dor, frente e verso, estrategicamente colocado na entrada, teve um duplo papel: funcionar como uma cortina, que bloqueava, em parte, o acesso ao grande espaço e, ao mesmo tempo, como um cartão de visita, que convida os visitantes a explorar o ambiente.

No Núcleo de Documentação, está um vídeo em que as quatro fundadoras, que são entrevistas sobre o que sonharam quando ao iniciaram a Oficina de Criatividade e, hoje, vendo um sonho utópico realizado. Há ainda mesas de documentos, com algumas publicações em que a Oficina é referência, como teses, livros, escritos de pacientes da Oficina de Escrita.

A exposição também foi recebida com grande receptividade por parte dos visitantes que descobriram, com esses artistas, que a arte se apresenta onde deixarmos aflorar livremente as emoções.

ESTA COISA QUE PULSA é um pequeno recorte da potencialidade deste acervo, formado a partir de 1990, que segue agora sua trajetória como Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (MEOC-HPSP). Se hoje comemoramos com alegria sua criação, muitas foram as adversidades superadas, demonstrando a perseverança de um trabalho coletivo que exigiu vários recomeços. Este museu nasce de sonhos e ações de resistência e assim permanecerá dando voz à potencialidade dos excluídos.

Figura 11: William Azevedo Cardozo, Simone dos Santos e professor Leandro Silveira Rodrigues, *Mil Faces* - 2023, Instalação, Foto: Giovanni Ramos

Figura 12: Vista Geral da Exposição - Foto: Giovanni Ramos

Figura 14: Sol (Solange Gonçalves Luciano) , Vestes Falantes - 2023
Foto: Giovanni Ramos

Figura 13: Vista Geral da Exposição - Foto: Acervo MEOC/HPSP

Figura 15: Vista Geral da Exposição - Foto: Acervo MEOC/HPSP

NOTAS

1 Esta exposição foi realizada de 23 de março a 07 de julho, com recursos do PRÓ-CULTURA RS FAC- Fundo de Apoio à Cultura, do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, e com a colaboração do Museu da UFRGS e apoio de amigos e voluntários.

2 As quatro fundadoras tinham diferentes formações, Barbara Neubarth é psicóloga, Luciana Moro Machado terapeuta ocupacional, Rosvita Bauer enfermeira e Luiza Gutierrez artista plástica. Barbara foi coordenadora até sua aposentadoria em 2019, e atualmente permanece como voluntária no MEOC-HPSP.

3 Elas acompanhavam a política do movimento antimanicomial, que defendia a revisão das práticas de internamento de pessoas com transtorno mental.

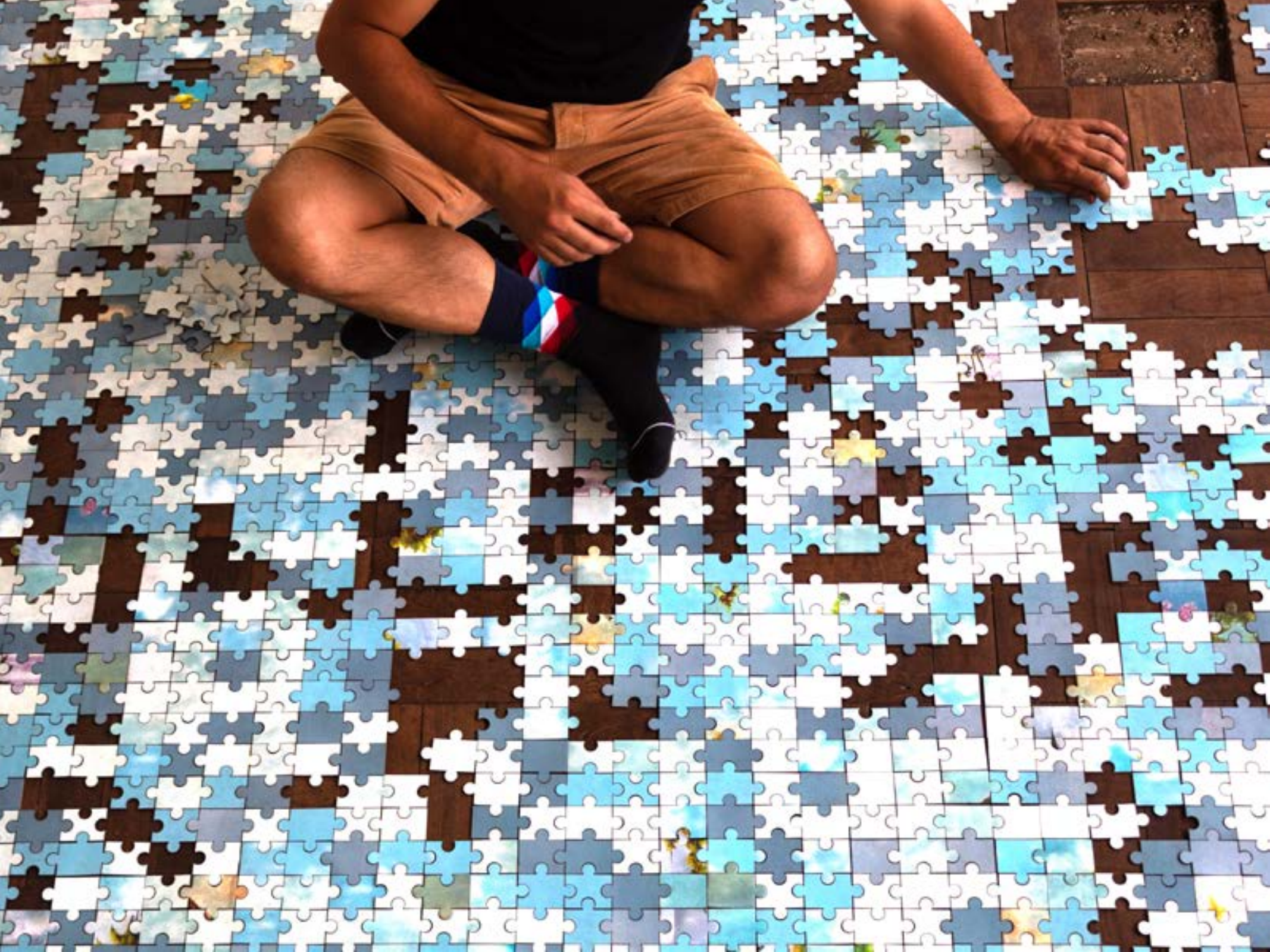
4 Nise da Silveira (1905 -1999). Em 1952, ela criou, no Rio de Janeiro, o Museu de Imagens do Inconsciente.

5 Tânia Mara Galli Fonseca (1948-2018) Prof.ª Drª do PPG Psicologia Social da UFRGS. Desde 2000, defendia e divulgava as atividades da Oficina de Criatividade.

6 A partir dos anos 2000, a Oficina contou com a colaboração acadêmica das Universidade ULBRA e UFRGS, através de convênios, que, junto com voluntários, colaboraram para a organização do material desse acervo. Mais recentemente, a equipe do curso de Museologia da UFRGS começou um trabalho de catalogação das obras.

BLANCA BRITES

Professora titular, Sênior do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em História Arte Contemporânea, pela Université de Paris I -Panthéon-Sorbonne. Apresenta experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em História da Arte Contemporânea, principalmente nos seguintes temas: Acervo, Museologia e Arte e Loucura. Tem realizado pesquisa sobre artistas que atuam no Rio Grande do Sul, área em que apresentou diversas curadorias como a Pinacoteca Aldo Locatelli e Ruben Berta -SMC; Museu de Arte do Rio Grande do Sul; Fundação Iberê Camargo; Instituto Goethe; StudioClio Instituto de Artes e Humanidades; Museu Nacional de Belas Artes; Museu da UFRGS; Pinacoteca Barão de Santo ngelo - IA/UFRGS da qual foi coordenadora (2001-2015). Desde 2005 participou como consultora junto ao Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro e atualmente é Curadora Adjunta do Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro – MEOC/HPSP. É membro da Associação de Brasileira de Críticos de Arte; Associação Internacional de Críticos de Arte e do Comitê Brasileiro de História da Arte.



ENSAIO VISUAL

DO CHÃO NÃO PASSA.

CURADORIA
ANA ALBANI DE CARVALHO

Sandro Ka
TodoCéu, 2020
Foto: Cristyelen Ambrozio

Sandro Ka pertence a uma geração de artistas brasileiros interessados nas múltiplas possibilidades e sentidos decorrentes das fricções e cruzamentos entre os campos da cultura popular e erudita, linhagem que encontra referências em vários momentos significativos da arte pós anos 60. Integrando a cena artística a partir de Porto Alegre/ RS ainda no início dos anos 2000, o artista tem investido em pesquisas que exploram o procedimento da apropriação, apostando na potência crítica do humor e da ironia como forma de discutir a validade das regras que delimitam socialmente a noção de "bom-gosto" e as definições convencionais do que entendemos como "obra de arte". Explorando diferentes suportes e linguagens – desenho, objetos apropriados e ressignificados, colagens – Sandro Ka encontra nos procedimentos ligados ao conceito de montagem e nas dinâmicas que problematizam as noções de território, espaço e lugar, um caminho fértil para os desdobramentos de sua poética como artista visual.

De forma mais sistemática, desde 2017 – com trabalhos apresentados nas exposições *Tanto Barulho por Nada* (MARGS, Porto Alegre, RS, 2017) e *Paisagem Comum* (Museu do Trabalho, Porto Alegre, RS e Montevidéu, 2018) – tem desenvolvido trabalhos que empregam peças de quebra-cabeças para sua configuração espacial. Tendo como ponto de partida imagens icônicas da cultura popular - no caso, paisagens com cenas bucólicas com ar europeu, rostos infantis, príncipes e princesas, inculcados em nosso imaginário e massificadas por reiterada repetição em ilustrações veiculadas em revistas, cartazes, gravuras e filmes antigos – Sandro Ka as converte em quebra-cabeças e intervém em sua lógica e coerência representativa ao alterar o ordenamento das peças, deixando espaços vazios e estabelecendo aproximações inusitadas. O resultado visual de tais montagens quebram literalmente nossas expectativas em relação ao que vemos representado – seja um rosto infantil ou uma paisagem, por exemplo – produzindo estranheza e indagações sobre os limites do representável e da realidade em sua dimensão visível.

Para a curadoria deste ensaio visual selecionamos dois trabalhos configurados como quebra-cabeças, realizados por Sandro Ka em momentos diferentes e sentidos diversos, mas que operam a partir de um aspecto de ordem espacial em comum: ambos investem o chão dos espaços expositivos, possuindo uma dimensão instalativa e certo caráter performático em execução.

TodoCéu (2018-2020) e ***Refazer o Feito*** (2022) se configuram a partir de peças de quebra-cabeças, montadas pelo próprio artista em um verdadeiro exercício que requer tempo, paciência e disposição física. Ambas habitam o chão dos espaços de exposição, sendo que ***Refazer o Feito*** agrega a possibilidade de interação por parte do público, ausente em ***TodoCéu***, que se configura como uma instalação com uma forma fixada pelo artista durante a montagem.

TodoCéu – concebida originalmente para uma das salas expositivas do Museu do Trabalho, obra integrante

da mostra Paisagem Comum (Porto Alegre, 2018) consiste em um desafio, autoimposto pelo artista, em montar um tipo de "tapete" retangular com pecinhas remanescentes de quebra-cabeças produzidos para outros trabalhos, no qual todas as peças se encaixem perfeitamente. Estes verdadeiros restos tinham um elemento em comum, todos são fragmentos de céus de diferentes imagens, em diferentes tons de azul, reunidos para montar uma grande superfície coberta em que todas as peças precisam se encaixar. O resultado é uma inversão entre *o que está em cima e o que está embaixo* - céu e chão, céu e inferno? -, um deslocamento do olhar em relação à parede, posição a qual nos habituamos a ver obras de arte expostas. A montagem de ***TodoCéu*** demanda uma disposição física para a montagem e, mais do que isso, resulta muito próxima do exercício da pintura no que concerne à escolha dos tons de azul das diferentes pecinhas de quebra-cabeças à disposição. Os registros fotográficos apresentados neste ensaio visual referem-se a uma segunda instalação de **TodoCéu**, produzida em 2020 no Espaço Linha, em Porto Alegre.

Refazer o Feito, por sua vez, integra a exposição *Sobre o que Sonha*, realizada na Fundação Ecarta em 2022, parte de um conjunto de obras em que o teor político assume uma dimensão mais explícita em decorrência dos fatos recentes na história nacional. Mais uma vez o chão está investido. E as pecinhas do quebra-cabeças em suas tão familiares tonalidades de verde, amarelo, azul e branco nos remetem ao conhecido símbolo nacional. Tantas peças. Tão pequenas. O espaço é grande. É preciso curvar o corpo. Depois, levantar-se do chão. Teremos tempo? Energia suficiente? Mas afinal, por onde começar? Para (re) construir essa bandeira nacional – que sentimentos desperta? – a partir desse quebra-cabeças, será preciso um razoável esforço. Coletivo. Por isso mesmo, ***Refazer o Feito*** configura-se como performance e como trabalho interativo, contando com a possibilidade de ação do público. Para montar ou para desmontar. Construir ou destruir, questão de escolha, sempre bom lembrar. O quebra-cabeças está ali. E do chão, não passa.

SANDRO KA

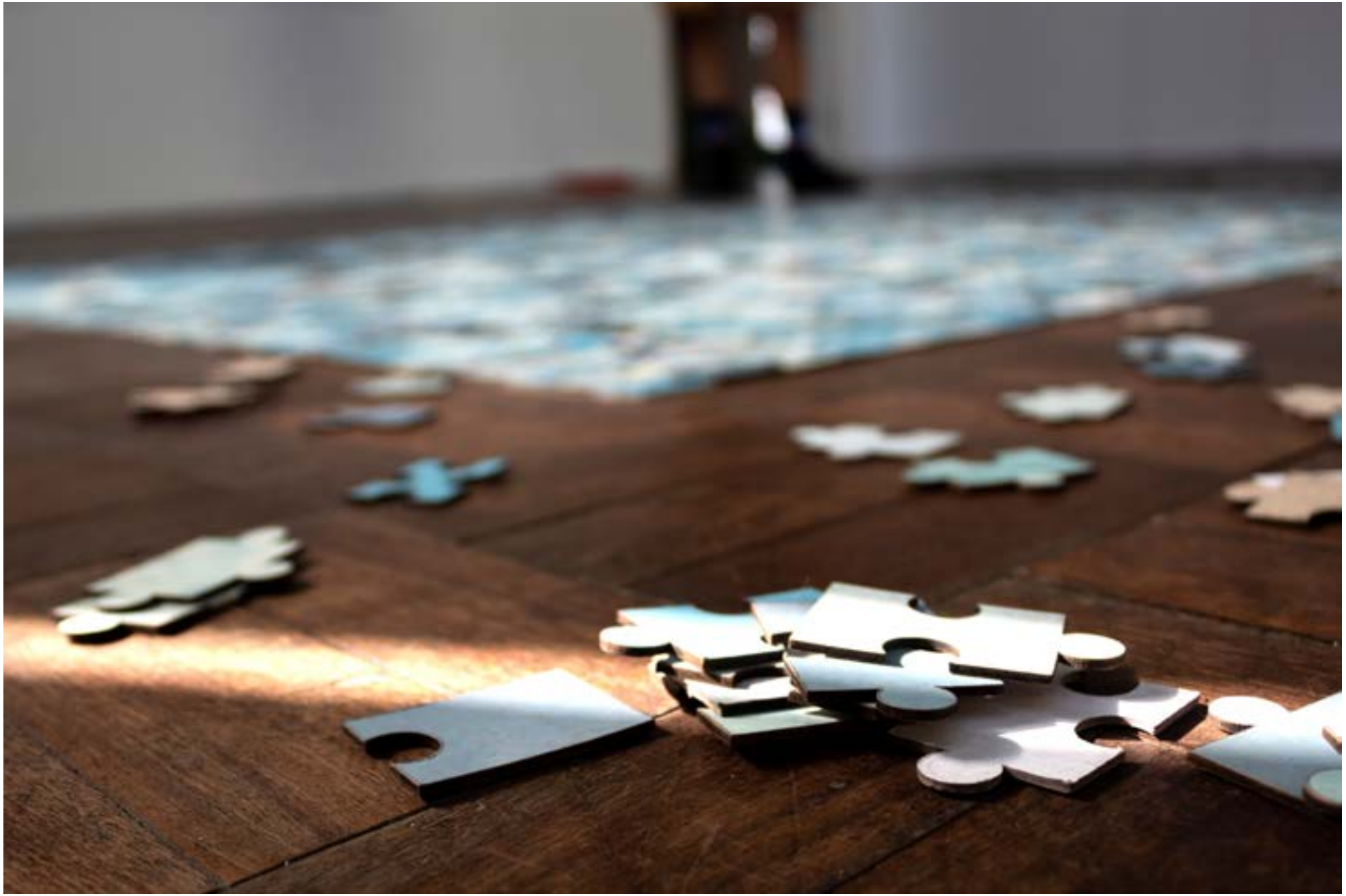
TODOCÉU, 2020

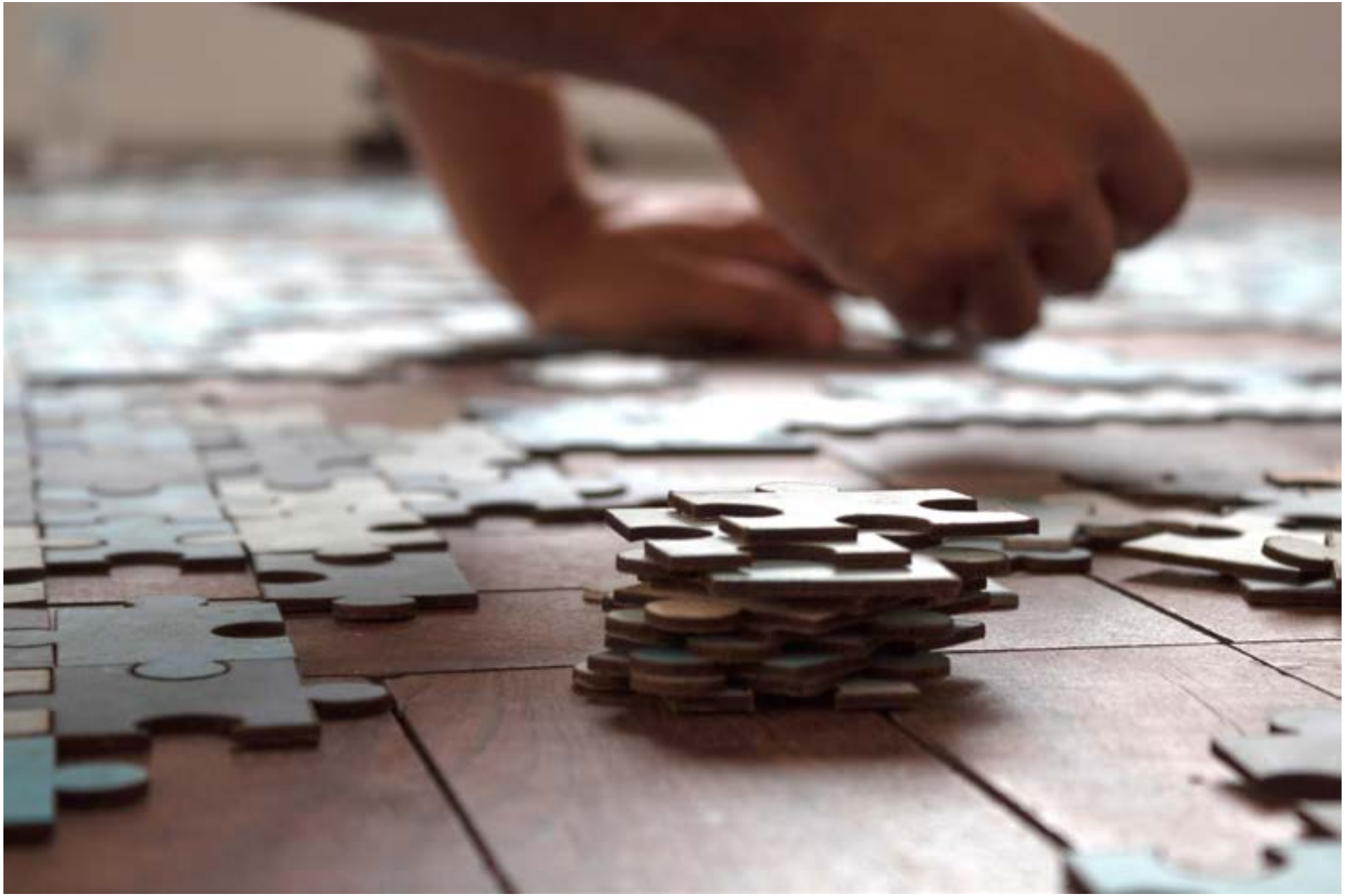
INSTALAÇÃO [WORK IN PROGRESS

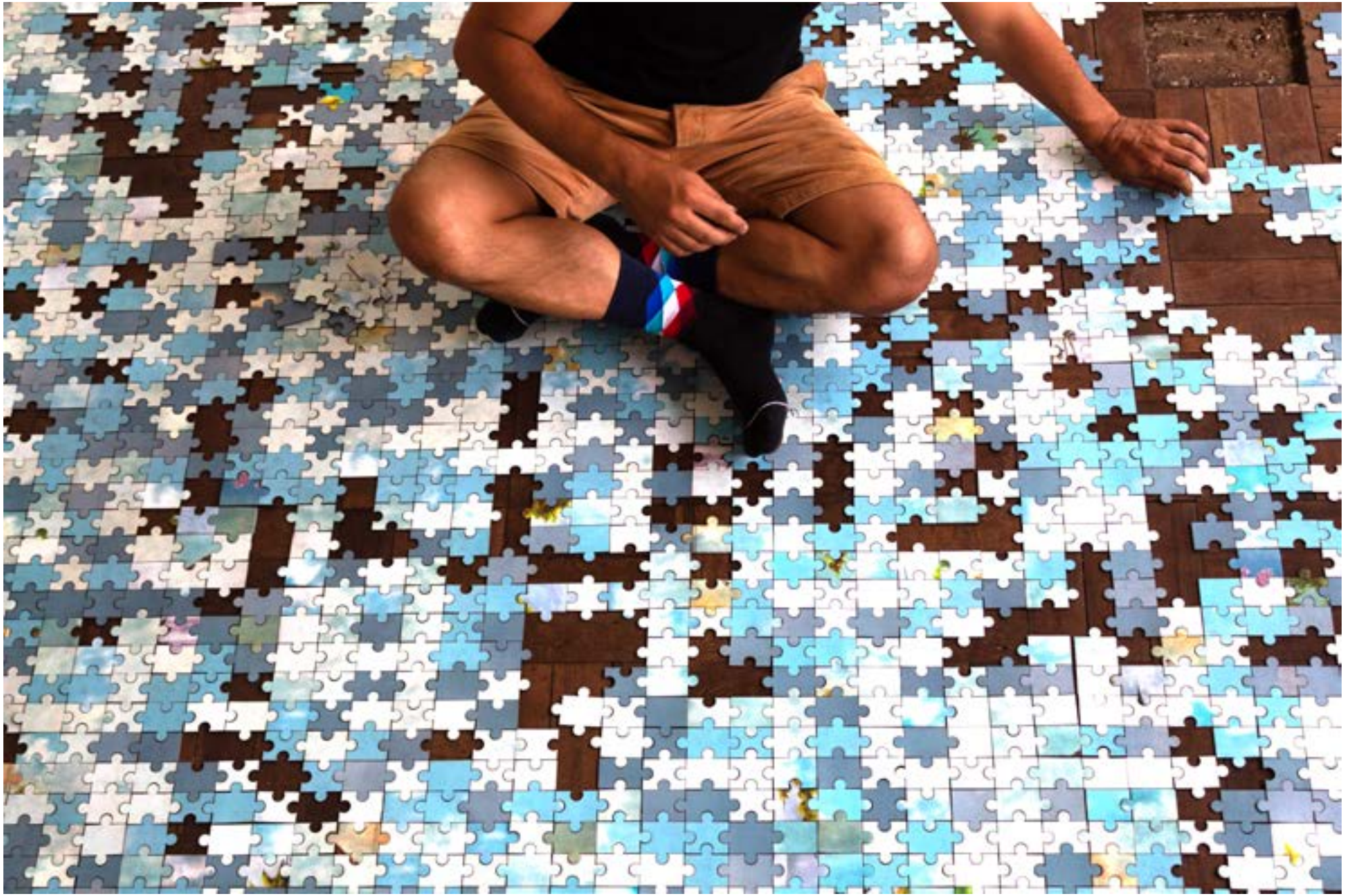
DIMENSÕES VARIÁVEIS

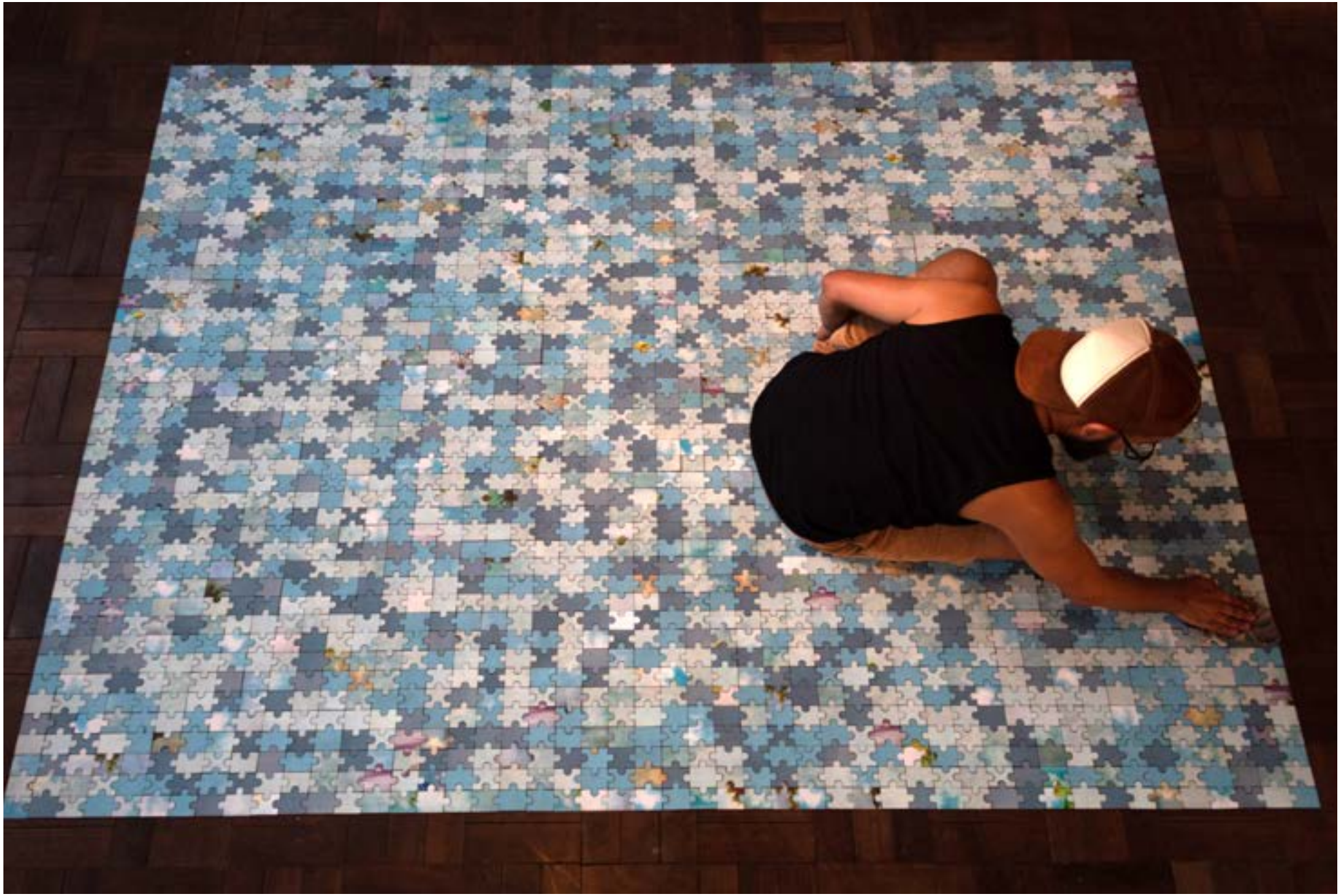
ESPAÇO LINHA [PORTO ALEGRE/RS]

FOTOS: CRISTYELEN AMBROZIO









SANDRO KA

REFAZER O FEITO, 2022

INSTALAÇÃO

245X 345 CM

FUNDAÇÃO ECARTA (PORTO ALEGRE/

FOTOS: IGOR SPEROTTO (FOTOS 3, 4, 5 E 6)

VINICIUS LUZ (FOTOS 1, 2 E 7)

PROGRESSO

M
O
P
R
O
G
R
E
S
S

SANDRO KA

(Porto Alegre/RS, 1981) é artista visual e pesquisador. Doutor e mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS). Professor de Artes Visuais (EBA/UFMG). Vive e trabalha em Belo Horizonte/MG. Desde 2003, participa de ações e mostras dentre as quais se destacam o projeto de intervenção urbana **Piscina** (Praça da Alfândega, Porto Alegre, 2015), as exposições individuais **Sobre o que Sonha** (Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2022), **Antes que a Noite Acabe** (CCMQ, Porto Alegre, 2022), **Paisaje Común** (EAC, Montevidéu, 2018), **Paisagem Comum** (Museu do Trabalho, Porto Alegre, 2018), **Tanto Barulho por Nada** (MARGS, Porto Alegre, 2017) e Deixa Estar (MACRS, Porto Alegre, 2013); e as coletivas **Eloquência e Eficácia: figuras do discurso** (Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, 2023), **Salão Nacional de Arte Contemporânea** de Goiás (MAC-GO, Goiânia, 2022), **Arte Contemporânea. RS** (MACRS, Porto Alegre, 2021), **A Condição Básica** (Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, 2018), **Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira** (Santander Cultural, Porto Alegre, 2017 e Parque Lage, Rio de Janeiro, 2018), **Mostra SESC Cariri de Culturas** (Juazeiro do Norte, 2014, 2015 e 2017) e **VIII Bienal do Recôncavo Baiano** (Centro Cultural Dannemann, São Félix, 2006), entre outras.

Recebeu o **Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea** (2017) e o **Prêmio Açorianos de Artes Plásticas** (2009), sendo indicado em outras edições nesta premiação. Possui obras em coleções privadas e acervos, como: MARGS, MACRS, Pinacoteca Aldo Locatelli, FVCB e Sesc Juazeiro.

ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO

(Porto Alegre, RS, 1961) é historiadora da arte e curadora independente. Professora Titular no Dpto de Artes Visuais e no PPGAV UFRGS. Vive e trabalha em Porto Alegre, RS.

Doutora em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica (UFRGS, RS) É professora Titular no Departamento de Artes do Instituto de Artes da UFRGS, onde leciona desde 1992. Atua nos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (IA) e Museologia e Patrimônio (Fabico – UFRGS. Implantou e coordenou 2 edições da Especialização em Práticas Curatoriais (2018 e 2020, UFRGS). Desenvolve pesquisa sobre arte contemporânea brasileira, com foco no período dos anos 1970 e interesse pelas relações entre arte e política em uma perspectiva decolonial e de gênero. Atua como curadora desde 1994 e entre as diversas curadorias realizadas destacam-se as exposições: **"Nervo Óptico – 40 anos",** no Centro Cultural São Paulo (2016) e na Fundação Vera Chaves Barcellos, no RS (2017), **"Áspera Melodia"**, homenagem aos 70 anos do artista Carlos Asp, na Pinacoteca Ruben Berta (2019); **"Iberê Camargo: Persistência do Corpo",** em co-curadoria com Blanca Brites, na Fundação Iberê Camargo (2009); **"Pulse – Telmo Lanes e Rogério Nazari:** Trajetórias 1976 a 2023" (2022), no MARGS, em co-curadoria com Francisco Dalcol e Cristina Barros e, atualmente, **"Eloquência e Eficácia"** (2023), em parceria com Paulo Silveira, em curso na Sala dos Pomares, Fundação Vera Chaves Barcellos.

abca
2019
Prêmio
Goeraga
Duque

Troféus de autoria
de Maria Bonomi

ESPECIAL

A ABCA REVERENCIA A ARTE BRASILEIRA COM OS PRÊMIOS 2019 E 2022

VIVIANE BASCHIROTTO
ABCA/SANTA CATARINA

RESUMO: A solenidade do Prêmio ABCA aconteceu no dia 03 de outubro de 2023. Na ocasião, foram entregues os Prêmios dos anos 2019 e 2022. A cerimônia ficou em um hiato em razão da pandemia de Covid-19, que impossibilitou a entrega aos premiados de 2019 no ano seguinte em 2020. Neste interlúdio, a premiação contou com reestruturação e novas categorias de prêmios foram incluídas na já tradicional celebração das artes no Brasil que existe desde 1978.

PALAVRAS-CHAVE: Associação Brasileira de Críticos de Arte, Prêmio ABCA, Sandra Makowiecky, Arte Brasileira

ABSTRACT: The ABCA Awards ceremony took place on October 3, 2023. On that occasion, the Awards for the years 2019 and 2022 were awarded. The ceremony was on hiatus due to the Covid-19 pandemic, which made it impossible to deliver them to the winners 2019 in the following year in 2020. In this interlude, the awards were restructured and new award categories were included in the already traditional celebration of the arts in Brazil that has existed since 1978.

KEYWORDS: Brazilian Association of Art Critics, ABCA Award, Sandra Makowiecky, Brazilian Art

A tradicional solenidade do Prêmio ABCA fez o seu retorno no dia 03 de outubro de 2023. Na ocasião, foram entregues os Prêmios referentes aos anos 2019 e 2022 que foram outorgados pela Associação Brasileira de Críticos de Arte. O Prêmio ABCA ficou paralisado em razão da pandemia de Covid-19 e os troféus de 2019 ainda não tinham sido entregues.

Premiados, familiares, amigos, a equipe do SESC, a diretoria da ABCA e seus associados marcaram presença. A cerimônia contou com a apresentação musical de Mestrinho, que encantou a todos com sua belíssima atuação e a apresentação do cerimonial foi feita por Laura Wie. E todas as fotos contaram com a experiência de Manuel Reis.

Premiados da noite e parte da diretoria da ABCA

O som de Mestrinho ilumina a Festa da ABCA

Antes da entrega dos Prêmios a Presidente da ABCA Sandra Makowiecky fez a abertura do evento, e falou sobre os desafios e conquistas da Associação nos últimos anos. Logo depois foi a vez da Maria Amélia

Sandra Makowiecky, presidente da ABCA, gestão 2022-2024

Bulhões, ex-presidente da ABCA na gestão 2019-2021, que falou sobre a importância do retorno do Prêmio. Ainda na abertura do evento, Kelly Adriano do SESC deu as boas vindas a todos em nome da Instituição.

A solenidade ainda fez uma homenagem a associada da ABCA e Presidente da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte Lisbeth Rebollo por sua atuação à frente da Associação que congrega mais de quatro mil profissionais de diversos continentes. Ela foi a primeira crítica de arte brasileira a assumir este importante cargo e segunda mulher na presidência da AICA, criada em 1948. Lisbeth Rebollo encerra sua segunda gestão na presidência em dezembro de 2023 e a ABCA a homenageou na solenidade com Gabriela Abraços entregando um buquê de flores. Lisbeth Rebollo subiu ao palco, agradeceu a homenagem e enalteceu os trabalhos da ABCA e da AICA.

O Prêmio ABCA 2019 e 2022 contou com os troféus produzidos pela

Maria Amélia Bulhões, ex-presidente da ABCA, gestão 2019-2021

Kelly Adriano, do SESC

Troféus de autoria de Maria Bonomi

Lisbeth Rebollo recebe homenagem da ABCA das mãos de Gabriela Abraços

artista Maria Bonomi de reconhecida trajetória. O troféu é uma homenagem da artista a todos os premiados. A escultora, gravadora, pintora, muralista, curadora, figurinista, cenógrafa e professora criou as peças especialmente para os artistas, críticos, pesquisadores e instituições que se destacaram em 2019 e 2022.

Em 2023 o ebook sobre a premiação escrito pela Presidente Sandra Makowiecky em conjunto com a associada Viviane Baschirotto foi lançado, também em parceria com o SESC. O livro "Prêmio da Associação Brasileira de Críticos de Arte: um arquivo em aberto" reúne informações sobre a premiação dos anos 1978, ano de sua criação, até 2019. O livro está disponível no site da ABCA e pode ser acessado a qualquer tempo. A publicação marca a história da premiação até sua reformulação durante os anos de hiato da solenidade diante da pandemia de Covid-19.

O Prêmio ABCA sofreu alterações em suas categorias a partir de 2022. Internamente, a Associação fez alterações com sugestões da Comissão de Pluralidade, da Diretoria e com a participação de todos os Associados em Assembleia Geral, instituindo novos Prêmios que ampliassem a diversidade tanto de categorias quanto de representatividade.

Confira a lista dos premiados de cada ano:

2019:

Prêmio Gonzaga Duque (crítico associado pela atuação durante o ano)
José Roberto Teixeira Leite

Prêmio Mario Pedrosa (artista de linguagem contemporânea)
Iran do Espírito Santo

José Roberto Teixeira Leite

Percival Tirapelli entrega Prêmio para Luiz Ernesto Meyer Pereira

Prêmio Ciccillo Matarazzo (personalidade atuante no meio artístico)

Luiz Ernesto Meyer Pereira

Prêmio Mário de Andrade (crítico de arte pela trajetória - filiado ou não)

Annateresa Fabris

Prêmio Clarival do Prado Valladares (artista pela trajetória)

Emanoel Araújo (in memoriam)

Prêmio Maria Eugênia Franco (curadoria de exposições)

Cauê Alves, pela exposição Burle Marx: Arte, Paisagem e Botânica, apresentada no MuBE (Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia) - São Paulo

Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade (Instituição por sua programação e atividade no campo das artes visuais)

Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães - Mamam

Prêmio Paulo Mendes de Almeida (melhor exposição)

Tarsila Popular, MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand)

Priscila Arantes entrega Prêmio para Annateresa Fabris

Cristiane Mabel Medeiros Diretora do MAMAM recebe Prêmio da Instituição do crítico Carlos Terra

Prêmio Antônio Bento (difusão das artes visuais na mídia)

Seminários - Arte! Brasileiros

DESTAQUES

Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília, DF

Usina de Arte - Água Preta, PE

Centro Cultural SESI/FIESP Ruth Cardoso

HOMENAGENS

Carlos Pasquetti (in memoriam)

João Evangelista Andrade Filho (in memoriam)

Fábio Luiz Pereira de Magalhães

Lisbeth Rebollo e Maria Amélia Bulhões

2022:

Prêmio Gonzaga Duque (crítico associado pela atuação durante o ano)

Alessandra Simões Paiva

Prêmio Sérgio Milliet (autor/a por pesquisa publicada)

Maria Amélia Bulhões

Prêmio Mario Pedrosa (artista de linguagem contemporânea)

Fernando Lindote

Prêmio Paulo Mendes de Almeida (melhor exposição)

"Raio que o parta: ficções do moderno no Brasil" - SESC 24 DE MAIO, São Paulo

Prêmio Emanuel Araújo (reconhecimento de Coleção/Acervo/ Conservação/ Documentação histórica)

Museu Bispo do Rosário – Rio de Janeiro (MBRAC), Rio de Janeiro,

Prêmio Yêdamaria (instituições, pessoas e projetos que promovam ações de impacto amplo em processos educativos e de mediação nos vários campos das artes, em espaços formais e não formais)

Ana Mae Barbosa

Silvia Arruda, do Sesc, recebe das mãos do crítico Hélcio Magalhães o Prêmio Paulo Mendes de Almeida (melhor exposição de 2022)

Ísis Fernandes Braga entrega Prêmio ao Museu Bispo do Rosário com Ricardo Resende e diretoras do museu Luciana Cerqueira e Rosângela Nery

Alecsandra Matias de Oliveira entrega Prêmio a Ana Mae Barbosa

Prêmio Ciccillo Matazazzo (personalidade atuante no meio artístico)

Bené Fonteles

Prêmio Mário de Andrade (crítico de arte pela trajetória - filiado ou não)

Leonor Amarante

Prêmio Clarival do Prado Valadares (artista pela trajetória)

Carmela Gross

Prêmio Gilda de Melo e Sousa (reconhecimento de críticos/as em início de carreira)

Francine Goudel

Ana Belluzo entrega Prêmio para Carmela Gross

Maria Eugênia Franco (curadoria de exposições)

Raphael Fonseca (Coord. Geral), Aldrin Figueiredo, Clarissa Diniz, Divino Sobral, Marcelo Campos, Paula Ramos, Fernanda Pitta, pela exposição "Raio que o parta: ficções do moderno no Brasil" - SESC 24 DE MAIO, São Paulo.

Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade (Instituição por sua programação e atividade no campo das artes visuais)

IMS Instituto Moreira Salles (SP-RJ-MG)

Marcelo Araújo diretor Geral do Instituto Moreira Salles recebe Prêmio de Carlos Terra

A equipe da Revista Arte & Crítica: Fernanda Pujol, Maria Amélia Bulhões e Leila Kiyomura

Prêmio Antônio Bento (difusão das artes visuais na mídia)

Leila Kiyomura - Revista Arte & Crítica

Prêmio Destaques Regionais

Região Norte:

Mariza Mokarzel

Região Sul:

Instituto Collaço Paulo

Região Sudeste:

Glória Ferreira (in memoriam)

Glória Ferreira (in memoriam) foi representada por seu irmão José Ribamar Ferreira, que recebeu o Prêmio das mãos de Walter Miranda

Carlos Terra, Priscila Arantes, Alecsandra Matias de Oliveira, Laura Wie e Sylvia Werneck

Hélcio Magalhães, Lisbeth Rebollo, Carlos Terra, Maria Amélia Bulhões, Sandra Makowiecky, Francine Goudel, Ana Lúcia Beck, Luana Wedekin, Viviane Baschirotto, Gabriela Abraços e Leonor Amarante

Região Nordeste:

Raul Córdula

Centro Oeste:

Helô Sanvoy

Uma diversidade de nomes e instituições abarcou e expandiu a premiação por todo Brasil. A noite celebrou os críticos de arte, artistas, pesquisadores e instituições que se destacaram em 2019 e 2022. Um dos momentos mais emocionantes da noite foi a presença da professora e pesquisadora Ana Mae Barbosa, que recebeu o Prêmio Yêdamaria, um dos novos Prêmios que é destinado a instituições, pessoas e projetos que promovam ações de impacto amplo em processos educativos e de mediação, nos vários campos das artes, espaços formais e não formais. Ana Mae Barbosa foi ovacionada de pé ao receber seu troféu e agradeceu a ABCA pela criação do Prêmio e pelo reconhecimento da arte educação no sistema das artes.

O evento encerrou com todos os premiados e a Diretoria da ABCA no palco, celebrando este momento de retorno da solenidade de premiação.

Confira todas as imagens do evento, feitas pelo fotógrafo Manuel Reis:

https://abca.art.br/2023/10/09/noite-de-celebracao-solenidade-do-premio-abca-aconteceu-no-ultimo-dia-03-de-outubro-de-2023/

VIVIANE BASCHIROTTO - ABCA SC

Doutora e mestre em Teoria e História da Arte pela UDESC/CEART. Com pós-graduação em História da Arte e Licenciatura em Artes Visuais pela UNIVILLE. Foi membro da equipe editorial da Revista Palíndromo, vinculada ao PPGAV UDESC, bolsista PROMOP e FAPESC no doutorado e mestrado respectivamente. Ministra cursos livres de história da arte e produção de conteúdo no site e redes sociais do projeto Lendo a História da Arte. É crítica de arte associada e responsável pelas redes sociais da ABCA e pelo canal ABCA Informa desde novembro de 2020.

Arte é viver a liberdade e as contradições,
o idealismo e os desafios ...

(Mensagem de Maria Bonomi ao criar o troféu da ABCA)

Feliz 2024

Troféu ABCA criado por Maria Bonomi -
Fotomontagem sobre Imagem de Lifeforstock
no Freepik (arte de Leonor Shiroma)

Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.
Distribuição on-line
Fontes: Abolition e Letter Gothic Std