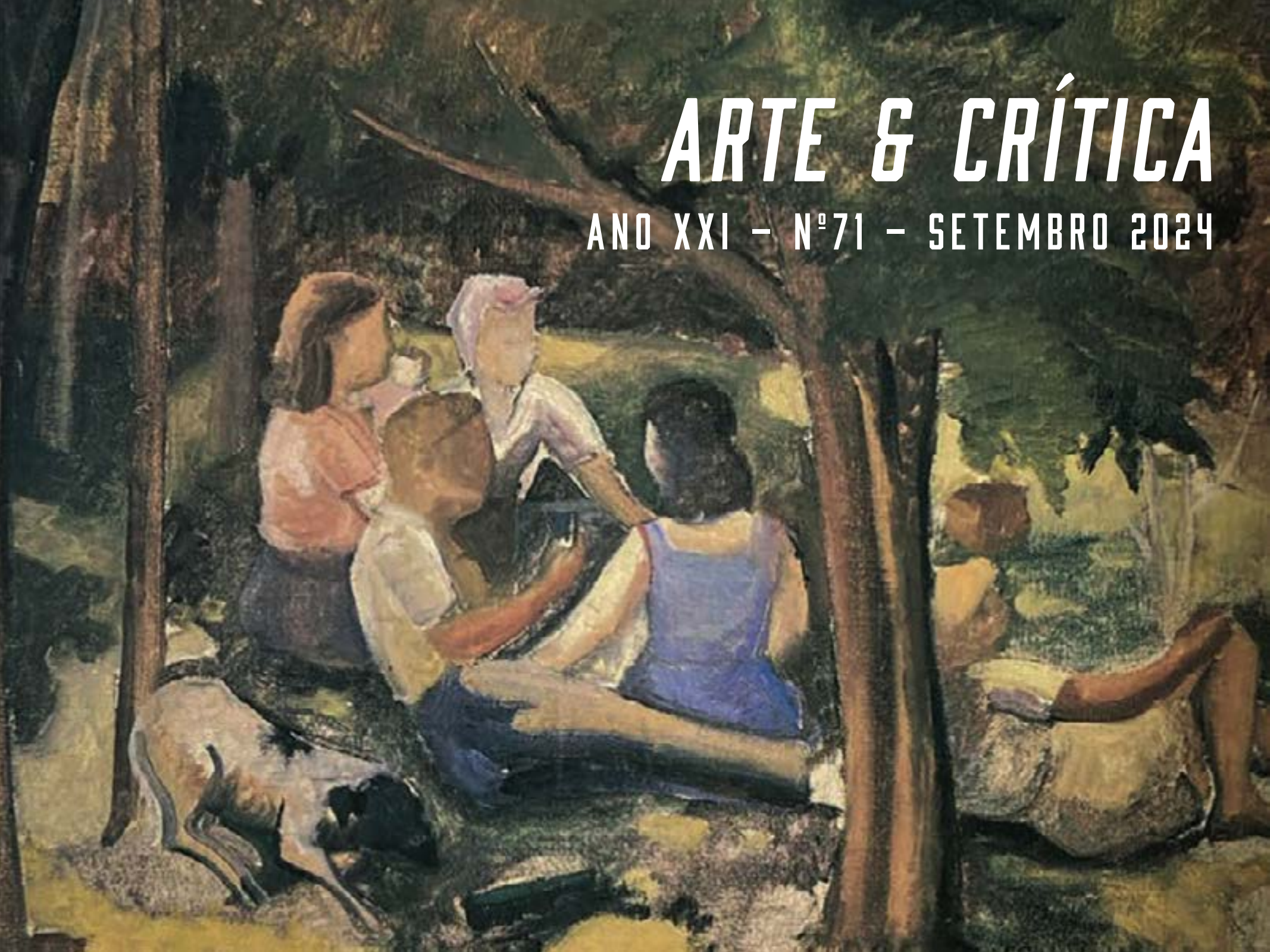


ARTE & CRÍTICA

ANO XXI – Nº71 – SETEMBRO 2024





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 Bashiroto [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: *Picnic na residência*

Rebolo, 1948, óleo sobre tela,

52 x 58 cm, Coleção Particular -

São Paulo. Cortesia Instituto

Rebollo

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

Caros Leitores

A edição 71 da nossa revista *Arte&Crítica* está no ar, sempre buscando manter o diálogo com a comunidade artística, trazendo reflexões e informações sobre as conquistas e desafios nos caminhos da arte.

Na seção *Internacional* estão os textos de Mihaela Ion, da AICA Romênia e de Jesus Pedro Lorente, da AICA Espanha. No primeiro, podemos conhecer melhor a cena artística contemporânea no país da autora, que observa como os artistas estão engajados no debate de identidade e memória, lidando com seu passado comunista. No segundo, dentro de um amplo projeto de pesquisa, o autor analisa a expansão dos museus de arte moderna no mundo e a presença dos críticos neste processo.

O texto de Lilian França aponta a atualidade da arte digital no mercado de arte, através da comercialização de NFTs por importantes casas de leilões e sites especializados. Também no campo da incorporação de outras práticas pelo sistema da arte estabelecido, Astrid Sampaio reflete sobre a obra de Iris van Herpen e sua dupla inserção, na moda e na arte. Seguindo na linha de aberturas no sistema das artes para outras modalidades, temos o texto de Alessandra Simões sobre a produção da nova arte indígena e suas articulações com as linguagens contemporâneas. Em uma leitura ampliada das produções artísticas, Claudio Rafael Souza nos apresenta um estudo dos aspectos formais e simbólicos dos oratórios domésticos baianos na perspectiva da cultura visual.

Dentro de uma abordagem da crítica de arte em seu embate direto com as obras, temos vários textos dedicados a exposições, que nos permitem conhecer melhor produções de diferentes origens. Francisco Dalcol e Gustavo Possamai, como curadores, se debruçam sobre a obra de Iberê Camargo em suas relações históricas com o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS. Michele Petry analisa a obra de Tarsila do Amaral no contexto da exposição *Tarsila do Amaral (1886-1973) - Entre Paris et São Paulo, l'itinéraire de la peintre du Brésil*, realizada em Paris. Mônica Zielinsky aborda um conjunto de obras de Michel Zóximo, que explora fricções com a realidade, sendo apresentadas no Instituto Ling, sob sua curadoria. Priscila Arantes discute a exposição *Tempos fraturados*, realizada no MAC USP, onde a partir dos eixos Violência e Resistência, desenvolve uma curadoria na coleção do Museu.

Para divulgar a publicação de livros dentro de nossa área, temos duas resenhas. Afonso Medeiros, apresenta a obra *Confrontar a matéria, inquietar a memória: notas sobre arte e política na obra de Marccone Moreira*, escrita por Gil Vieira Costa. A outra resenha é assinada por Emerson Dionisio de Oliveira, destaca o livro de Maria de Fátima Morethy Couto, *A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsitos e tensões (1950-1970)*, que recebeu, neste ano, o Prêmio Sergio Milliet, da ABCA para publicações resultantes de pesquisa. Apresentamos, ainda, o relato da festa de entrega dos prêmios da ABCA e a comemoração dos 75 anos da Associação. O texto é assinado por Sandra Makowiecky e Viviane Bashirotto.

Finalizamos a revista com o *Ensaio Visual* assinado por Lisbeth Rebollo Gonçalves sobre a produção paisagística do artista Francisco Rebolo, no decênio de 1940, destacando trabalhos realizados, quando morava no bairro do Morumbi, que se encontram em exposição na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano.

Agradecemos aos colaboradores por mais este esforço na divulgação artística e na formação de público para as artes visuais em nosso País.

Boa leitura.

Leila Kiyomura e Maria Amelia Bulhões
Editoras

SUMÁRIO

EDITORIAL

4

LEILA KIYOMURA
E MARIA AMELIA BULHÕES

INTERNACIONAIS

8

THE STATUS OF CONTEMPORARY
ARTS IN ROMANIA: BETWEEN
REMEMBERING SOCIALISM AND
THE IMAGES OF RECONSTRUCTION
MIHAELA ION

24

MUSEUS DE ARTE MODERNA/
CONTEMPORÂNEA IMPULSIONADOS
POR CRÍTICOS DE ARTE NA
SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX
NOS PAÍSES DE LÍNGUAS IBÉRICAS
JESUS PEDRO LORENTE

ARTIGOS

46

O MERCADO DE ARTE
E AS TECNOLOGIAS NFT
LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

58

ESTÉTICAS COSMOLÓGICAS: A
NOVA ARTE INDÍGENA BRASILEIRA
E SUAS ARTICULAÇÕES COM AS
LINGUAGENS CONTEMPORÂNEAS
ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

78

BREVES NOTAS DOS
ASPECTOS FORMAIS E
SIMBÓLICOS DOS ORATÓRIOS
DOMÉSTICOS NA BAHIA
CLAUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

94

É ARTE OU MODA?
IRIS VAN HERPEN DESAFIA
O LIMITE DOS CAMPOS
ASTRID SAMPAIO FAÇANHA

EXPOSIÇÕES

104

A TRAJETÓRIA DE IBERÊ
CAMARGO ATRAVÉS
DA HISTÓRIA DO MARGS,
E VICE-VERSA
FRANCISCO DALCOL
GUSTAVO POSSAMAI

SUMÁRIO

116

MICHEL ZÓZIMO DIANTE
DE UMA NOVA MEMÓRIA
DO MUNDO
MÔNICA ZIELINSKY

124

“VIOLÊNCIA E RESISTÊNCIA”,
EM EXPOSIÇÃO NO MAC USP
PRISCILA ARANTES

138

TARSILA DO AMARAL
(1886-1973)
ENTRE SÃO PAULO E PARIS
MICHELE PETRY

LIVROS

150

O FENÔMENO BIENAL E A
CIRCULAÇÃO DA ARTE
LATINO-AMERICANA
EMERSON DIONISIO OLIVEIRA

158

INQUIETAR A MATÉRIA,
CONFRONTAR A MEMÓRIA
AFONSO MEDEIROS

ESPECIAL

166

UMA NOITE PARA
CELEBRAR A ARTE
SANDRA MAKOWIECKY
VIVIANE BASCHIROTTO

ENSAIO VISUAL

178

REBOLLO, A PAISAGEM
E O MORUMBI
LISBETH REBOLLO GONÇALVES



Exhibition views from "Touch Nature",
courtesy of /SAC Bucharest, România,
<https://www.sac-malmaison.com/>

INTERNACIONAL

THE STATUS OF CONTEMPORARY ARTS IN ROMANIA: BETWEEN REMEMBERING SOCIALISM AND THE IMAGES OF RECONSTRUCTION

MIHAELA ION - AICA/ROMANIA

ABSTRACT: The article explores how contemporary Romanian artists are incorporating socialist imagery into their artworks, reflecting on the complexity of Romania's communist past. By juxtaposing historical visual elements with contemporary aesthetic practices, the artists are engaging in a debate about identity and memory. The article presents the transformation of former communist buildings in Bucharest into contemporary cultural spaces, showcasing art galleries like /SAC Bucharest and institutions such as The National Museum of Contemporary Art.

The article starts with a short presentation of Șerban Savu's artworks, the artist that represents Romania at 2024 Venice Biennale, and in his artworks, we can spot influences from former Romanian socialism. The use of comparative and narrative methodologies in the article allows an exploration of the subject matter from a personal cultural point of view.

KEYWORDS: realism, socialism, deconstruction, reconstruction, identity of artworks.

At the 60th International Art Exhibition of the Venice Biennale, Romania showcases “*What Work Is*”, an exhibition by Șerban Savu, which reinterprets socialist propagandist imagery, focusing on the portrayal of labor, socialist thematic frames and emblematic structures built for workers. Curated by Ciprian Mureșan, the exhibition presents a contemporary perspective on the aesthetic and ideological dimensions of these historical representations, inviting audiences to reflect on the evolving narrative of work and its significance in Romanian society. In the context of the biennale’s theme “*Foreigners Everywhere*”, Șerban Savu’s artwork features murals that mimic the style of communist propaganda images while depicting individuals with generalized characteristics rather than explicit details.

Under the socialist regime in Romania, cultural narratives emphasized the glorification of labor, portraying it as a central pillar of society and progress. Artistic representations frequently focused on industrial and rural landscapes,

reflecting the regime’s ideological stance that celebrated collective work and productivity. From the end of World War II until the fall of communism in 1989, Romanian art underwent various phases of (re) definition, (de)construction, and (re)



Exhibition views from “Touch Nature”, courtesy of /SAC Bucharest, România, <https://www.sac-malmaison.com>

construction to adapt to the changing political landscape. The gradual decline of identity, selfishness, and personality in art can be attributed to propagandistic idea of a state that is controlling each individual. The constant erasure of an artist’s



Exhibition views from “Touch Nature”, courtesy of /SAC Bucharest, România, <https://www.sac-malmaison.com>

individual identity in favor of conforming to new aesthetic rules of socialism reflects broader political and cultural propaganda agendas, aiming to forge a unified artistic vision that aligns with communist ideology. This well thought social and political approach suppressed personal expression, leading to a homogenization of art that prioritizes political necessity over artistic freedom. The emergence of the proletariat as a new social class marked a significant shift in the prevailing ideology as they challenged the dominance of the bourgeoisie and sought to redefine their historical circumstances. This shift reflects a broader societal transformation where collective identities and struggles took precedence over individual traits and personalities.

Șerban Savu takes the details from realism and chooses to present post 1990 images with individuals having a barbecue at the countryside, people repairing an old Dacia car¹, people in a waiting room decorated with socialist mural glorifying work and raising children, new industrial capitalist

images from Romania, a person sleeping on a chair in an austere chamber but with a huge religious picture hanged on the wall. Also, we can see a garage full of old wood materials and an individual dressed in fake expensive sport clothing. One of the paintings



Mihaela Ion is a curator, cultural manager and art researcher based in Bucharest.

that got my attention was “*Electric man 2*,” an artwork in which we can see an individual painted in a socialist style, carrying electric cables in a deserted and industrialized environment. “*The Thorn*” presents the status of capitalist Romania, where the old industrial building is demolished to make room for other buildings and also trees are cut to make room for living spaces. The exhibition culminates with a small and artistic sculptural version of a communist building where workers came to sleep and work. The construction of multi-unit structures during the socialist era aimed to address urbanization and housing shortages by providing affordable living spaces for workers forced to migrate from rural areas to heavy industrialized cities.

Șerban Savu alongside a series of artists in Romania are seeing communist images and icons as objects that can be reinvented, reused and redescribed in order to present their artistic statements. The iconic building of Bucharest, a statement of communist power, (*Casa Poporului*), *The House*



Exhibition views from “Touch Nature”, courtesy of /SAC Bucharest, România, <https://www.sac-malmaison.com>



Exhibition views from "Touch Nature", courtesy of /SAC Bucharest, România, <https://www.sac-malmaison.com>



Exhibition views from "Touch Nature", courtesy of /SAC Bucharest, România, <https://www.sac-malmaison.com>

of the People, was redescribed in a photographic intervention by Vlad Nancă as a future big church. What is quite peculiar about *The House of the People* is the fact that it also accommodates the National Museum of Contemporary Art in Bucharest, which holds several artworks implied to be against what communism and socialist ideologies were². The transformation of spaces originally established during communism for cultural consumption reflects a broader trend of adapting historical contexts to meet contemporary artistic needs. Industrial sites evolve into cultural hubs that not only preserve the memory of their past, but also foster creative communities, becoming dynamic centers for art, performance, and public engagement communities. This reimagining invites critical reflection on the legacy of communism and highlights the power of restoring and assuming not only the buildings but the iconography of Romanian communism. In a society in which over 44 years of propaganda and political art (1945 - 1989) are missing from national museums and

art history books, artists embrace a retrospective approach to create active dialogues about the/ their past while reflecting on present realities, using historical and personal references to critique or contextualize their contemporary artworks. Artists are recreating the images of socialism, the images from their childhood and are exhibiting in spaces that used to be industrial factories in order to understand their past and use their history to create their specific narratives.

The Malmaison building in Bucharest carries layers of historical and cultural significance. The building was a military school, a military court, a communist investigation and detention center, and today is a shared space for a technical research institute, a medical center and a cultural space for an artistic community. Entering the exhibition space of Malmaison we often assume identities that reflect our personal backgrounds, expectations, and the narratives of the exhibition itself presented in a former communist investigation and detention center

transformed in an art gallery. This can lead to engaging with the space, not just as passive consumers, but as interpreters and participants in a dialogue between a terrific past and the present that is trying to assume its history. The identities we see are shaped by the interplay of the space's purposes during the communist era in Romania, the contemporary curated contents and contexts, and our individual experiences.

Alex Radu is one of the key cultural managers that has a cultural space / SAC, at Malmaison, and during his projects, he addresses the questions, “*Who are we when we enter an exhibition or start curating one?*”³ And that’s when the curatorial experience and the site-specific needs come in use. / SAC in its curatorial program managed to enhance the site-specific needs of Malmaison by integrating artworks in specific curatorial narratives. “*LADAM, L’Année dernière a Malmaison*” curatorial project was created to display dynamic exhibitions and performances dedicated to Malmaison multiple identities. With three performative installations—“*Sleep Volume,*” “*F_ _ _ .*” and



Exhibition views from “Touch Nature”, courtesy of /SAC Bucharest, România, <https://www.sac-malmaison.com>



Exhibition views from "Touch Nature", courtesy of /SAC Bucharest, România, <https://www.sac-malmaison.com>



Exhibition views from "Touch Nature", courtesy of /SAC Bucharest, România, <https://www.sac-malmaison.com>

“Isolation in a series of liminal states”—that collaboratively create cohesive experiences by using video projections, elastic materials, and interactive elements, the curatorial program presented multifaced themes from confusion, claustrophobia, and political oppression, resonating with the historical context of communism. During the exhibition *“Touch Nature”*, that took place between 30 April - 29 June 2024, /Sac Malmaison became an archive laboratory, a collector’s room, where 192 plants were placed on white opened Ikea cabinets, and integrated video-works, sculptures, mixed media artworks, paintings and photographs on the topic of ecological crisis. The *“Touch Nature”* exhibition was curated in two locations that /SAC has in Bucharest. The first one was at Malmaison, and the second in an old building at /SAC Berthelot where it was curated a utopian future of a standard Ikea house (from the tables, chairs, to kitchen cutlery and vases) with vegetal artworks that can sustain themselves and the life of the individual living there. At /SAC Berthelot the artworks from vegetal ones, to paintings, video

art and sculptures exhibiting a possible future for a standardized and utopian life after the ecological crisis. Both exhibitions can be considered immersive installations where the public accessed diverse emotions from climatic anxiety and activism, awareness of individual impossibility to stop the ecologic crisis, to melancholy, depression, abandonment and possible hope in a sustainable future.

Contemporary artists and curators unfolded in the article reflect on their own identity and memory. Reconstruction can mean reusing socialist images for creating contemporary arts (see Serban Savu and Vlad Nancă), restoring buildings, assuming their past and transforming them in contemporary cultural places (Malmaison), or founding a contemporary art museum in Romania’s iconic communist building The House of the People (The National Museum of Contemporary Arts).

FOOTNOTES

1 Brand car made in România.

2 Mihai Oroveanu, Catalogue, The National Museum of Contemporary Art, Bucharest, 2004, p. 19.

3 Alex Radu, L’Annee derniere a Malmaison, Ed. Vellant, Bucharest, 2023, p. 212.

BIBLIOGRAPHY

Alex Radu, *L'Annee derniere a Malmaison*, Ed. Vellant, Bucureşti, 2023.

Mihai Oroveanu, *Catalogue, The National Museum of Contemporary Art*, Bucharest, 2004.

MIHAELA ION

She is a curator, cultural manager and art researcher based in Bucharest. Since 2021, she is an *AICA* member. Since 2022, she has been an International Board Member in *AICA* and part of the digital strategies committee in the same association. In the last 17 years, she presented papers about Communist Art, Cultural Wars, contemporary artworks at the most important conferences organized in Europe.

She collaborates with several art galleries and museums in Romania, and

she curated exhibitions in Romania, Ukraine, Greece, Bulgaria, and Serbia. Her PhD thesis focused on the heritage of communist artworks. She has had the good fortune of being a grant keeper as a cultural manager in London at *body>data>space*, and in Paris, Sélestat, Strasbourg and Nancy during her *Courants du Monde* grant from the French Ministry of Culture. In 2010, she cofounded the project *Atelierul Magazine* - an international online and offline platform that creates an intercultural dialogue between the design creators and the public.



Interior do Museu de Arte Contemporânea
Antonio Manuel Campoy (Wikimedia Commons)

INTERNACIONAL

MUSEUS DE ARTE MODERNA/ CONTEMPORÂNEA IMPULSIONADOS POR CRÍTICOS DE ARTE NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX NOS PAÍSES DE LÍNGUAS IBÉRICAS.¹

JESUS PEDRO LORENTE - AICA/ESPAÑA

RESUMO: Desde a sua origem histórica no Iluminismo, os museus surgiram no núcleo das grandes capitais, planejados por altos organismos oficiais, embora ao longo do século 20, seguindo o modelo anglo-saxónico, os fundadores privados tenham assumido decisivo protagonismo em todo o mundo. O slogan “La Gioconde au métro!” (A Gioconda no metrô), repetido nas ruas de Paris em 1968, questionou o elitista templo das musas, exigindo a sua popularização, da qual emergiram os ecomuseus e museus comunitários principalmente nas periferias rurais. Porém mudaram igualmente os paradigmas em instituições artísticas que, em dialética com o modelo do MoMA de Nova York, floresceram na segunda metade do século XX. Então, parece oportuno homenagear a influência de intelectuais que se expressaram em espanhol ou português, inspirando a solidariedade de muitos artistas e cidadãos de base para criar novos museus.

PALAVRAS-CHAVE: críticos, arte, moderna, contemporânea, museus, cidades

ABSTRACT: Since their historical origins in the Enlightenment, museums have emerged in the core of major capitals, planned by high-ranking official bodies, although throughout the 20th century, following the Anglo-Saxon model, private founders have taken decisive lead throughout the world. The slogan “La Gioconde au métro!” (The Mona Lisa in the metro), repeated on the streets of Paris in 1968, questioned the elitist temple of the muses, demanding their popularization, from which emerged the ecomuseums and community museums, mainly in rural suburbs. However, a paradigm shift ensued as well in artistic institutions that, in dialectic with New York’s MoMA as role-model, flourished during the second half of the 20th century. Thus, it seems appropriate to pay tribute to the influence of intellectuals who expressed themselves in Spanish or Portuguese, inspiring the solidarity of artists and citizens to create new museums.

KEYWORDS: critics, art, modern, contemporary, museums, cities

MUSEUS DE ARTE “MODERNA” CONFIGURADOS POR CRÍTICOS DE ARTE NA ÓRBITA DO MOMA, COM DIFERENÇAS

Após a Segunda Guerra Mundial, a hegemonia política e cultural dos Estados Unidos transformou aquele país num epicentro artístico mundial, na sequência do triunfo do expressionismo abstrato consagrado em Nova Iorque pelo Museu de Arte Moderna (MoMA). Durante a Guerra Fria, esta instituição serviu à diplomacia cultural americana como um agente eficaz de projeção internacional, particularmente nas Américas, onde muitos magnatas norte-americanos, como os Rockefeller, uma família intimamente ligada ao MoMA de Nova Iorque, tinham investimentos econômicos e contatos influentes. O seu compromisso com a arte abstrata moderna foi também uma posição política contra a propagação do realismo socialista, irradiada com força particular por todo o continente americano a partir do México, onde lideraram o caminho muralistas marxistas, como Diego Rivera, que se confrontou com Nelson Rockefeller.

O Brasil foi, como argumentou Serge Guilbaut, uma frente decisiva nessa luta cultural (Guilbaut, 1997), a partir da fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e do Museu de Arte Moderna (MAM), em 1948, que foram então instalados no mesmo prédio, mas em andares diferentes, na rua 7 de Abril, no centro da cidade. Nelson Rockefeller, como presidente do conselho do MoMA, há anos aconselhava seus amigos no Rio de Janeiro e em São Paulo na criação de um museu moderno. Em São Paulo, seus interlocutores foram arquitetos, artistas e críticos, entre eles Sergio Milliet, que trocou abundante correspondência com o presidente do MoMA, chegando a viajar para os Estados Unidos em 1944, a convite do governo americano (Gonçalves, 1992). Após essas negociações, Rockefeller doou para São Paulo, em 1946, 13 obras da vanguarda artística europeia e americana. No Rio, o diálogo foi com empresários e personalidades da alta sociedade e influentes autoridades do Estado: no ato fundador, assinado em 1948, aparecem dois nomes de críticos ativos, Antonio Bento e Quirino

Campofiorito, mas não eram contatos de Rockefeller. Porém, a intermediação de críticos de arte conhecedores do MoMA nova-iorquino também foi crucial para que o mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho e sua esposa Yolanda Penteado fundassem o MAM em São Paulo, assinando com Rockefeller, em 1950, um acordo de cooperação mútua em atividades educativas e empréstimos para exposições, garantindo com seu apoio decisivo o sucesso das famosas bienais internacionais de São Paulo, organizadas pelo MAM com a colaboração assídua do MoMA, que emprestou o *Guernica* de Picasso e numerosas obras dos principais artistas da Escola de Nova York. Tudo isso já está bem pesquisado na história dos primeiros anos do MAM de São Paulo, quando a presença de críticos era constante na direção artística: o francês Leon Degand, Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet etc. (Chiarelli, 1998).

Menos se refletiu sobre as concomitâncias urbano-sociais, como a localização do MAM de São Paulo a partir de 1959 no Parque do Ibirapuera, bastante distante da área central onde ficava a Pinacoteca de

São Paulo e o restante do sistema artístico paulista, sem dúvida imitou o compromisso determinado com a localização do MoMA, que se distinguiu dos museus rivais porque não foi proposto como uma iniciativa popular próxima dos artistas, mas sim como um negócio específico para o luxuoso Midtown de Manhattan (Lorente, 2008: 172). Este paradigma do museu moderno foi identificado com um contexto cidadão que não era o da vida boêmia, mas sim o da cidade em expansão dinâmica das classes capitalistas e profissionais ricas que, tanto nos Estados Unidos como no Brasil, associaram os seus ideais de vida ao conforto de uma casa especialmente projetada, decorada com esculturas da moda e pinturas abstratas, com o automóvel novo à porta, junto a exuberantes zonas verdes...Um ideal estético também propagado por muitos artistas e intelectuais que tiveram papel decisivo no florescimento da modernidade social e econômica em São Paulo (Gonçalves, 2021). Nesse contexto, também merece destaque o Museu de Arte de São Paulo, embora ultrapasse os limites deste artigo,

pois seu acervo abrange desde a época medieval até a arte moderna. Fundado em 1947 pelo magnata da comunicação Assis Chateaubriand - dono de uma rede de jornais espalhados pelo Brasil - tendo como diretor Pietro María Bardi, jornalista, crítico, colecionador e marchand, com importante apoio de sua esposa, a arquiteta e curadora Lina Bo Bardi. A ela é creditada a visão urbanística e a escolha do terreno do Belvedere na Avenida Paulista que se obteve da Câmara Municipal de São Paulo para a construção do prédio definitivo do museu. A Avenida Paulista tornou-se, ao longo dos anos, um ícone da cidade e o prédio do MASP, inaugurado em 1969, seria um cenário estético emblemático no imaginário dos paulistas.

Também em Caracas, a intelectualidade de esquerda e as suas implicações com um governo autocrático aliado aos mecanismos econômicos e culturais do capitalismo norte-americano uniram forças em favor de um ideal museu-urbano moderno (Barrios, 2006: 80). A capital venezuelana, em pleno desenvolvimento urbano e econômico graças ao petróleo, expandiu o seu

crescimento ao longo das colinas suburbanas, uma das quais foi escolhida para a luxuosa urbanização Colinas de Bello Monte, que se pretendia coroar com uma reivindicação visual associada à geometria abstrata: o Museu de Arte Moderna de Caracas (MAMC) projetado por Oscar Niemeyer em 1955, a pedido do empresário venezuelano Inocêncio Palácios, amigo próximo de Nelson Rockefeller, que também garantiu o apoio do MoMA. Mas a crise política e econômica de 1958 abortou o projeto, que suscitava muitas dúvidas devido à instabilidade geológica do terreno numa cidade com elevado risco sísmico, a que se somavam as objeções daqueles que consideravam que a forma caprichosa de uma pirâmide invertida ideada por Niemeyer não era museograficamente funcional, como alertou o crítico e museólogo argentino Jorge Romero Brest. A sua ideologia progressista era contrária ao compromisso do museu com grandes arquitetos internacionais a serviço dos interesses da especulação imobiliária. Mas sempre foi um entusiasta das cidades, que identificou com a civilização e o

desenvolvimento social, objetivos aos quais dedicou a sua longa carreira curatorial, que ultrapassa o quadro específico dos museus de arte moderna, já que foi diretor do Museu Nacional de Belas Artes em Buenos Aires até 1963, quando se tornou diretor do Centro de Artes Visuais do Instituto Torcuato Di Tella, cujo acervo - formado com orientação do crítico de arte Lionello Venturi - também incluía obras de períodos históricos, chegando até a tempos medievais. Mas Romero Brest também nos interessa aqui por sua grande ascendência sobre dois jovens portenhos que fundaram instituições especializadas em tendências artísticas inovadoras recentes: Rafael Squirru e Marta Traba.

Rafael Squirru, poeta e crítico de arte, que estudou Direito na Universidade de Buenos Aires e Edimburgo, projetou seu cosmopolitismo pessoal no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, criado pela instância municipal, em 11 de abril de 1956, e definido durante anos como um museu “nômade” porque não tinha sede própria. Squirru foi seu diretor e factótum, que o

tornou conhecido no meio artístico ao programar atividades em diversos pontos da cidade e até fora dela, como a “Primeira Exposição itinerante de cinquenta pintores argentinos”, que percorreu vinte cidades da América, África, Ásia e Oceania a bordo do navio Yapeyú, entre 28 de setembro de 1956 e 21 de fevereiro de 1957. Ou o Festival Internacional de Escultura Contemporânea, que foi convocado em 1957 para dar visibilidade à arte moderna em Buenos Aires, onde um parque e outros locais mostrariam uma seleção de peças nacionais e internacionais escolhidas por um comitê, que compreendeu Squirru e outros especialistas, incluindo Romero Brest. Este museu disperso também patrocinou conferências, exposições ou outros eventos culturais em diversas galerias de arte comerciais, no Museu de Artes Plásticas Eduardo Sívori, no Jardim Botânico e na Sociedade Argentina de Artistas Plásticos (Dourron, 2015).

Quando foram concluídas as obras do Teatro Municipal General San Martín, na central Avenida Corrientes, em meados da década de 1960, por

sugestão de Squirru, o Museu de Arte Moderna instalou ali sua sede, no oitavo e nono andares (Fig. 1). De fato, a sua exposição inaugural, organizada em colaboração com o MoMA de Nova Iorque, ocupou grande parte do edifício, com obras de mais de 240 artistas, incluindo os líderes do Expressionismo Abstrato Norte-Americano e do Informalismo Europeu (Giunta, 2008). Ambas as tendências internacionais tiveram muitos adeptos no contexto artístico local, mas o museu também apoiou artistas figurativos como Benito Quinquela e o seu círculo de pintores do bairro La Boca, que capturaram a alma portuária de uma cidade multicultural, com uma decidida vocação para olhar a paisagem exterior. Isso estava em sintonia com a personalidade de Squirru que, depois de ter sede própria para seu museu, ainda organizou, no final de 1960 e início de 1961, “Exposições Circulantes de Arte Argentina” com as quais percorreu em um caminhão as cidades de La Pampa, a Patagônia e a Terra do Fogo, transportando também livros e artistas que ministravam palestras. Nomeado diretor de

Assuntos Culturais do Ministério das Relações Exteriores em 1960, Squirru culminou essa etapa vital com grande sucesso ao selecionar a escultora Alicia Penalba e o gravador Antonio Berni para representar a Argentina nas bienais de São Paulo e Veneza respectivamente, já que ambos ganharam o primeiro Prêmio em suas modalidades de expressão. Mais uma vez organizou atividades itinerantes na etapa seguinte de sua carreira museológica, sendo diretor do Departamento Cultural da Organização dos Estados Americanos (OEA), de 1963 a 1970, em Washington DC, e até tentou fundar um museu de arte moderna latino-americana. em Nova York, para o qual ele não conseguiu um local físico.

Tanto essa vocação de projeção territorial e internacional, quanto o gosto eclético e culturalmente onívoro, continuaram a marcar o Museu de Arte Moderna de Buenos Aires sob a gestão do próximo diretor, o crítico de arte Hugo Parpagnoli, que compartilhou com Squirru muitas amizades com artistas argentinos, especialmente Alberto Greco, famoso por seus eventos de rua relacionados aos situacionistas

parisienses. Parpagnoli continuou a organizar atividades fora da sede, começando com uma exposição de esculturas nos jardins do Museu de Arte Espanhola Enrique Larreta, em 1963. Da mesma forma, continuou a expandir o acervo para uma ampla gama artística, incluindo a fotografia, com autores como Horacio Copola, Sameer Makarius, Anatole Saderman e Aldo Sessa, cujas vistas de Buenos Aires redobram a ligação cultural do museu com a cidade. Sob a direção do crítico de arte Guillermo Whitelaw, a partir de 1971, culminaria o período histórico de fundação do museu, que na década de oitenta já contaria com uma sede exclusiva, tipicamente pós-moderna, o armazém de Tabaco Piccardo, na Avenida San Juan (Gutiérrez Viñuales, 2003).

Por sua vez, Marta Traba deixou uma marca forte no desenvolvimento do Museu de Arte Moderna de Bogotá, a tal ponto que a história da instituição lhe atribuiu exageradamente um papel de liderança, desde a sua fundação em 1955 (López Rosas, 2015). É verdade que, nessa altura, ela já era uma estrela mediática

na Colômbia e talvez o seu programa de televisão “O museu imaginário” pudesse ter servido de inspiração para uma instituição museológica sem edifício nem coleção; mas ela não estava na lista de personalidades convocadas pelo ministro da Educação no mais moderno hotel da capital para assinar a fundação do museu. Mas sim, ela foi uma grande instigadora da sua refundação privada em 1958, quando a Colômbia era governada por uma Junta Militar com a qual poucas pessoas do meio cultural queriam colaborar, por preferirem libertar-se de toda tutela governamental, formando uma associação civil. A figura-chave foi o arquiteto Gabriel Serrano Camargo, diretor do museu e autor do projeto de sua sede, muito em sintonia com o funcionalismo despojado defendido pelo MoMA novo-iorquino e planejado para um bairro moderno em expansão, o novo bairro rico de San Diego. Mas contra esta operação de especulação urbana, que ainda não se concretizara, prevaleceu a posição de jovens idealistas com outra visão da cidade (Moreno Moya, 2018).



Fig. 1 Rafael Squirru liderando a inauguração do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires (foto cortesia Elo Squirru)

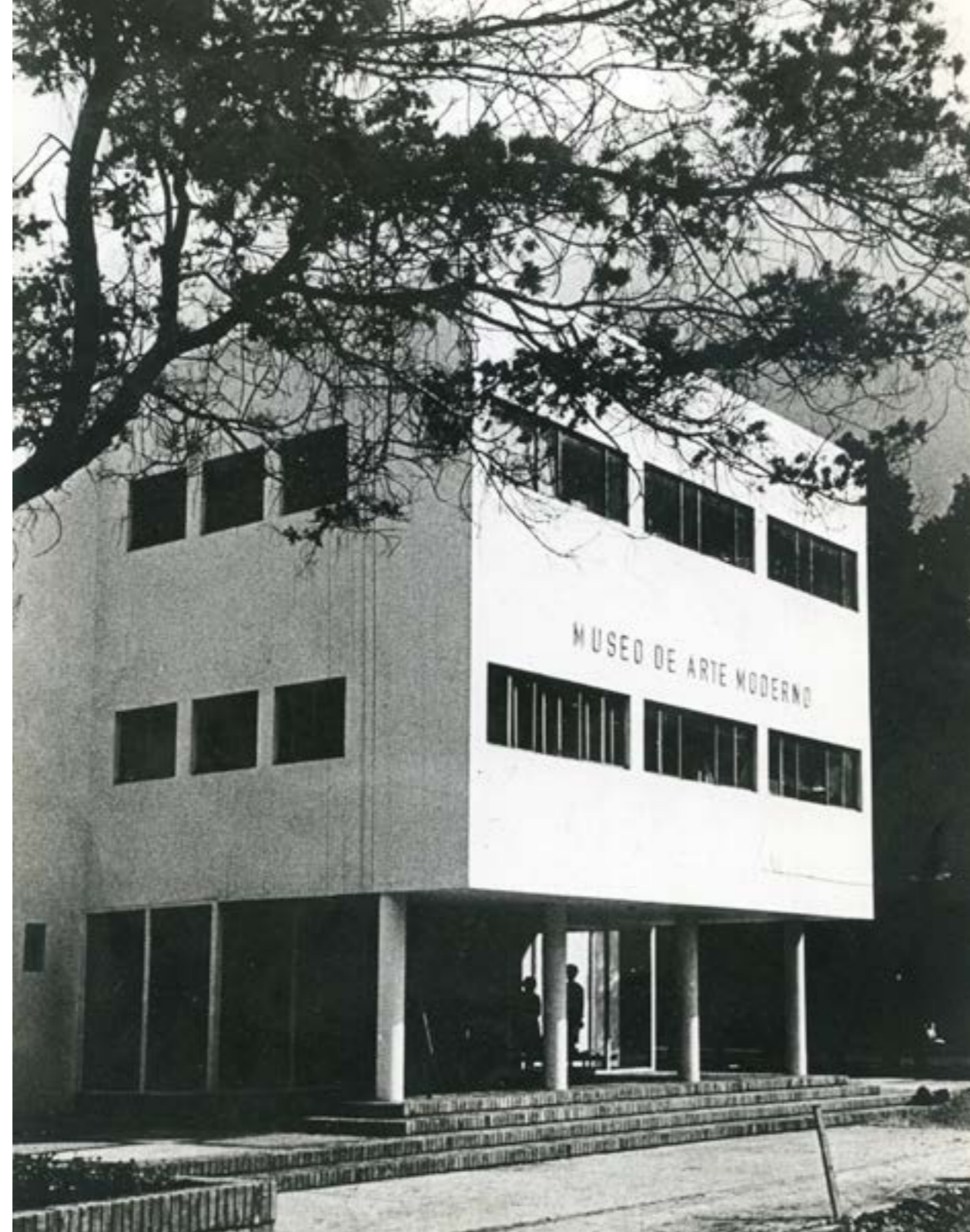
Marta Traba liderou esta mudança de rumo, que levou a uma terceira refundação do museu em novembro de 1962, quando foi nomeada diretora, decidida a programar atividades pedagógicas e comunicativas em vários pontos da cidade, a partir de um museu que chamou de “nômade” (Mesa Mendieta, 2016). Ela adotou significativamente essa terminologia também utilizada por Squirru, com quem compartilhava predileções; não por acaso, uma das primeiras exposições que o Museu de Arte Moderna organizou naquela época, na Biblioteca de L.A. Arango, foi a mostra dedicada a Antonio Berni e outros artistas argentinos. Da mesma forma, Traba pretendia promover um percurso artístico latino-americano em dialética com a cultura norte-americana, da qual tirou referências e apoios. Assim, entre outubro de 1963 e abril de 1965, conseguiu a sede do museu numa passagem comercial central, graças ao patrocínio da Intercol, subsidiária colombiana de uma petrolífera americana, que também patrocinou a estação HJCK onde tinha um programa de rádio, embora o acervo museológico que ali começou a ser

organizado tenha sido constituído basicamente com doações dos artistas latino-americanos. Já contava com um acervo de 63 obras, para cuja exposição regular foi dedicado um espaço específico na sede seguinte, cedido pela Faculdade de Filosofia e Letras da Cidade Universitária, para onde o museu se mudou em junho de 1965 (Fig. 2). Sem deixar de ser uma entidade privada, foi cedido à Universidade Nacional da Colômbia, que contratou Traba para ministrar aulas e como chefe de divulgação cultural.

Ela argumentou que este contexto universitário reforçava a vocação pedagógica do museu, embora obviamente a mudança para um campus nos arredores de Bogotá contradisse o seu ideal urbano inicial. Mas não durou muito ali, já que os protestos estudantis de 1968, durante as visitas de Robert McNamara e John Rockefeller, foram reprimidos pelo exército, expulsando Marta Traba do país, com a consequente crise para o museu. Gloria Zea, discípula de Traba e muito fiel ao seu legado, assumiu a direção, buscando refúgio provisório, em 1970, num shopping center de onde

no ano seguinte se mudou -ironias do destino- não muito longe do bairro de San Diego, no Planetário, próximo ao qual foi construído o edifício MAMBo, de 1979 a 1985, atualmente um emblema consagrado daquele bairro e de Bogotá.

Com altos e baixos semelhantes, em termos de localização e vitalidade, outros museus semelhantes floresceram paralelamente no resto da Colômbia, sempre em contextos urbanos modernos: o Museo de la Tertúlia em Cali, fundado em 1956, construiu a sua sede definitiva em 1968 ; o Museu de Arte Moderna de Cartagena, criado em 1959, não teria prédio próprio até 1977. O Museu de Arte Moderna de Barranquilla, criado em 1960 e fundado novamente em 1974, está em sua atual sede desde 1994, aguardando em breve a mudança para um edifício especialmente construído no Parque Cultural Caribenho. Em todos os casos, o seu desenvolvimento foi promovido por doações de artistas e pelo patrocínio de elites esclarecidas, ansiosas por estimular a cultura local, atualizadas em compasso com os desenvolvimentos internacionais, guiadas pelos critérios de influentes



Fotografía por Egar.
Cortesía archivo del
Museo de Arte Moderno
de Bogotá - MAMBO

críticos de arte locais ou outros estrangeiros, como a própria Marta Traba ou seu amigo cubano José Gómez Sicre, diretor de artes visuais da OEA, onde foi mentor de Rafael Squirru e promotor de um panamericanismo museístico, sobre cuja formação política não há opinião unânime entre os pesquisadores (Armato, 2012; Ramírez Botero, 2018).

Por outro lado, a sua dimensão urbana parece indiscutível, sendo estes museus o espaço simbólico, por excelência, para a reivindicação partilhada da identidade (latino) americana, em contraste com o campo ideologicamente identificado com essências históricas e nacionalistas dentro de cada país, que continuou a emergir de águas profundas nessas modernas instâncias curatoriais de representação e inserção das artes visuais (Berríos González, 2015).

MUSEUS DE ARTE “CONTEMPORÂNEA”, CONCEBIDOS COMO ALTERNATIVA AO MOMA.

Entretanto, a contestação frente ao MoMA de Nova Iorque cresceu na

Europa e a nível mundial durante a Guerra Fria, em dialética com o gosto artístico associado ao American Way of Life. Debaixo dessa influência, uma nova onda institucional de arte moderna abriu caminho na Espanha, sob a ditadura do general Francisco Franco, especialmente em periferias discretas, longe do núcleo duro do franquismo. O caso mais conhecido e de maior alcance é o do Museu de Arte Abstrata de Cuenca, fundado num dos edifícios mais emblemáticos da cidade pelo artista e colecionador Fernando Zóbel com o apoio do MoMA e com o favor das elites, a ponto de acabar sendo integrado à Fundação Juan March. Mas também houve iniciativas fugazes lideradas por prestigiados críticos de arte anti-franquistas que, não por acaso, viviam longe de Madrid. Foi o que aconteceu na cidade de Puerto de la Cruz (Tenerife), onde o crítico de arte Eduardo Westerdahl -em cuja revista *Gaceta de Arte* o Alfred Barr havia escrito anos atrás sobre o conceito de “moderno”- inaugurou em 1953, uma “Sala de Pintura Contemporânea”, na sede do Instituto de Estudos Hispânicos das

Ilhas Canárias, com vinte e seis obras em exposição permanente, como embrião de um museu que foi planejado para ser desenvolvido com doações de artistas, a pedido do fundador e epônimo. Infelizmente, o Museu Westerdahl não se concretizou, mesmo havendo um projeto arquitetônico que, em 1959, foi arquivado. Seu acervo foi fundido, em 1965, com o de arqueologia ou com o patrimônio remanescente do IEH, que finalmente criou o “Museu de Arte Contemporânea Eduardo Westerdahl” em 2007. Desde então, sempre na Alfândega de Puerto de la Cruz, vem se desenvolvendo esta instituição, que ao contar sua história sempre remonta a esse nascimento abortado por ser prematuro naquela época (Celso, 2013).

A mesma coisa aconteceria em Barcelona. Um ossificado Museu de Arte Moderna da *Junta de Museus* já existia desde 1945, por isso muitos ansiavam por fundar outro mais atual, através de uma associação privada, que foi criada em 1956 sob a presidência do andaluz Cesáreo Rodríguez, um juiz esclarecido que, designado para os tribunais da capital catalã,

encontrou ali uma esposa e um ambiente intelectual favorável para trabalhar como crítico de arte e escritor. O seu amigo Alexandre Cirici Pellicer, destacado historiador e crítico de arte, seria o diretor do museu, no qual deixou a sua marca pessoal, tanto nas suas predileções artísticas como políticas, que privilegiaram Antoni Tàpies ou outros criadores progressistas e/ou catalães. Portanto, não surpreende que essa tenha sido a preferência marcada no acervo, formado a partir de obras doadas ou cedidas por artistas e colecionadores. Sendo Cirici um entusiasta do cinema, que considerava a arte do século XX, é de supor que ficaria encantado se lhe emprestasse como sede temporária a cúpula do cinema Coliseu, numa elegante avenida do Eixample de Barcelona, onde inaugurou o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, em junho de 1960 (Fig 3). Organizou, então, exposições que logo assumiram um tom cada vez mais rebelde, como a intitulada *Arte y Paz* já ultrapassando todas as cautelas, censurada pelas autoridades em fevereiro de 1963.

Foi a última atividade, devido à

dispersão dos sócios e falta de outros apoios, até que em 1967, foi assinado um acordo com Antonio Ferrer Pi, vice-presidente do Conselho Provincial de Barcelona e prefeito de Vilanova i la Geltrú para sediar o MAC no Castelo de Geltrú. Ali foi refundado o museu, inaugurado com acervo limitado em março de 1969, mas com oferta regular de atividades públicas programadas pelo Museu Víctor Balaguer, no qual todo o legado seria integrado a partir de 1996 (Doménech Comella, 2021). Enquanto viveu, Alexandre Cirici quis resistir a esta absorção, talvez evitável, já que no ano anterior tinha sido inaugurado o Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), num grande edifício encomendado expressamente a Richard Meier, que sempre se apresenta como sucessor à anterior instituição barcelonesa homônima.

O nome era um detalhe importante embora não tenha sido destacado nem para o Westerdah nem para o Cirici. Também neste aspecto existe um certo paralelismo com o Museu de Arte Contemporânea de Bogotá, fundado por Germán Ferrer Barrera em 1966

e inaugurado em 1970 com doações de artistas. Essa instituição foi uma alternativa, em muitos aspectos, especialmente do ponto de vista social e urbano, ao elitista Museu de Arte Moderna da capital colombiana, sem que os seus objetivos ou atividades intrínsecas fossem muito diferentes. Embora no mundo anglo-saxão a antítese entre moderno/contemporâneo fosse discutida desde 1948, contrastando o MoMA de Nova Iorque com o ICA em Boston ou outros exemplos que questionassem a liderança de Nova Iorque no sistema artístico mundial, este tipo de debate levaria tempo ganhar destaque entre as reflexões críticas em espanhol ou português. Nem sequer foi explicitamente abordado, exceto em alguns aspectos da sua dimensão territorial, no ponto nodal de outros projetos museológicos progressistas, que foi o governo da Unidade Popular no Chile.

Durante o encontro internacional de intelectuais de esquerda reunidos em Santiago do Chile em 1971, o crítico de arte espanhol José María Moreno Galván propôs a fundação de um Museu da Solidariedade para o qual



Fig. 3 Alexandre Cirici com um visitante ilustre na inauguração do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (foto cortesia da Biblioteca-Museu Víctor Balaguer)

foi criado um Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile (CISAC), presidido pelo crítico brasileiro Mario Pedrosa, opositor do regime militar no Brasil, exilado no país andino após uma árdua jornada. O presidente Salvador Allende assinou uma carta aberta aos artistas do mundo solicitando que doassem obras para que o povo de um país pobre também pudesse ter acesso à melhor arte e, através das embaixadas chilenas em todo o mundo, chegavam pinturas, gravuras, esculturas, desenhos, tapeçarias e outros produtos artísticos. Allende o chamou de “Museu de Arte Moderna” em carta a José María Moreno Galván (Lebeau, 2020); o nome “Museu da Solidariedade” foi idealizado por este crítico espanhol, mas outros preferiam a denominação “Museu de Arte Contemporânea”. Entretanto, nem sequer se tornou legalmente museu, pois não lhe foi concedida autonomia de gestão ou personalidade jurídica, sendo administrado pelo Instituto de Arte Latino-Americana, dependente da Faculdade de Letras -onde Pedrosa trabalhou-, por isso a sua exposição inaugural, em 1972, e o depósito da

coleção estava abrigado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile, fundado em 1947, a partir de obras oferecidas por artistas nacionais ou estrangeiros.

Aquela elegante localização suburbana no campus da Quinta Normal parecia contradizer a vocação antielitista proclamada para o Museu da Solidariedade, cuja sede tinha sido inicialmente anunciada para ser no novo edifício do futuro centro Gabriela Mistral, embora outros também tenham sido considerados, sem que houvesse uma decisão final. Deve-se levar em conta que naquela época a famosa Mesa Redonda sobre “O desenvolvimento e o papel dos museus no mundo contemporâneo”, realizada em Santiago do Chile em 1972, terminou com uma declaração a favor do “museu integral”, associando-o à comunidade com seu ambiente natural e cultural. Infelizmente, o golpe de Estado de 1973 fechou o MAC e confinou a maior parte do acervo do Museu da Solidariedade aos seus porões. No entanto, a solidariedade internacional com o Chile continuou através das redes pessoais da CISAC,

mais particularmente, com o apoio da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), e em 1975 foi criado o Museu Internacional da Resistência Salvador Allende (MIRSA), divulgado mundialmente por vários comitês nacionais, que com as obras recebidas em doações montaram suas respectivas sedes do MIRSA. Finalmente, quando a democracia regressou ao Chile, estas subsidiárias juntaram-se à coleção original do Museu da Solidariedade, em 1991, num complicado processo legal que declarou todas as obras como patrimônio nacional chileno, porém sob a custódia da fundação que administra o museu da Solidariedade Salvador Allende (MSSA). Os responsáveis decidiram inicialmente fixar a década de 1980 como limite temporal para a recolha, mas posteriormente continuaram a aceitar obras mais recentes. Por isso, a instituição seria finalmente definida como um museu de arte moderna e contemporânea. Depois de percorrer diversos locais da periferia de Santiago do Chile, desde 2006, está localizado no Palácio Heiremans -casa onde ficavam os escritórios

de espionagem militar da ditadura de Pinochet- no mesocrático bairro República. Serão opções museológicas e urbanas fiéis aos desígnios dos fundadores? A verdade é que esses propósitos eram tão vagos que a instituição honra a sua memória mesmo tentando estar em sintonia com as tendências museológicas do século XXI (Zaldivar, 2017).

Mais influentes foram, pelo menos em Espanha, as iniciativas lideradas ao mesmo tempo pelo crítico e historiador de arte valenciano Vicente Aguilera Cerni, que apoiou fortemente o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e chefiou a rede espanhola de solidariedade com o museu chileno. Ora bem, em vez de procurar uma sede temporária ou de identificá-la com as utopias territoriais nômades, talvez face ao apoio oficial recebido pelo MAC de Barcelona na localidade de Vilanova i la Geltrú, percebeu que as autoridades no final do regime franquista dariam mais liberdade e até ajudariam fora das grandes cidades. Assim nasceu o Museu de Arte Contemporânea de Villafamés (Castellón), fundado em 1969 e

inaugurado em 1972 no chamado Palau del Batlle, uma casa senhorial que foi adquirida em 1971 pela Câmara Provincial de Castellón e transferida para o município a pedido do prefeito Vicente Benet Meseguer, do funcionário municipal Juan Bautista Suller e do pintor Gabriel Martínez Cantalapiedra. Eles lideraram, com o próprio professor Aguilera Cerni, a equipe de voluntários que realizou a restauração do edifício até 1975 e depois renovou muitos outros, ansiosos por revitalizar esta pitoresca cidade do Maestrazgo, onde logo começaram a chegar artistas e intelectuais progressistas. Ter uma casa na localidade foi inicialmente uma condição necessária para estar representado no museu, intimamente identificado com a colônia artística que se formou no seu entorno, à semelhança do museu Céret, em funcionamento desde 1950; mas Aguilera Cerni começou a entrar em contato com amigos do resto da Espanha e até do exterior (Fig. 4). A longo prazo, como era habitual na época, estabeleceu-se em Villafamés uma coleção heterogênea de arte

predominantemente recente, baseada em doações ou empréstimos oferecidos por artistas e colecionadores, com a particularidade de que neste caso as obras eram mesmo aceitas para venda, condição peculiar que permanece até hoje, pois os visitantes podem não apenas ver, mas também comprar obras.

Mais uma vez o nome escolhido para o museu não implicava claramente uma posição cronológica ou estilística. Em Valência ainda não existia um museu de arte moderna -o IVAM seria criado em 1986- mas a designação “arte contemporânea” foi escolhida sem pretender uma ruptura com a vanguarda da modernidade já estabelecida. Até os expressionistas abstratos da Escola de Nova York estão representados no museu de Villafamés, que está obviamente muito longe do modelo do MoMA de Nova York! Pelo contrário, poderíamos considerá-lo, devido à sua militância progressista e às suas raízes rurais, como um reflexo da *nouvelle museologie* francesa no sistema artístico espanhol. A referência comunitária e periférica dos ecomuseus estaria sem dúvida muito presente, quando em 1977, foi aprovada



Fig. 4 Vicente Aguilera Cerni
com o artista cantábrico
Eduardo Sanz Fraile no
Museu de Arte Contemporânea
de Villafamés
(foto cortesia do MACVAC)

a reforma dos estatutos e uma nova denominação: Museu Popular de Arte Contemporânea de Villafamés. “Popular” foi um acréscimo significativo de reminiscências políticas de esquerda, já que com Allende ele havia vencido sua campanha eleitoral no Chile, do mesmo modo que Azaña durante a Segunda República Espanhola, portanto, foi uma forma de definir o museu com uma identidade democrática; até o salientam que nestes novos estatutos foi escrito um preâmbulo defendendo o respeito pelos direitos humanos. Este compromisso com as liberdades foi reafirmado entre 1979 e 1991, quando se tornou o principal foco europeu da MIRSA, que tinha outras subsedes em vários pontos de Espanha onde também eram recolhidas e expostas obras doadas por artistas em solidariedade com o exílio chileno, mas nenhum tão importante quanto o de Villafamés, graças à ascendência pessoal e política de Aguilera Cerni (Guzmán, 1991). Até ao fim da vida, manteve aquela dedicação íntima para com a instituição sempre modesta em termos de financiamento ou de marketing, por estar distante dos centros de

poder, mas à qual não só legou o seu arquivo pessoal, como também soube ligar muitos dos seus discípulos, por isso parece justo que, desde 2003, se chame “Museu de Arte Contemporânea Vicente Aguilera Cerni” (MACVAC).

O seu exemplo, sem dúvida, abriu caminho para o surgimento de outros, a tal ponto que alguns museus de arte recentemente fundados na Espanha por críticos de arte surgiram da iniciativa de autoridades locais distantes das grandes cidades. Federico Torralba não conseguiu concretizar um projeto museológico iniciado em 1968 como o de uma exposição permanente de obras doadas por artistas à aldeia natal de Goya, Fuendetodos, mas em 1976 inaugurou o Museu de Arte Contemporânea em outra pequena localidade da província de Saragoça, no Mosteiro de Veruela, que teve uma vida curta porque o Conselho Provincial de Saragoça não apoiou o investimento orçamental necessário. O crítico de arte e galerista Félix Ferrer Gimeno também teve mais sucesso com o Conselho Provincial de Huesca, já que o Museu de Arte Contemporânea do Alto Aragón foi

inaugurado em 1975 nas instalações da Caja Rural Provincial de Huesca onde funcionou até 1986, mantido pelo Conselho Provincial de Huesca, que serviu de estímulo para projetos conjuntos semelhantes de artistas e críticos de arte aragoneses (Orús, 1992). Com esta linhagem museológica devemos relacionar o Museu de Gravura Espanhola Contemporânea, fundado num edifício renascentista em Marbella (Málaga) por José Luís Morales y Marín, em 1992, depois de ter promovido os primeiros anos de atividade do Museu Camón Aznar em Saragoça.

Da mesma forma, as Câmaras Municipais de outras cidades de médio porte criaram posteriormente outros museus que levam até o nome de algum crítico de arte famoso, como o “Museu de Arte Contemporânea Antonio Manuel Campoy”, inaugurado em 1993 no castelo de sua cidade natal, Cuevas del Almanzora (Almería), à qual o antigo redator-chefe da Radiotelevisión Española legou o seu arquivo documental e a sua coleção de arte (Fig. 5). Ou como o “Museu de Arte Contemporânea José María Moreno Galván”, criado em memória do

idealizador do Museu da Solidariedade pelos seus compatriotas de La Puebla de Cazalla (Sevilha), num armazém do século XVI (Rivero Gómez, 2021). São incentivos artísticos com os quais se reforça o interesse patrimonial dos monumentos históricos em desuso, bem como uma casa templária em Sasamón (Burgos) onde funciona desde 2000 o “Museu Municipal de Arte Contemporânea Ángel Miguel de Arce², que se orgulha em ser o primeiro Museu de Arte Contemporânea de Castela e Leão. Ora bem, todos eles poderiam parecer exemplos um pouco forçados no culminar deste artigo, uma vez que o respectivo crítico homónimo não é o seu criador, mas respondem a um projeto museológico de outras pessoas.

Nestas matérias, parece que o papel agora desempenhado pelos críticos de arte tem vindo a perder protagonismo, limitando-se a um trabalho consultivo ao serviço das autoridades públicas ou dos artistas fundadores de museus, que por vezes posteriormente relegaram aquela concepção inicial. Foi o que aconteceu, por exemplo, em Portugal com a ideia do professor

e crítico de arte Gérard Xuriguera do Museu Internacional de Escultura Contemporânea (MIEC), uma colecção escultórica ao ar livre espalhada pela cidade com um desenho urbano muito original, embora poucos anos depois o seu epicentro fosse um edifício totalmente novo da autoria de Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura, que se tornou o principal protagonista da atenção turística e mediática. Estas mudanças são o destino normal dos museus e de todo legado cultural, que deve ser reformulado para permanecer válido.



Fig. 5 Interior do Museu de Arte Contemporânea Antonio Manuel Campoy (Wikimedia Commons)

NOTAS

1 Este artigo é o resultado do projeto de investigação “Museus de arte moderna/contemporânea em Espanha: o seu enquadramento territorial e internacional”, financiado pelo Ministério Espanhol da Ciência e Inovação com fundos FEDER.

REFERÊNCIAS

Armato, Alessandro (2012): “La ‘primera piedra’: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla”, *Revista Brasileira do Caribe*, 12(24), pp. 381-404.

Barrios, Carola (2006): “El Museo de Arte de Niemeyer. Su lugar en el paisaje moderno de Caracas”, *Arquine: revista internacional de arquitectura*, nº 37, p. 76-91. https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_10-11/6_CAROLA.pdf

Berríos González, Pablo Salvador (2015): “El arte latinoamericano a través de la curaduría: políticas de representación y modos de inserción”, *PragMATIZES-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, 9, pp. 37-51. <http://www.pragmatizes.uff.br>

Celso Hernández, Celestino (2013): “Sesenta años del sueño de Eduardo Westerdahl, un Museo de Arte Contemporáneo”, *Catharum: Revista de Ciencias y Humanidades*, 13, pp. 35-48;

Chiarelli, Tadeu (ed.) (1998): *O Museu de Arte Moderna de São Paulo. Série Museus Brasileiros*. São Paulo: Banco Safra.

Doménech Comella, Irene (2021): “El primer museo de arte contemporáneo de Barcelona. Un proyecto único en la historia de los museos de Cataluña (1960-1969)” *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 57, 2021 <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1922>

Dourron, Sofía (2015): “El museo de arte moderno: 1956-1960. Cuatro años de fantasmagoría”. *Materia artística: Revista de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Rosario*, 1, pp. 151-166. <https://sofiadourron.com/wp-content/uploads/2020/06/Cuatro-anos-de-fantasmagori%CC%81a.pdf>

Giunta, Andrea (2008): *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gonçalves, Lisbeth Rebollo (2021): *Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*. São Paulo, EDUSP (2ª. Imprensa, ed. orig. 2004).

Gonçalves, Lisbeth Rebollo (1992): *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*. São Paulo, ed. Perspectiva/ EDUSP, 1992.

Guilbaut, Serge (1997): “Dripping on the modernist parade: The failed invasion of abstract art in Brazil, 1947-1948”, em Gustavo Curiel (comp.): *Patrocinio, colección y circulación de las artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM, pp. 807-817.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2003): “Museos y espacios para el arte contemporáneo en Buenos Aires. Notas de actualidad” em J. Pedro Lorente (dir.) y D. Almazán (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 351-373.

Guzmán, Beatriz (1991): *El museo de Vilafamés: un hecho insólito*. Castellón: Diputación Provincial.

Lebeau, Élodie (2020): “El Museo de la Solidaridad de la Unidad Popular al exilio (1971-1991). Una experiencia transnacional en tiempo de guerra fría cultural”, *Secuencia*, 108 <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/1835/2070>

López Rosas, William Alfonso (2015), “Apuntes para una historia del Museo de Arte Moderno de Bogotá: La autonomización del campo cultural y la construcción de la hegemonía del arte modernista (1949-1970),” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10, nº 2, pp. 15-35. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/12937>

Lorente, J. Pedro (2008): *Los museos de arte contemporáneo: Noción y desarrollo histórico*. Gijón: Trea.

Mesa Mendieta, Alessandra (2016): “Museo de Arte Moderno de Bogotá: Primera pincelada, 1963-1964”, *Quintana*, 15, pp. 203-222. <https://www.redalyc.org/pdf/653/65354336015.pdf>

Moreno Moya, Nadia (2018): “A Museum without a venue: The invention of the Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1955-1963”, em Michele Greet & Gina McDaniel Tarver. (eds.), *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*, Londres-Nova York, Routledge, pp. 90-102.

Orús, Desirée (1992): “Cara y cruz de los museos aragoneses”, *Artigrama*, 8-9, pp. 119-125

<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/0809/2colaboraciones/5.pdf>

Ramírez Botero, Isabel Cristina (2018): “Local Processes and Transnational Circuits: The Inter-American Project and the Birth of Modern Art Museums in Barranquilla and Cartagena” em Michele Greet & Gina McDaniel Tarver. (eds.), *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*, Londres-Nueva York, Routledge, pp. 133-144.

Rivero Gómez, Miguel Ángel (ed.) (2021): *Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván*, La Puebla de Cazalla: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván.

Zaldívar, Claudia (ed.) (2017): *El Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende*. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

JESUS PEDRO LORENTE

É catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza (España) e membro do conselho editorial de revistas especializadas como *Museum and Society*, *Museum History Journal*, *Museology: International Scientific Electronic Journal*, *Culture et Musées*, *MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares*, *MODOS*, *Museo y Territorio*, *Revista de Museología*. Autor de livros muito citados como *Los Museos de Arte Contemporáneo: noción y desarrollo histórico* (disponível em inglês, espanhol, francês e turco) o *Manual de historia de la Museología* (um manual em espanhol que revisa a história dos estudos de museus). Seu último livro *Reflexiones sobre museología crítica dentro y fuera de los museos*, foi publicado em espanhol por Trea Editorial e em inglês por Routledge.



Mad Dog Jones, *Replicator* (2021).

Fonte: Instagram do artista.

O MERCADO DE ARTE E AS TECNOLOGIAS NFT

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA
ABCA/SERGIPE

RESUMO: Durante os anos da pandemia de Covid-19, o mercado de arte experimentou um crescimento exponencial no seguimento de obras cunhadas em NFT (*non-fungible token*). O desenvolvimento dessas novas tecnologias, a realização de leilões de arte com resultados muito acima da média e a criação de novos espaços para comercialização de arte computacional contribuíram para que mudanças significativas se estabelecessem no mercado internacional de arte.

PALAVRAS-CHAVE: Mercado de arte. NFT. Arte algorítmica. Arte ultra contemporânea. Blockchain.

ABSTRACT: During the years of the Covid-19 pandemic, the art market experienced exponential growth in the segment of NFT (*non-fungible token*) minted works. The development of these new technologies, the conduct of art auctions with results far above average, and the creation of new spaces for the commercialization of computational art contributed to significant changes being established in the international art market.

KEYWORDS: Art market. NFT. Algorithmic art. Ultra contemporary art. Blockchain.

O mercado de arte sofreu um grande impacto com o desenvolvimento das tecnologias NFT¹, especialmente durante e após o período da pandemia de Covid-19. De acordo com a Artnet (2022), o NTF passou a ter presença significativa no mercado de arte:

Quando começamos a planejar a edição de outono de 2021 do Relatório de Inteligência Artnet há cerca de um ano, questionamos se deveríamos incluir um artigo sobre NFTs. “Quem sabe se os NFTs ainda serão relevantes daqui a alguns meses?” disse um dos membros da nossa equipe. “O tópico está se movendo e mudando tão rapidamente”, respondeu outro. Uma edição e nove meses depois, os NFTs continuam a dominar as conversas do mercado de arte, para a alegria de alguns e a consternação de outros. As casas de leilão geraram mais de \$200 milhões com a venda desses ativos digitais no ano passado. (Artnet, 2022, *online*).

A Figura 1 mostra o resultado dos artistas do segmento denominado ultra contemporâneos (com menos de 40 anos e não completamente estabelecidos) que

obtiveram os maiores lances, segundo o relatório da Artnet (2022):

Os que atingiram os lances mais altos foram Bleep e os coletivos Yuga Labs e Larva Labs, todos trabalham com a produção de arte computacional produzida por meio de algoritmos, cunhadas em NFT (*non-fungible tokens*) com tecnologia *blockchain*. No total arrecadaram US\$139.650.750, assim distribuídos: US\$ 98.331,250 (Bleep), US\$24,393,000 (Yuga Labs) e \$16,962,500 (Larva Labs), totalizando mais do que o triplo dos outros seis

	Artist	Life	Title	Date	Sale Price (USD)
1	Beeple	b. 1981	<i>Everydays: the First 5,000 Days</i>	2007–21	\$69,346,250
2	Beeple	b. 1981	<i>Human One</i>	2021	\$28,985,000
3	Yuga Labs LLC	est. 2021	<i>101 Bored Ape Yacht Club</i>	2021	\$24,393,000
4	Larva Labs	est. 2005	<i>9 Cryptopunks: 2, 532, 58, 30, 635, 602, 768, 603 and 757</i>	2017	\$16,962,500
5	Adrian Ghenie	b. 1977	<i>Collector I</i>	2008	\$8,496,349
6	Huang Yuxing	b. 1975	<i>Seven Treasure Pines</i>	2016–19	\$8,320,713
7	Adrian Ghenie	b. 1977	<i>Charles Darwin at the Age of 75</i>	2014	\$7,424,853
8	Adrian Ghenie	b. 1977	<i>The Death of Charles Darwin</i>	2013	\$7,054,864
9	Jonas Wood	b. 1977	<i>Two Tables with Floral Pattern</i>	2013	\$6,510,000
10	Adrian Ghenie	b. 1977	<i>The Trip</i>	2016	\$6,183,977

Figura 1 - Maiores lances obtidos em leilões de arte em 2021. Fonte: Artnet (2022).

lances principais do segmento juntos (Artnet, 2022).

Bleep é o nome artístico usado por Mike Winkelmann, nascido nos Estados Unidos, em 1981, formado em Ciência da Computação pela *Purdue University*, que teve a sua obra *Everydays: the First 5000 Days*, vendida num leilão da Christie's em 2021 por um lance de 69 milhões de dólares pagos em *crypto* moeda.

Artista computacional, gera imagens através de algoritmos,

depois os cunha em NFTs, a partir de imagens da mídia, redes sociais, cultura POP. Em *Everydays* organizou cenas de 500 dias diferentes para compor um grande mosaico. Em *Human_One* (2021) apresenta uma obra de arte híbrida digital / física que muda dinamicamente (Figura 2), numa obra/jornada contínua que continuará a evoluir ao longo da vida do artista.

O Larva Labs, criado por Matt Hall e John Watkinson, é um empresa de tecnologia desenvolvedora de *software*, que se tornaram também pioneiros em *crypto* art. A coleção de mais de dez mil Cryptopunks (Figura 3), composta por personagens únicos gerados via algoritmo, tornou-se a mais valiosa do mundo.

O Yuga Labs também é uma companhia de tecnologia fundada por quatro amigos com a ideia de criar um NFT. Criaram a coleção Bored Ape Yacht Club (BAYC), também conhecida por Bored Ape (Figura 4), que rapidamente se tornaram um fenômeno, inclusive de vendas.

Para Thierry Ehrmann, CEO da Artprice:



Figura 2 - Bleep -Human_One (2021). Fonte: Wikipédia.

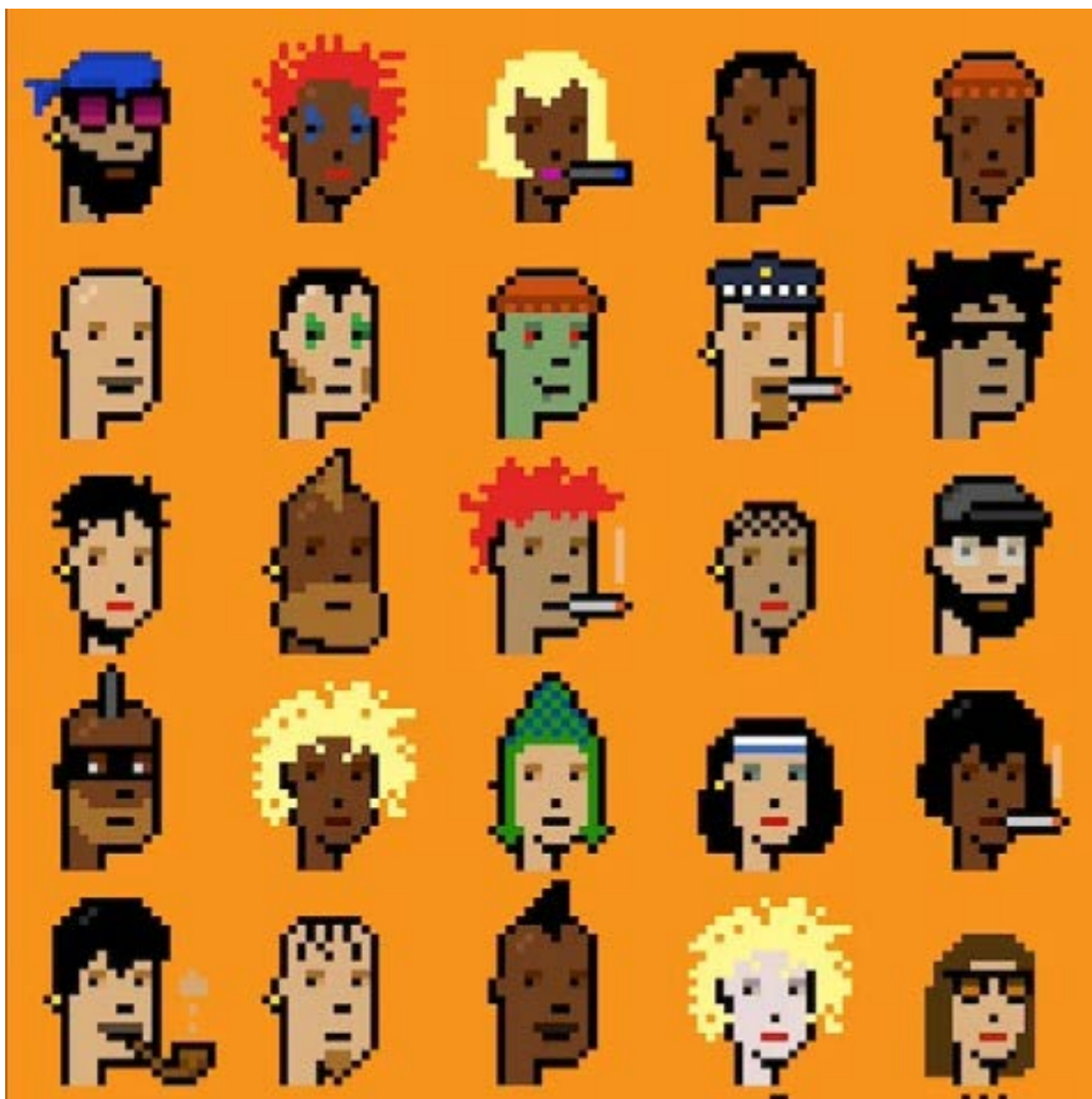


Figura 3 - LARVA LABS - Cryptopunks (2005). Fonte: Wikipédia.

Existe uma forte tentação para os artistas testarem o novo mercado de NFTs, impulsionado por um crescimento vertiginoso e oferecendo todos os tipos de oportunidades, em moda, música, videogames, etc. No entanto, este universo é regido por seus próprios códigos: para ter sucesso nele, é necessário ser capaz de construir um verdadeiro projeto digital, e é preciso reunir uma comunidade de colecionadores, escrever contratos inteligentes e dominar todo o processo de 'drops', etc. (Artprice, 2022, *online*).

A conjuntura recebeu a adesão das casas internacionais de leilão de arte e foram criados novos modelos de negócios, como galerias *online* e plataformas digitais especializadas na comercialização de NFTs.

Em 2020, a Sotheby's passou a investir mais consistentemente no segmento de NFTs, realizando uma venda híbrida: misturando Arte Impressionista, Moderna e Ultra Contemporânea, com a presença de arte

computacional cunhada em NFT, e esta última faixa arrecadou US\$63,4 milhões com cerca de 20 lotes (Artprice, 2022, p. 45). A casa criou ainda, em 2021, um ambiente específico em parceria com o Metaverse, um ramo para a arte por algoritmo, a *Sotheby's Metaverse*,

considerado um *game-changer* para o mercado e na página de abertura aparece a imagem do artista computacional Kejetil Golid (Figura 5).

Kjetil Golid, nascido na Noruega, em 1991, estudou Ciência da Computação na *University of Bergen*,



Figura 4 - Yuga Labs - Bored Ape Yacht Club (2021). Fonte: Wikipédia.

produz arte generativa a partir do uso de algoritmos e suas séries de imagens que são posteriormente cunhadas em NFTs.

A Sotheby's também foi pioneira em divulgar e inserir no mercado a produção das mulheres que produzem arte por algoritmos, promovendo o *World of Women* NFT, leilão de obras realizado e que tinha por objetivo também o empoderamento feminino (França, 2023b).

Ainda em 2021, a Christie's, de fato a primeira casa internacional de leilões a vender NFTs, declarou haver obtido mais de US\$ 100 milhões na venda de *non-fungible token* (Christie's, 2021, *online*). O grande incentivador foi, sem dúvida, o resultado da impressionante venda ocorrida em 2020, com a obra *Everydays: The First 5,000 Days*, de Beeple em um de seus leilões. Segundo o CEO da casa, Guillaume Cerutti:

Ultrapassar esse marco de US\$ 100 milhões é enorme para a Christie's e para todos os criadores e colecionadores da comunidade NFT. Isso confirma que o mercado NFT veio para ficar. Continuaremos

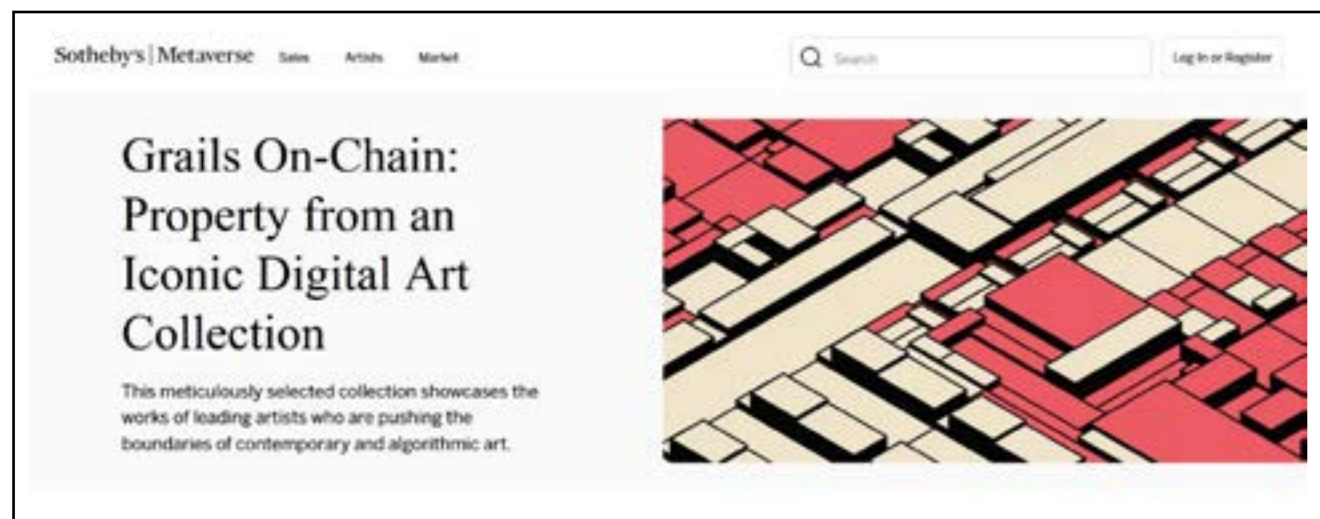


Figura 5 -Página de abertura da Sotheby's Metaverse - Kjetil Golid - Archetype #183 (2021)
Fonte: Sotheby's Metaverse.

a investir nas oportunidades que os NFTs nos oferecem para nos envolvermos profundamente com novos públicos e artistas, uma nova geração emocionante de colecionadores e mercados mais expansivos e inclusivos (Christie's, 2021, online).

A casa promoveu, em 2021, o primeiro leilão de NFTs na Ásia, em Hong Kong-China: *No Time Like Present*, com vendas de HKD \$ 121.642.750,00, que contou com obras do Larva Labs e do Yuga Labs, entre outras. No ano seguinte, lançou a Christie's 3.0,

sua plataforma para NFTs, interligada com a rede Ethereum, com sistemas de contratos inteligentes e documentação que permite a apuração fiscal e a transparência.

A terceira das grandes casas de leilões, a Phillips, realizou o seu primeiro leilão com NFTs em 2021 e a obra do artista Mad Dog Jones, nome artístico de Michah Dowbak, *Replicator* (2021) (Figura 6) recebeu um lance de US\$ 4.144.000 (Bowling, 2021).

Às galerias e plataformas *online* tem papel igualmente significativo

na divulgação e comercialização das obras cunhadas em NFTs.

A *OpenSea*, criada por David Finzer e Alex Atallah, em 2017, foi o primeiro *marketplace* para NFTs, chegando a atingir o valor superior a US\$ 13 bilhões em 2022 (Brandom, 2022, *online*). A primeira oferta da plataforma foi da série *CryptoKitties* (Figura 7), que recebeu lances superiores a 1 milhão de dólares para alguns dos seus NFTs. Desenvolvida pela empresa canadense Dapper Labs, em 2017, a partir de gatos virtuais (*cryptokitties*) seguem vendendo por volta de 100 unidades por dia a um valor estimado de US\$ 10.000.

Em 2023, a *OpenSea* sofreu uma queda dramática, reduzindo seu valor total para 1,3 bilhão de dólares, mas, mesmo assim, segue vendendo em torno de 19.000 NFTs por dia (Katatikarn, 2023, *online*).

A *SuperRare*, criada em 2018, por Charles Crain, John Crain e Jonathan Perkinsque, criou em 2021 um *token* chamado RARE para facilitar a governança da plataforma, transformando-se em uma organização autônoma descentralizada



Figura 6- Mad Dog Jones, *Replicator* (2021). Fonte: Instagram do artista.

(DAO) liderada por sua comunidade de criativos e colecionadores, contando com investidores proeminentes, tais como a Samsung Next, Mark Cuban e Ashton Kutcher (Cryptopédia, 2022, *online*).

Outro *marketplace* de destaque é a *NiftyGateway*, casa de leilões de arte *online* fundada em 2018 por Duncan e Griffin Cock Foste, foi adquirida pelos irmãos Cameron e Tyler Winklevoss no ano seguinte, e transformada em casa de leilões.

A primeira grande venda da *NiftyGateway* também foi uma *Cryptokittie*, arrematada por US\$ 170.000. A plataforma já têm em catálogo cerca de 200.000 NFTs cunhados, com vendas, em 2022, que superaram os 400 milhões de dólares.

Após o crescimento exponencial do segmento entre os anos de 2021 e 2022, os *non-fungible tokens* ingressam numa época de queda, consequência da *hype* que elevou os preços muito acima da média e do esperado.

Um movimento articula-se entre as crises e as perspectivas em torno dos NFTs. As primeiras dizem

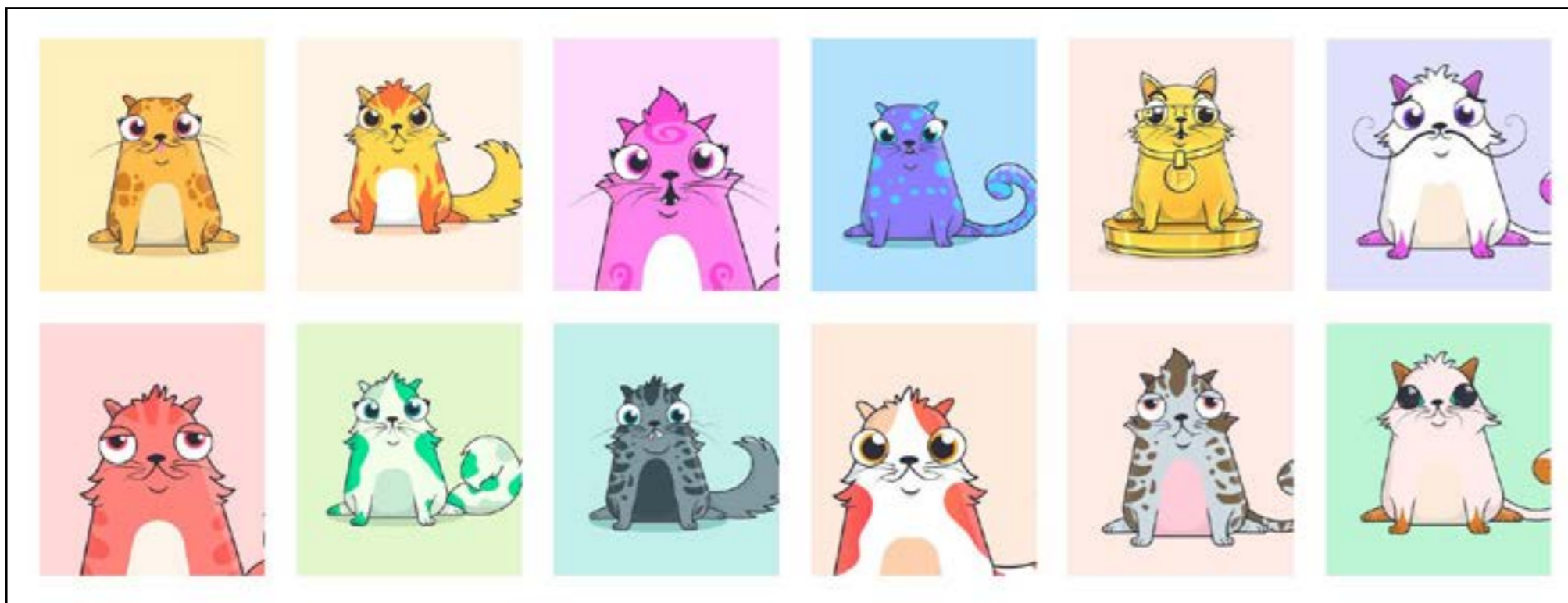


Figura 7 - CryptoKitties - Deep Labs (2017). Fonte: Wikipedia.

respeito à volatilidade do mercado e de preços, aos golpes e fraudes, às preocupações ambientais devido ao consumo de energia no processo de cunhagem e mineração, ao constante escrutínio regulatório que não deixa claro o modo de controle do sistema e a própria saturação do mercado de NFTs.

As perspectivas referem-se, principalmente, à inserção dos NFTs em um maior número de campos, à ampliação do conhecimento sobre o tema, à integração com diferentes tipos de aplicativos e à consolidação de um mercado próprio.

O mercado de arte vai sendo reestruturado, procurando por mais

independência e a eliminação dos intermediários, num processo que seria, supostamente, mais democrático e inclusivo.

NOTAS

1 Um NFT (non-fungible token) é um código atribuído a uma obra associando-a a uma rede blockchain, o que leva, entre outras propriedades, a permitir que uma obra computacional possa ser autenticada e reconhecida em sua unicidade (ver França, 2023).

REFERÊNCIAS

Artnet. (2022). *Introducing: The Artnet Intelligence Report, Spring 2022 Edition*. <https://news.artnet.com/market/artnet-intelligence-report-spring-2022-2091377>

Artprice. (2022). *A number of well-known artists are getting into NFTs, including Damien Hirst, Takashi Murakami and Vhils*. <https://www.artprice.com/artmarketinsight/a-number-of-well-known-artists-are-getting-into-nfts-including-damien-hirst-takashi-murakami-and-vhils>

Bowling, Rebekah. (2021). *NFTs, Past and Future*. <https://www.phillips.com/article/76043694/nft-mad-dog-jones-sarah-meyohas-phillips-contemporary-art-auction>

Brandom, Russel. (2022). *How one company took over the NFT trade*. The Verge. <https://www.theverge.com/2022/2/2/22914081/open-sea-nft-marketplace-web3-fundraising-finzer-a16z>

Christie's. (2021). *Christie's surpasses \$100 million in NFT sales*. <https://www.christies.com/about-us/press-archive/details?PressReleaseID=10210>

Cryptopedia. (2022). *SuperRare: An Exclusive, Curated NFT Platform*. <https://www.gemini.com/pt-BR/cryptopedia/superrare-nft-marketplace-superrare-crypto-art-market>

França, Lilian Cristina Monteiro. (2023). *Criptoarte: tessituras poéticas entre arte e tecnologia. Uma conversa com a artista e pesquisadora Tania Fraga*. *Revista Arte & Crítica - ABCA*. <https://abca.art.br/2024/04/15/arte-critica/>

França, Lilian Cristina Monteiro. (2023b). *Arte ultra contemporânea: Conceitos, artistas, mercados e tecnologias NFT*. Aracaju, Sergipe: Editora Amazilia Coral.

Katatikarn, Jasmine. (2023). *NFT Statistics 2023: Market Size and Trends*. <https://academyofanimatedart.com/nft-statistics/>

LILIAN FRANÇA

Editora de Arte e Tecnologia da Revista Arte e Crítica - ABCA. Dra. em Comunicação e Semiótica - PUCSP. Estágios Pós-Doutorais em História da Arte - IFCH/UNICAMP e Comunicação e Informação - Fabico/UFRGS. Missões de trabalho na CUNY - City University of New York, Universidade Nova de Lisboa, Universidade do Minho e Universidade da Beira Interior. Professora Titular (aposentada) da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e Pesquisadora do Instituto de Matemática, Arte e Tecnologia - São Paulo. Autora de “Caos-Espaço-Educação” (Annablume); “Da Geometria Fractal a geometria euclidiana - Um estudo sobre a história da arte” (EDUC); “Imagens e Números” (EDUFS) e “Arte contemporânea - conceitos, artistas, mercados e tecnologias NFT”, entre outros.



Indígenas Favelados
(Kadu Tapuya , 2020).
Colagem Digital.
Acervo do artista.

ESTÉTICAS COSMOLÓGICAS: A NOVA ARTE INDÍGENA BRASILEIRA E SUAS ARTICULAÇÕES COM AS LINGUAGENS CONTEMPORÂNEAS

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA - ABCA/BAHIA

RESUMO: Este artigo utiliza uma abordagem reflexiva para analisar a produção da nova geração de artistas visuais indígenas no contexto da virada decolonial da arte brasileira. A metodologia empregada implica uma análise qualitativa e interpretativa baseada em observações diretas das obras apresentadas em diversas exposições, assim como uma revisão crítica da literatura especializada. A partir das observações, identificaram-se e examinaram-se as semelhanças entre as práticas artísticas da nova arte indígena e a arte contemporânea, focando-se na forma como essas estéticas promovem a conexão entre arte e vida, estética e política. O conceito de “aesthesis”, desenvolvido pelo semiólogo argentino Walter Mignolo, serve como base teórica central e se relaciona com os princípios teóricos estabelecidos por autores como Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud e Anne Cauquelin, além de autores indígenas.

PALAVRAS-CHAVE: arte indígena, decolonialidade, arte contemporânea, arte brasileira, virada decolonial.

ABSTRACT: This article uses a reflective approach to analyze the production of the new generation of Indigenous visual artists in the context of the decolonial turn in Brazilian art. The methodology involves a qualitative and interpretative analysis, based on direct observations of works presented in various exhibitions, as well as a critical review of specialized literature. From these observations, the similarities between the artistic practices of the new Indigenous art and contemporary art were identified and examined, focusing on how these aesthetics promote the connection between art and life, aesthetics and politics. The concept of “aesthesis”, developed by the Argentine semiotician Walter Mignolo, serves as the central theoretical basis, and is related to the theoretical principles established by renowned authors such as Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud, and Anne Cauquelin, in addition to indigenous authors.

KEYWORDS: Indigenous art, decoloniality, contemporary art, Brazilian art, decolonial turn

INTRODUÇÃO

Está ocorrendo uma transformação radical na arte contemporânea, caracterizada pela articulação transcultural e global de sistemas artísticos em rede, unidos pela crítica ao poder colonialista e imperialista. Essas poéticas se conectam de maneira inédita por meio de uma complexa combinação de elementos simbólicos como religião, territorialidade, raça, classe, etnia, gênero, nacionalidade, direitos humanos, ecologia e direitos culturais. Nesse contexto, que no Brasil descrevo como a “virada decolonial da arte” (Paiva 2022), emerge uma nova geração de artistas indígenas cujas poéticas se articulam profundamente com as linguagens contemporâneas. São práticas e saberes que se interrelacionam em espaços instáveis e sincréticos com o objetivo de unir arte e vida.

Este artigo analisa a produção da nova geração de artistas visuais indígenas do Brasil e sua relação com a arte contemporânea. Com obras que enfatizam a relação inseparável entre arte e vida (estética e política) como

resposta urgente à crise capitalista, esses artistas criam poéticas decoloniais que abordam questões étnico-raciais, sobretudo reforçando os vínculos entre injustiça social, política, territorialidade, ecologia, etc. O objetivo aqui é investigar as semelhanças entre as formas de operar da arte indígena e a arte contemporânea, a partir da maneira como ambas as estéticas promovem a conexão entre arte e vida, utilizando como base o conceito de “aesthesis” desenvolvido pelo semiólogo argentino Walter Mignolo (2010, 2019), relacionando-o com alguns princípios estabelecidos por autores referenciais das teorias do arte contemporânea, como Jacques Rancière (2015), Nicolas Bourriaud (2009) e Anne Cauquelin (2013), além de autores indígenas.

Conceituando a “aesthesis” como uma categoria que estabelece a importância dos sentidos e da sinestesia no processo de criação e fruição estética, em oposição ao culocentrismo que dominou o cânone da arte ocidental por séculos, Mignolo (2010, 2019), um dos principais intelectuais vinculados ao grupo Modernidade/Colonialidade/

Decolonialidade (MCD), fundamentou os estudos da decolonialidade nas artes. Partindo desse princípio conceitual, nossa proposta neste artigo é realizar uma análise crítica panorâmica do fenômeno do surgimento de uma novíssima geração de artistas indígenas no Brasil, explorando um marco teórico desde a teoria, crítica e história da arte, para investigar como os novos artistas indígenas resgatam a “aesthesis” (Mignolo 2010) para produzir arte, mostrando como o arte indígena renova os vínculos entre arte e vida, ética e estética.

A EMERGÊNCIA DA “ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA” NO CONTEXTO DA VIRADA DECOLONIAL DO BRASIL

Neste subtítulo, utilizamos aspas para destacar o termo “arte indígena contemporânea” com o intuito de enfatizar o pensamento do artista, galerista, curador e pesquisador Jaider Esbell (1979-2021), da etnia Macuxi, que foi uma das principais vozes indígenas a liderar o movimento de emergência de artistas indígenas

surgidos recentemente no Brasil. Esbell, falecido prematuramente, foi um dos líderes do movimento artístico decolonial e propagou a ideia do surgimento de uma “arte indígena contemporânea” no Brasil como um fenômeno sem precedentes em suas curadorias, conferências e textos. Esse conceito está descrito em um artigo seminal publicado na revista Select (<https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/>). O texto de Esbell foi escrito em uma época que ele mesmo definiu como “grandiosa”, pois foi um período marcado pela presença sem precedentes de novos artistas indígenas na cena brasileira. Segundo o artista, pela primeira vez no Brasil também houve um maior reconhecimento de artistas de gerações anteriores, que até então haviam atuado à margem do sistema do arte contemporânea.

Inúmeros exemplos dessas transformações foram apontados por Esbell. Houve exposições coletivas de grande escala, como Vexoa: nós sabemos (2020/2021) na Pinacoteca de São Paulo, curada pela educadora e crítica indígena Naime Terena, que

discutiu os estereótipos sobre as artes dos povos indígenas, frequentemente associados a conceitos artesanais e etnológicos. Houve inovações de grande repercussão, como a 34ª Bienal de São Paulo (2022), considerada a primeira bienal indígena graças a um amplo programa organizado por Esbell. Grandes instituições também realizaram exposições individuais, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), que abrigou mostras de Joseca Yanomami em 2022 e Carmézia Emiliano em 2023. Outras ações – como bienais e prêmios – deram visibilidade a jovens artistas que começaram recentemente a se destacar no mundo da arte.

É importante destacar que o fenômeno da geração desses novos artistas indígenas faz parte de um contexto mais amplo no arte contemporânea brasileiro, que defino como a “virada decolonial na arte brasileira”.¹ Considero que o início desse movimento no Brasil foi a exposição 1988: A mão afro-brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Emannel Araújo e Carlos Eugênio Marcondes de Moura como curador

adjunto. O antropólogo Alexandre Araujo Bispo (2020) estabelece um importante marco cronológico para a continuação e afirmação desse movimento no Brasil, que vai de 2016 a 2019, quando uma extensa sequência de exposições protagonizadas por artistas negros assinala um momento sem precedentes na cena cultural brasileira. O autor afirma que essa mudança se deve principalmente à pressão crítica do meio artístico negro, especialmente no teatro. Apesar desses começos associados à arte produzida por artistas afro-diaspóricos, a produção indígena só ganhou destaque na cena brasileira muito recentemente, concretamente durante a pandemia de Covid-19, com a já mencionada exposição Vexoa: Nós sabemos e a exposição Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea (com curadoria de Esbell, coorganizada pelo MAM e pela Fundação Bienal de São Paulo em 2021).

Muitas iniciativas ocorreram em períodos anteriores, como o projeto iMira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas, parte de um extenso projeto coordenado por Maria



Obras de Jaider Esbell (34a Bienal de São Paulo, 2022). © Levi Fanan/Fundação Bienal de São Paulo

Inês de Almeida entre 2013 e 2015. No entanto, diria que é importante situar o surgimento de uma nova geração de artistas indígenas brasileiros como consequência de um fenômeno bastante recente e sem precedentes. Em 2024, por exemplo, pela primeira vez na história, o pavilhão brasileiro da Bienal de Veneza (com curadoria do brasileiro Adriano Pedrosa) foi composto inteiramente por obras de artistas indígenas. Batizado de Pavilhão Hãhãwpuá (como o povo Pataxó chama o território que hoje chamamos Brasil), a exposição brasileira foi curada pelos artistas indígenas Denilson Baniwa, Arissana Pataxó e Gustavo Caboco Wapichana.

É essencial definir esses marcos cronológicos para apontar possíveis diferenças e semelhanças entre o movimento decolonial nas artes no Brasil e em outros países latino-americanos. O intervalo de mais de duas décadas entre a fundação do grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD) e as recentes publicações acadêmicas no campo das artes no Brasil evidencia a necessidade de estudos que reflitam

sobre o arte decolonial brasileiro. Em minha pesquisa, utilizei o termo “decolonial” com base nos estudos do grupo MCD. Contudo, a “decolonialidade” no Brasil ainda é uma questão problemática, uma vez que a colonização portuguesa trouxe especificidades ao caso brasileiro, como observa Ballestrin (2013), para quem “o Brasil aparece quase como uma realidade separada da realidade latinoamericana”. A autora salienta que não há pesquisadores brasileiros associados ao grupo MCD. No que diz respeito às questões de etnicidade e raça na arte brasileira, por exemplo, há peculiaridades historiográficas e territoriais muito importantes para se comparar com os países vizinhos. Isso se reflete, por exemplo, na presença pioneira do arte afro-diaspórica no circuito hegemônico em comparação com o arte indígena, que só recentemente ganhou relevância.

AS MÚLTIPLAS DIMENSÕES DA “AESTHESIS”

Ao descrever o que seria essa nova arte indígena, Esbell (2021) afirma: “Não há como falar de arte indígena

contemporânea sem falar dos povos indígenas, sem falar do direito à terra e à vida.” Portanto, esse é um ponto crucial em minha análise da “aesthesis” do arte indígena: o direito à terra e à vida permeia as poéticas indígenas contemporâneas, precisamente porque, em várias dimensões formais, essas obras estabelecem propósitos intrínsecos à própria existência indígena, como a recuperação da identidade, a luta pela terra, a ecologia e a espiritualidade, mostrando assim uma profunda relação entre arte e vida.

O ponto principal a ser analisado aqui é a relação que Mignolo (2010/2019) estabelece com as acepções da palavra “aesthesis”, que giram em torno de “sensação”, “processo de percepção”, “sensação visual”, “sensação gustativa” ou “sensação auditiva”. E dada sua observação sobre a presença da sinestesia na arte como um fator ontológico na relação entre arte e vida na estética decolonial, me aventuro a tecer uma relação entre essas poéticas indígenas e a arte contemporânea. Embora Mignolo afirme que a descolonização da arte requer

desvincular a estética da arte para incorporar a “aesthesis” oculta, parece-me relevante destacar o esforço feito por artistas ocidentais (das vanguardas históricas às linguagens pós-guerra e à arte contemporânea) em questionar (ou, como prefere o jrgão decolonial, desobedecer) o cânone ocidental.

É possível notar o vínculo entre a arte indígena e a arte contemporânea através de diferentes dimensões, como o ativismo e o coletivismo, que marcam um modo de produção colaborativo frente às questões primordiais da tradição ocidental, como a materialidade do objeto e a autoria do artista. Como afirma a artista e pesquisadora Kariri Bárbara Matias (2021, p. 121), a performance é “(...) uma forma de reviver e lembrar nossa existência, é um dever ético em relação à arte contemporânea”. A dimensão ativista se refere à vocação de resistência social inerente a essas expressões artísticas, em linha com o que Jacques Rancière (2015a) demonstra com seu conceito de “partilha do sensível”. Essa noção de par ético-estético, segundo o

autor, difere, portanto, da ideia de “arte engajada”, que é declaradamente ideológica. Em sua concepção, arte e política estão conectadas pelas sutilezas da linguagem, levando em conta o lugar de quem a produz.

São inúmeros os artistas indígenas da nova geração brasileira que utilizam estratégias de arte contemporânea para compor suas obras. Destacam-se por empregar estratégias que vão além dos meios tradicionais, utilizando novas tecnologias, performance, intervenções urbanas, etc. Gustavo Caboco, por exemplo, usa fotoperformance, textos têxteis e desenhos para expressar uma poética autobiográfica relacionada à identidade e à preservação da memória de seus antepassados. Paulo Desana, com sua obra Pamürimasa (“os espíritos da transformação”), uma série de fotografias de indígenas pintadas com tinta de néon, promove um efeito psicodélico nas imagens, cujo brilho, segundo o artista, simboliza a manifestação dos espíritos do conhecimento. Kadu Tapuya utiliza o termo “Futurismo Indígena” para denominar sua poética. A partir de uma

perspectiva decolonial, ele expressa um futuro no qual os povos indígenas estão vivos e são os narradores de sua própria história. Isso pode ser observado em seus colagens digitais, que convidam à reflexão e mostram indígenas em cenários pós-apocalípticos.

Mesmo os artistas que optam por utilizar técnicas pictóricas tradicionais demonstram uma relação com a espiritualidade e as cosmopercepções de suas comunidades, o que reforça esses vínculos entre vida e arte. Essa dimensão cósmica e xamânica permeia a poética de alguns artistas indígenas, como o próprio Jaider Esbell, cuja obra, em grande parte dedicada à pintura, é composta por imagens que evocam as forças da floresta e seus seres, em uma espécie de xamanismo visual, em “(...) um tempo contínuo sem parar” (Esbell 2018, p. 14).

Muitas pinturas indígenas estão carregadas de expressivas características cosmológicas, como as obras produzidas pelo coletivo Mahku, que reúne artistas-pesquisadores



Retorno à maloca (Gustavo Caboco, 2024). Acrílica sobre tela. Foto: Julia Thompson. Galeria Millan

do povo Huni Kuin, cujo processo criativo está fortemente vinculado às formas ancestrais de sua comunidade tradicional. Música, desenhos, pinturas e curas se misturam em processos estéticos rituais que buscam a cura e são desencadeados pelo efeito da ayahuasca. O artista

Aislan Pankararu, formado em medicina, emprega elementos gráficos tradicionais da arte corporal de seu povo para produzir desenhos e pinturas que mostram influências das composições orgânicas do corpo, como o fluxo sanguíneo e os elementos microscópicos. Sua obra está estreitamente relacionada com a ideia de cura, como pode ser visto, por exemplo, nas representações das raízes das árvores como símbolos de sustento e apoio, além de também funcionar como uma transcodificação pictórica do fluxo sanguíneo.

Transformações realmente impactantes no sistema da arte podem ser vistas no trabalho da artista Glicéria Tupinambá, que, em 2006, começou a estudar as técnicas utilizadas para confeccionar os antigos

mantos de plumas Tupinambá, recriando essas peças por meio de procedimentos ancestrais. Com a sacralidade do manto como motivo principal de sua trajetória, Glicéria revela uma forma de fazer arte na qual se misturam ações estéticas e políticas. Destaca-se seu papel como figura-chave no retorno de um dos mantos originais (há mais de uma dúzia deles em arquivos de museus europeus) ao Museu Nacional do Rio de Janeiro em 2023. Sobre a reconstrução do manto, Glicéria fez o seguinte relato, que demonstra seus esforços para recuperar suas reminiscências culturais:

“Eu sempre pensei que nossa cultura era uma panela, uma panela inteira que foi jogada sobre uma laje e se quebrou em pedaços, e que tivemos que fazer esse trabalho de mosaico, juntando os pedaços e colando-os novamente. Será a mesma panela, mesmo que esteja rachada, mas isso não importa.” (Glicéria 2021, p. 19).

Ao analisar a arte indígena contemporânea, Els Lagrou (2013)

propõe uma comparação, por exemplo, com a arte conceitual. A autora explica que as obras indígenas provocam um processo cognitivo no espectador, que se torna um participante ativo na construção da obra, buscando possíveis chaves de leitura. “Quanto mais complexas e menos evidentes forem as alusões presentes na obra, mais será conceitualizada” (2013, p. 12). Lagrou também identifica outros pontos em comum entre a arte contemporânea e a arte indígena, especialmente seu potencial de agência: “São objetos que condensam ações, relações, emoções e significados, porque é por meio dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, produzem e existem no mundo.” (2013, p. 13).

Nesse contexto, a artista Sallisa Rosa traça um percurso baseado em experiências intuitivas vinculadas à ficção, ao território e à natureza. Com obras relacionadas a temas como memória e identidade, seu trabalho transita entre fotografia e vídeo, instalações e obras participativas. É fundamental em sua trajetória o compromisso com práticas artísticas voltadas para construções coletivas,



A artista Glicéria Tupinambá com um de seus mantos. Auto-retrato (2022). Foto: Lívia Melzi



A exposição América (Sallisa Rosa 2021/2022), Catálogo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)

no sentido de desdobrar obras em atividades artístico-pedagógicas, formulando conversas e compartilhando saberes. Em sua exposição América, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), a artista, em colaboração com a artista Rose Afefé, construiu grandes raízes de barro, cercadas por desenhos e potes de cerâmica centrados em sua memória. “Foi quando comi barro que me lembrei: que memória pode desaparecer?” pergunta Rosa (2022, p. 20), mostrando que essa memória se tornou seu próprio trabalho com a materialidade da argila.

Também podemos pensar nas poéticas indígenas contemporâneas com base na noção de “estética relacional”, proposta por Nicolas Bourriaud (2009), para uma arte com funções interativas, conviviais e relacionais, em oposição aos espaços simbólicos autônomos e privados que legitimam o sistema artístico. São propostas mais afetivas e ativistas que abordam diretamente as lutas sociais e políticas, como as criações coletivas e colaborativas. O coletivo Kókir, que reúne Sheilla Souza e Tadeu Kaingang, transita entre as estratégias da arte

contemporânea e as cosmovisões das comunidades originárias. Trata-se de ações compartilhadas que reúnem artistas indígenas de diferentes etnias e não indígenas; estratégias de ocupação de territórios urbanos e rurais para debater sobre direito, etnografia e a política dos espaços. Para Ailton Krenak, a experiência de uma consciência coletiva é algo inato aos povos indígenas. “É uma forma de preservar nossa integridade, nossa conexão cósmica (...). Não conheço nenhum dos nossos que tenha saído sozinho ao mundo. Caminhamos em constelações” (2020, p. 39).

Um exemplo frutífero de articulação colaborativa entre poéticas originárias e arte contemporânea é o trabalho da ONG Thydêwá, localizada em Olivença, o território Tupinambá, em Ilhéus, ao sul da Bahia. Sob a coordenação do diretor audiovisual Sebastian Gerlic, a Thydêwá conseguiu, com uma qualidade inigualável, combinar esses elementos em um formato extremamente inovador de promoção das artes visuais, baseado nas relações entre artistas indígenas e não indígenas e no uso das novas tecnologias, como a recente

exposição Retratos Invisíveis, exibida na Feira Internacional de Arte Digital mARTadero, em Cochabamba (Bolívia), em 2022. Segundo Gerlic e Thea Pitman (professora da Universidade de Leeds/Reino Unido), curadores da mostra, o objetivo era dar visibilidade às pessoas invisíveis na sociedade contemporânea, especialmente mulheres indígenas e indígenas LGBTQI+.

A cosmovisão indígena do povo Xukuru é o principal ponto de referência dos processos poéticos e de pesquisa de Juliana Xukuru. Na fotoperformance Krippó Limolaygo (2022), a artista aborda a autodemarcação do corpo da mulher indígena como território próprio. “É a demarcação de sua própria existência, situada entre os caminhos de seus antepassados e os que ela transita atualmente”, dizem Xukuru e Sardelich (2023, p. 5). A obra Mapa Limolaygo deve seu nome às imagens que a artista criou durante seus diversos passeios por seu território. Em brobo, a língua materna dos Xukuru, o termo limolaygo faz referência à Mãe Terra, território ancestral. A artista explica que a disposição circular das imagens se inspira no grafismo



Indígenas Favelados
(Kadu Tapuya, 2020).
Colagem Digital.
Acervo do artista.

de seus antepassados Xukuru de Cimbres. “Em geral, as mulheres indígenas Xukuru carregam nossa cultura em seus próprios corpos, e os elementos dessa elaboração são tão importantes quanto a comida e os processos curativos com as plantas, pois não estão separados”, explica a artista (2003, p. 6), mostrando a forte relação entre arte e vida em sua obra.

A obra de Andrey Guaianá Zignatto, artista descendente dos povos Tupinaky’ia e Gûarini, cuja experiência de vida incluiu o trabalho como ajudante de pedreiro dos 10 aos 14 anos, ilustra de forma notável como a arte pode ser um meio de integrar história, memória e território. Em suas instalações de grande escala, que surgem do contexto das cerâmicas e da construção civil, o artista utiliza materiais comuns como sacos de cimento, tijolos, juntas de argamassa e fragmentos de intervenções urbanas para criar mundos nos quais as lutas indígenas e sua própria subjetividade se transformam em materialidades e linguagens. Essa abordagem tem uma forte relação com a trajetória da

escultura construtivista, destacando, assim, a inovação e a cuidadosa elaboração de linguagens artísticas em meio à evolução da expressão indígena na contemporaneidade.

No contexto da análise da interseção entre a expressão artística contemporânea e os processos rituais ancestrais, o artista Denilson Baniwa embarcou no ato ritual tradicional da cultura Baniwa para evocar o jaguar. Usando uma máscara e um manto que invocam a presença cosmológica do animal, o artista se fundiu ao ato artístico contemporâneo de vagar por espaços públicos. A performance finaliza quando o artista rasga um livro de história da arte enquanto declara ao público sua indignação pela exclusão da arte indígena nos discursos legitimadores do arte ocidental. O artista explica que possui seu próprio conceito de uso do corpo para comunicação. Para ele, a performance sempre foi um ritual indígena, já que as formas de vida nos povos são continuamente caracterizadas pelo uso do corpo. Denilson afirma que não transforma os ritos indígenas em performances nem

se inspira na cultura indígena para realizar sua obra. “O que se apresenta é um reflexo de quem sou e não uma interpretação ou reinterpretação de algo que existe na cultura indígena. O Pajé-Onça sempre existiu no mundo Baniwa. Eu não uso meu corpo para falar, ele me usa como suporte”, explica (Baniwa 2020).

Em geral, essas poéticas indígenas podem ser pensadas por meio da concepção de Rancière (2015a) sobre o “caráter representacional da arte”, ou seja, são linguagens que não são uma pedagogia ou explicação do mundo; são, antes de tudo, uma reconfiguração do mundo sensível. Podemos, então, utilizar o termo “arte indígena contemporânea” (Eshell 2021) para definir uma “aesthesis” (Mignolo 2010) que não deseja apenas representar as injustiças do mundo, mas ser a própria vida, ser a política. Ao pretender restituir a força da condição indígena, essas poéticas revelam que a arte indígena e a arte contemporânea configuram universos sensíveis que fazem parte de uma comunidade. São costuras invisíveis em um tecido democrático em um

plano sensível. Ao definir a relação entre arte e vida, Mbembe (2014) afirma que a função principal das obras de arte nunca foi simplesmente representar, ilustrar ou narrar a realidade. Para o autor, a natureza da arte sempre esteve relacionada a borrar e mimetizar todas as formas e aparências originais. Mesmo quando a obra é figurativa, segundo o autor, “(...) ela constantemente duplica o próprio original em sua deformação, distanciamento e, sobretudo, em sua conjuração” (2014, p. 290).

Nas dimensões intercambiáveis entre arte e vida, a estética indígena contemporânea também parece expressar domínios conectados a propósitos ancestrais. Como afirma a antropóloga Lucia Hussak van Velthem (2019), esses elementos estão relacionados com a oralidade, a música vocal, os relatos míticos, os cantos curativos, as danças que buscam mediar interações de muitos tipos “(...) que ocorrem entre indivíduos e grupos sociais e também com esferas cosmológicas, pontuadas pela importância das relações com os não humanos” (Velthem 2019, p. 15). Para o escritor indígena Daniel

Munduruku: “A arte que reverbera é a arte da natureza. Por isso, entendo-a além de mim e além de nós. Penso nisso quando observo a natureza – que, geralmente, não se impõe através da criação artística – que é arte em si mesma, porque é capaz de estar no aqui e agora de si mesma” (Munduruku 2020, p. 142).

Portanto, é possível ver que os objetivos dos artistas ocidentais e da nova geração de indígenas brasileiros avançam juntos. Afinal, uma das grandes tarefas dos artistas, especialmente desde as vanguardas históricas, tem sido questionar a própria linguagem artística. O cânone de beleza, por exemplo, foi significativamente impactado pelas obras conceituais, que ganharam impulso na década de 1960 e cujos fundamentos ainda permeiam o status da arte contemporânea atual, mais centrado no processo do que no resultado, no conceito mais do que na materialidade, nas criações coletivas mais do que na autoria individual. Especialmente nas artes visuais contemporâneas ao longo dos séculos 20 e 21, inúmeras poéticas têm procurado integrar os múltiplos

sentidos e experiências sensoriais que estimulam e despertam uma resposta sinestésica no espectador. No entanto, além de abordar os mesmos processos de desconstrução dos cânones estéticos ocidentais perpetrados pelos artistas modernos europeus – que abalaram noções clássicas como autoria e autenticidade –, os artistas indígenas buscam denunciar as relações de opressão que se manifestam violentamente por meio de noções de classe, gênero, etnia, raça e geopolítica.

É necessário reconhecer que o uso da linguagem das artes visuais e seus métodos contemporâneos de operação, provenientes da tradição ocidental, é algo inédito para esses artistas indígenas. Por isso, é imprescindível estabelecer uma distinção entre a estética decolonial e a ocidental, deixando claro que o princípio da distinção opera para valorizar e reconhecer mutuamente as diferenças, e não para suprimi-las, como afirma Pedro Pablo Gómez (2017). Para o autor, é necessário reescrever a história da arte, passando da história da “arte universal” (ou seja, da arte

eurocêntrica) para uma história mundial das artes, em que se possa afirmar que em todas as culturas existem diferentes perspectivas sobre o mundo sensível e sua configuração simbólica. Nesta história, a arte ocidental seria apenas um capítulo, mas não o centro da narrativa. Como explica o autor:

Podemos imaginar exposições que, descolonizando a curadoria, possam mostrar as artes, memórias e visões de mundo tanto capitalistas quanto não capitalistas, ocidentais e não ocidentais. Exposições que, em vez de mostrar o poder de captura da visão moderna, façam visível a imagem de um mundo multipolar e intercultural que rompa com o horizonte restrito pela visão capitalista moderna/colonial do mundo (Gómez 2017, p. 49).

CONCLUSÃO

A virada decolonial inaugurou um novo capítulo (talvez um novo paradigma) no campo das artes, proporcionando uma inegável renovação dos discursos

e linguagens propostos por uma efervescente geração de artistas em várias partes do mundo. No entanto, acredito que sua contribuição pode estar mais relacionada à ideia de revitalizar o potencial da “aesthesis” (Mignolo 2010, 2019), intrínseca à arte contemporânea, do que propriamente reinventá-la. As poéticas decoloniais, com diferentes intensidades, reforçam os vínculos entre arte e vida, mas dão um passo além das articulações entre arte e política já propostas por artistas ocidentais. Ao tocar a maior ferida que a modernidade tentou ocultar ao longo de sua secularização – a estigmatização e os genocídios perpetrados contra sujeitos não europeus –, as poéticas decoloniais renovam o tema e, ao mesmo tempo, renovam a linguagem, já que forma e conteúdo são inseparáveis na prática artística. De fato, como em todos os movimentos pendulares da história da arte, se houver o risco de uma possível repetição e saturação das linguagens decoloniais, sobreviverão aquelas que forem mais inovadoras em suas linguagens, ou seja, as que apresentarem uma inversão mais radical

dos postulados políticos, estéticos e culturais da arte moderna.

Assim, podemos afirmar que existem mais semelhanças do que diferenças entre a arte contemporânea ocidental e a arte da nova geração de indígenas brasileiros. A inscrição do mundo na obra e da obra no mundo pode ocorrer em todas essas poéticas: sejam elas mais tradicionais, realizadas em suas próprias comunidades, como os rituais indígenas ou nas obras de artistas que atuam na corrente contemporânea das artes visuais. Não estamos problematizando as fronteiras entre cultura e arte, arte e artefato, nem propondo qualquer julgamento de valor, mas sim utilizando exemplos gerais para enriquecer o debate teórico e apontar novas possibilidades para futuras investigações.

Enquanto alguns autores argumentam que a tradição ocidental na arte está enraizada em estruturas coloniais e eurocêntricas, defendendo uma descolonização radical da arte, outros propõem uma conciliação crítica, repensando a tradição ocidental e buscando diálogos com

outros saberes e práticas artísticas e culturais, valorizando a diversidade e promovendo a inclusão de vozes marginalizadas. Essas perspectivas refletem a diversidade de abordagens dentro do movimento decolonial e a complexidade do debate sobre a relação entre tradição ocidental e descolonização nas artes. Com essa reflexão, pretendo contribuir para esse entrelaçamento de ideias. Afinal, para que a produção e circulação nas artes tenham um impacto efetivo nas narrativas canônicas da história da arte, é necessário estabelecer uma contribuição crítica e atualizada que acompanhe, discuta e amplie a produção, especialmente quando enfrentamos mudanças paradigmáticas como a virada decolonial.

REFERÊNCIAS

- Almeida, M.I. (2021). *Jardim do Pensamento*, em Moquém_Surari: Arte Indígena Contemporânea, pp. 58-64. São Paulo: Museu de Arte Moderna.
- Baniwa, D. (2020). Conversa com Denilson Baniwa: Um celular ou um laptop não te tornam menos indígena (entrevista: Camila Gonzatto). C& América Latina. amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-cell-phone-or-a-laptop-dont-make-you-less-indigenous-denilson-baniwa
- Bhabha, H. (2005). O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG.
- Bakke, R. R. B. (2008). O Médico Legista e o Etnógrafo: Uma análise comparativa de duas obras de Nina Rodrigues, *Ponto Urb*, 8. <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1852>
- Ballestrin, L.M.A. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista brasileira de ciência política*, 11, 89-117. <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2069>
- Bispo, A.A. (2020). Abundância e vulnerabilidade: fomento, criação e

- circulação das artes negras entre 2016 e 2019. *O Menelick 2o Ato*. <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/abundancia-e-vulnerabilidade-fomento-criacao-e-circulacao-das-artes-negras-entre-2016-e-2019>
- Bourriaud, N. (2009). Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes.
- Cauquelin, A. (2005). Teorias da arte. São Paulo: Martins Fontes.
- Eshell, J. (2018). Makunaima, o meu avô em mim! São Paulo: Iluminuras.
- Fanon, F. (2008). Pele negra, máscaras brancas. Salvador: Edufba.
- Glicéria, T. (2021). “O manto é feminino - Assojaba ikunhãwara”, em J. Caffé, J. Gontijo, A. Tugny (comp), *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá/Essa é a grande volta do manto tupinambá*. São Paulo: Prêmio Funarte.
- Gómez, P.P. (2017). “Estética(s) decolonial(is): entrevista com Pedro Pablo Gómez”, em Vásquez, A., Zacarias, G. *Revista Vazantes* (comp), 1 (2), 42-53. DOI:10.14483/25009311.11531
- Krenak, A. (2020). A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras.

- Lagrou, E. (2013). Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. João Pessoa: C/Arte.
- Lotierzo, Tatiana. (2017). Contornos do (in)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1850-1840). São Paulo: Edusp.
- Mundukuru, D. (2020). “Da gênese de véxoa”, em Terena, N. (comp), *Véxoa: nós sabemos*. Pinacoteca do Estado.
- Matias, B. L. (2021). Trilogia Afeminada: mascaradas para dizer do memoricídio no Karyry do Ceará. *Folha De Rosto*, 7(1), 118-133. <https://doi.org/10.46902/2021n1p118-133>
- Mbembe, A. (2014). Crítica da razão negra. Lisboa: Antígona.
- Mignolo, W. D. (2011). Aiesthesis decolonial. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25. <https://doi.org/10.14483/21450706.1224>
- Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), 14-33. <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>

- Monteiro, F.P. (2016). O racialista vacilante: Nina Rodrigues sob a luz de seus estudos sobre multidões, religiosidade e antropologia (1880-1906). 2016. 241 p. Tese. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz.
- Paiva, A. S. (2022). A virada decolonial na arte brasileira. Bauru: Mireveja.
- Rancière, J. (2015a). A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34.
- Rodrigues, M. F. (2015). Raça e criminalidade na obra de Nina Rodrigues: Uma história psicossocial dos estudos raciais no Brasil do final do século XIX. *Estudos e Pesquisas Em Psicologia*, 15(3), 1118-1135. <https://doi.org/10.12957/epp.2015.19431>
- Rosa, S. (2022). América. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- Said, E. (2007). Orientalismo. São Paulo: Companhia das Letras.
- Simões, I.M. (2019). Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. *Porto Arte*, 24 (42). Porto Alegre: PPGAV-

UFRGS. <https://core.ac.uk/download/pdf/303969215.pdf>

Xukuru, J.; Sardelich, M. E. (2022).

TI Katigoyá Wemen Limolaygo Krippó

Xukuru: Existências – Corpos

Territórios de Mulheres Xukuru.

Recife: Existências: Anais do 31º ANAP.

DOI: 10.29327/31ENANPAP2022.512430

NOTAS

1 Este é o título do livro de minha autoria, publicado em 2022 (Editora Mireveja), que reúne uma série de artigos sobre o fenômeno da virada decolonial na arte brasileira. É importante destacar que esse fenômeno está marcado pelo surgimento de um número sem precedentes de novos artistas que abraçam questões étnico-raciais e de gênero em suas obras, assim como de teóricos, curadores e gestores de espaços culturais que estão se tornando protagonistas do circuito das artes visuais, principalmente negros e indígenas. Um dos motores mais importantes desse fenômeno são as universidades públicas brasileiras, que, por meio de uma série de políticas afirmativas, lançaram ao mercado uma nova geração de profissionais provenientes de grupos minoritários. “Como exemplos dessas políticas, temos o Programa de Titulação Indígena, criado pelo Ministério da Educação em 2006, e o sistema de cotas para o ingresso na educação superior, instituído

na prática desde 2004 (primeiro na Universidade de Brasília) e regulamentado pelo MEC em 2012”, diz Almeida (2021, p. 63).

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

Trabalha como crítica de arte há mais de duas décadas. Sua carreira se iniciou no caderno Leitura de Fim de Semana, da Gazeta Mercantil. Atualmente, é docente e pesquisadora na Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias, na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), onde também colabora com o Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico Raciais (UFSB). É integrante da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do European Network of Brazilianists

Working in Cultural Analysis (REBRAC/UK). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM), na Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutora pela Universidade de Leeds (UK/2023). Autora do livro “A virada decolonial na arte brasileira” (Editora Mireveja, 2022). Escreve para a revista ArtNexus e é ganhadora do Prêmio Jovem Crítica (AICA/2012), e Prêmio Gonzaga Duque (ABCA/2023). É editora da Revista *Arte&Crítica*, da Associação Brasileira de Críticos de Arte.



Oratório em Estilo Barroco do Século XVIII,
Antiquário Nova Moreira, Salvador, Bahia
Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017

BREVES NOTAS DOS ASPECTOS FORMAIS E SIMBÓLICOS DOS ORATÓRIOS DOMÉSTICOS NA BAHIA

CLAUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA
ABCA/BAHIA

RESUMO: O artigo propõe o estudo dos aspectos formais e simbólicos dos oratórios domésticos baianos na perspectiva da cultura visual, na qual se aplica o estudo do formato, bem como a simbologia dos ornamentos que constituem a visualidade dos oratórios. Para tanto, além do estudo dos elementos que constituem a composição visual dos objetos, busca-se aporte externo em autores como Regina M. Real (1962), Panofsky (1986), Corona e Lemos (1989), Dondis (1991), Aurélio B. de O. Ferreira (2010) e Duran (2012). O resultado permite compreender os aspectos visuais que compõe os objetos estudados para fontes referenciais de pesquisa, com a necessidade de compreender o fazer artístico dos artífices que criaram as obras.

PALAVRAS-CHAVE: Oratório doméstico. Bahia. Aspectos Formais. Simbologia.

ABSTRACT: The article proposes the study of the formal and symbolic aspects of Bahian domestic oratories from the perspective of visual culture, in which the study of the format is applied, as well as the symbology of the ornaments that constitute the visuality of the oratories. Therefore, in addition to the study of the elements that constitute the visual composition of objects, an external contribution is sought in authors such as Regina M. Real (1962), Panofsky (1986), Corona e Lemos (1989), Dondis (1991), Aurélio B. de O. Ferreira (2010) and Duran (2012). The result allows us to understand the visual aspects that make up the objects studied for reference sources of research, with the need to understand the artistic work of the craftsmen who created the works.

KEYWORDS: Domestic Oratory. Bahia. Formal Aspects. Symbology.

INTRODUÇÃO

Na vida doméstica na Bahia o oratório foi um móvel indispensável, a ponto de ser utilizado em número maior que outros móveis. Estes objetos, como moradas para as imagens de santo, assumem diversas conformações plásticas, enquanto o possível uso, gosto e condições financeiras de seu dono lhe imprimem características arquitetônicas e de móveis. Nos oratórios baianos encontrados em Salvador que remontam dos séculos XVIII ao XX, as composições decorativas na sua maioria trazem consigo características de estilos que estiveram presentes no mobiliário, em edifícios religiosos e em residências nas respectivas épocas. Hoje, conseguimos encontrar alguns tipos utilizados no antigo exercício religioso de orar em nichos repletos de imagens de santos devotados.

Ao recordar os costumes baianos dos séculos XIX e XX, a cronista Hildegardes Vianna (1973) define o quarto de santo encontrado nas residências oitocentistas como um cômodo (de tamanho pequeno

ou grande), uma nesga de espaço, debaixo da escada que conduzia ao sótão ou cômodo para guarda de imagens, e/ou um dormitório ocupado por pessoas idosas contemplativas, que se vangloriavam em dormir bem acompanhadas pelos emissários celestes. Nesse quarto, todas as alegrias e tristezas eram relatadas entre preces aos bentos simulacros bem guardados em um nicho de madeira forte, torneada e envernizada, sobre banquetas de pés sólidos, lindamente recobertas por toalhas magníficas. Nas paredes do quarto, em quadros expressivos, outros tantos santos e bem-aventurados repetiam a mesma iconografia das imagens fora ou ao redor dos nichos cheios de bentinhos, medidas, rosários e cordões bentos. Também continham os retratos de entes queridos já falecidos - avós, tios, parentes, amigos -, num eterno preito de saudade. Tudo de acordo com as posses de cada qual.

Sendo então “testemunha” do fervor católico, nos diversos tipos e em diferentes localidades, o oratório possui forma alcançada com elementos decorativos que os

tipificam estilisticamente. Os ainda encontrados na cidade de Salvador, além de possuírem a funcionalidade de abrigo para os santos de devoção, assumem também a responsabilidade, principalmente nas residências, de ambientar e ornamentar o local de contato entre o fiel devoto para com o sagrado - e, dependendo do local ou caso, o cômodo em que está inserido. Deste modo, como fruto de pesquisa de mestrado, discorreremos a seguir das características dos oratórios domésticos na Bahia.

Assim sendo, o resultado da pesquisa permite compreender que na tipologia existem 14 tipos de oratórios domésticos no universo de 85 exemplares, e os classificamos conforme a estilística e morfologia atribuindo a esta característica seu frontão e outros remates. Em relação à estilística atribuímos e inserimos na estética dos oratórios os estilos neoclássico; neogótico; art nouveau; e neocolonial, além dos estilos que existiam como renascentista, primeiro barroco, segundo barroco e rococó.



Oratório em Estilo Neoclássico do Século XIX, Antiquário Nova Moreira, Salvador, Bahia
Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017



Oratório em Estilo Neoclássico do Século XX, Residência em Salvador, Bahia
Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017

Em relação as autorias encontramos oratórios criados pelo seu próprio dono e identificamos na comercialização uma quantidade considerável de lojas, marcenarias e casa de leilões que comercializavam os objetos, lembrando que os endereços citados coincidem com os endereços citados no dicionário do livro A Talha Neoclássica na Bahia, onde consta a relação de artífices que trabalharam na época. Embora se tenha referência no autor citado, verifica-se em outros anos estudados o exercício de alguns artífices até então não pesquisados anteriormente.

Os santos de devoção encontrados resultam na confluência de dados intercruzados que possibilita a identificação de 47 tipos de santos no universo de 185 exemplares que estão presente na religião do católico ou simpatizante da religião católica, entre os quais tem maior incidência Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José e Nossa Senhora Aparecida. Além do top cinco, se faz presente também o Menino Jesus do Monte e o Menino Jesus de Praga. O fato de encontrar uma quantidade significativa de santos

Oratório em Estilo Barroco do Século XVIII, Antiquário Nova Moreira, Salvador, Bahia
Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017

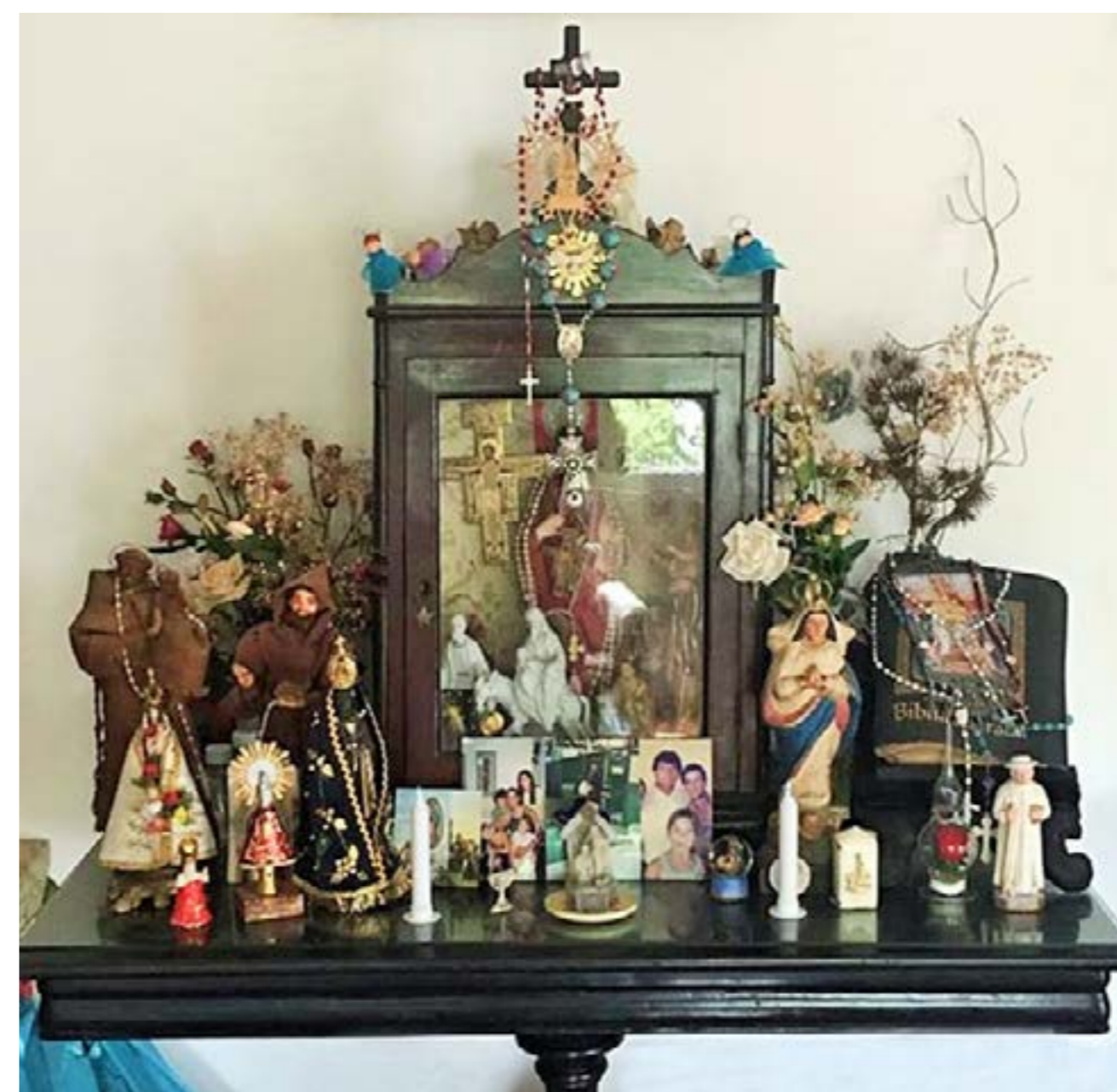


devocionais em antiquários e museus presume que as devoções aos santos não deixaram de existir com o tempo.

Confeccionados em diferentes técnicas e materiais as imagens são criadas em entalhe e moldagem com diferentes materiais como a madeira e o gesso. Às designações estátua e estatueta impõem-se o tamanho dos santos encontrados e a variação dos tipos pelo tamanho. Deste modo, especifica-se na tabela que estatua é a partir de 61 cm, enquanto estatueta é até 60 cm.

Na especificação de técnica a moldagem quando em material de gesso e entalhe quando madeira, sempre com pigmento que se apresenta em diferentes tonalidades, levando em conta que a cromaticidade das peças é apresentada algumas vezes a partir dos cânones da escola baiana de imaginária e outras vezes não, como é o caso das imagens mais modernas, que são apresentadas sem flores, florões e douramento.

As mudanças ocasionadas com o tempo nos santos de devoção entendem-se que os materiais nos quais as estátuas e



Oratório de Residência em Salvador, Bahia. Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017



Detalhe de Frontão de Oratório em Estilo Barroco do Século XVIII, Museu Carlos e Margarida Costa Pinto. Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017

estatuetas são criados a partir da moldagem ou entalhe da madeira ou gesso com pigmento modifica a perspectiva de acreditar que determinados santos são obra de arte. Isso presume que a qualidade e a perspectiva de chamar tal santo devocional de obra de arte ressignifica os meios de produção que assume caráter de série e desvincula-se da necessidade de chamar ou criar obras de arte, como se fazia na primeira metade do período (1701 - 1960). E sobre a ornamentação encontramos 24 tipos de motivos ornamentais e elencamos cada um com sua respectiva simbologia ao lado.

ASPECTOS FORMAIS

Os elementos ou aspectos da linguagem visual contribuem para melhor expressão da obra. A designer e professora Dondis em seu livro *Sintaxe da Linguagem Visual* (1991) explana que para analisar e compreender a estrutura total de uma linguagem visual, é conveniente concentrar-se nos elementos visuais individuais, um por um, para um conhecimento mais aprofundado de suas qualidades

específicas. Portanto, verificamos elementos específicos inerentes aos oratórios, como o formato, a tonalidade, o tamanho, e especialmente os ornatos arquitetônicos dos objetos.

Como já foi visto, os ornatos arquitetônicos dos oratórios como em outros móveis, são remates reproduzidos simetricamente e em expressão reduzida, tendo como referência a medida humana. É possível observar na ornamentação dos oratórios que remontam dos séculos XVIII ao XX, elementos arquitetônicos encontrados em fachadas, retábulos-mores, tribunas, altares colaterais das igrejas da cidade de Salvador e outras cidades da Bahia. Além de móveis e residências de arquitetura civil.

Normalmente aparecendo como arremates, eles são frontões, colunas, baldaquinos e outros tipos que somam uma beleza inacreditável. A variedade de elementos que formam os remates como os frontões, relevos baixos, rosetas, rosáceas, florões e flores é de uma riqueza considerável e que substancia um glossário específico. Não nos remeteremos a um glossário em si no

momento. Afinaremos a ornamentação, definição e simbologia a diante, mas não esqueceremos nenhum arremate.

No momento falamos de frontões e baldaquinos, e logo após, investimos em definições. Portanto, os frontões que formam os oratórios durante o interim do início do século XVIII e meados do século XX possuem beleza específica e começam com características do renascimento e barroco, passam para o estilo rococó e neoclássico e terminam no neocolonial e moderno, sem deixar de perceber algumas influências advindas do estilo art nouveau do início para o final do século XX.

Os frontões do estilo renascentista são acompanhados de cimalha com curvatura, já os barrocos e rococó possuem também cimalthas, mas os relevos entalhados em forma de volutas, flores e também pinhas e bilros são significantes. No neoclássico ele aparece mais simples e se tornam neocoloniais através de curvas e contracurvas com riqueza e perfeição no seu design nas primeiras décadas do século XX, na qual aparecem móveis devocionais em art nouveau e modernos.

Os arremates tipo baldaquino formado por volutas em “S”, como já falamos possui maior representatividade no século XIX e o primeiro meado do século XX na Bahia.

Entendemos como ornamentação dos oratórios além de frontões, colunas, almofadas, bilros, pináculos e outros ornatos ou motivos produzidos por diferentes técnicas como pintura, marchetaria, relevo, douramento, torneado, talha ou recorte em madeira. No início dos oitocentos, a plasticidade dos oratórios domésticos era constituída seguindo a estilística neoclássica nos nichos com três faces de vidro do século anterior. No entanto, eram arrematados por volutas em “S”, duplos “C” e/ou “S” com “C”, globo, pinhas, degraus escalonados com cruz torneada ou colunas torneadas, aplicadas às extremidades laterais ou próximas às mesmas. Existiram também os oratórios que conformavam, junto com as volutas, uma meia cúpula vazada. O Museu da Ordem Terceira do São Francisco e o Abrigo Santa Isabel possuem um repertório vasto desses exemplares

citados. Além dos locais citados, também encontramos exemplares que tipificam esse primeiro grupo em residências e antiquários. Com isso, podemos afirmar que os oratórios com essa conformação plástica são muito comuns ao gosto baiano.

Aparecem também oratórios trípticos, finalizados plasticamente com motivos neoclássicos inspirados nas ordens clássicas da arquitetura que se constituem em colunas, ondinas, volutas - todos eles libertos de linhas rigorosas, com um tratamento mais delicado e leve. Esse tipo também é muito comum ao gosto do baiano, tanto que atravessa o período e sofre variações com a estilística neogótica. Por ser uma descoberta inteiramente nova, não encontramos nenhum escrito que ilustre e mencione a plasticidade dos exemplares localizados na Ordem Terceira do São Francisco e no Antiquário Nova Moreira.

Durante o século XIX, surgiram oratórios em forma de igrejas ou capelas que apresentam influência do estilo neogótico encontrado em igrejas

e outros móveis com o mesmo estilo. Destacam-se entres os motivos à flor-de-lis, acantos, rosetas, pináculos, ogivas, nervuras em adaptações mais ou menos livres, e bilros inspirados no gótico flamejante. É neste período que alguns ornamentos representam o cálice, o coração e a hóstia. Todos esses formam um grupo de símbolos-imagens que trazem conotação não só do imaginário cristão como referência popular. Através desses ornatos maiores que são frontões, coroamentos e platibandas, normalmente os artífices caracterizam o oratório.

As igrejas, capelas e residências podem ter influenciado muito além do que apuramos e imaginamos, há a possibilidade de que oratórios baianos estejam em outros estados e com sua circulação, tenha sido atribuída outra origem a peça do acervo de museus e antiquários. O certo é que esses objetos são como vestígios do antigo hábito de orar para os santos neles entronizados e abrigados - prática que atualmente é difícil de encontrar no recôndito dos lares baianos.

SIMBOLOGIA

Os símbolos e imagens foram sempre utilizados pela igreja não apenas como meio de instrução, mas também, como veículos das verdades divinas e de conceitos que, através da comunicação se tornavam mais compreensíveis do que mediante a palavra. Tudo nos templos parece concorrer para o surgimento de discursos traduzidos para o plano formal. Este tipo de leitura, extraída das formas e dos seus significados simbólicos, nem sempre é linear, podendo ocorrer de maneira cíclica (WOLFFLIN, 1996, p. 17). E como os oratórios tem plasticidade ora copiada ora traduzida e inspirada nos templos, o mesmo ocorre nos objetos.

Afinal, todo objeto artístico é carregado de teor simbólico e através do método iconológico proposto por Panofsky, torna-se possível identificar os princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias, das alegorias, das formas presentes na conformação plástica. Fazendo do artefato um importante instrumento para compreensão de



Oratório em Estilo Neogótico do Século XIX - XX, Capela Nossa Senhora da Vitória
Foto: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2017

momentos, conjunturas históricas e intenções significativas.

Para Panofsky (1986) o método iconológico é o terceiro nível de observação e interpretação do objeto artístico, no qual o artefato é compreendido como documento histórico. Nesta análise o objeto é condicionado à época e a sociedade na qual foi concebido. Ela é a interpretação de imagens através dos princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias e das alegorias presentes na obra de arte. E nela os objetos artísticos assumem papel de documentos, que juntamente a outras fontes se tornam passíveis de análise. Fazendo dele uma ferramenta para compreensão de momentos e conjunturas históricas.

O oratório enquanto objeto e/ou artefato carrega na sua aura a compreensão de uma moradia, abrigo, que como uma casa inteira, é um ser vivente. Nesta perspectiva Duran (2012, p. 243 e 244) afirma que o nicho ou oratório, casa dos santos, redobra, sobredetermina a personalidade daquele que o habita. E

a intimidade gerada deste microcosmo vai redobrar-se e sobre determinar-se como se quiser. Porém, sobretudo, vai operar-se nela o redobrimento da necessidade de uma casa pequena na grande para reencontro das seguranças primeiras de uma vida sem problemas. Neste momento, o oratório desempenha o papel de palco de intimidade profunda, uns lócus “obscuro e fechado como o seio de uma mãe” e as fechaduras e as chaves reforçam ainda mais a intimidade e o segredo destas moradas superlativas.

Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 635) revelam que o nicho como símbolo arquitetônico universal evoca a caverna, protegida pelo céu e apoiada pela terra, com um cimo em forma de domo e sua base horizontal. Ele antes de tudo simboliza o lugar da presença divina, a moradia dos deuses. E nele também se encontra outro aspecto do simbolismo da caverna, como portal, passagem. O nicho, sobretudo o mihrab da mesquita mulçumana, é também o lugar da presença, simbolizada pela lâmpada. Sua luz é como um nicho que se encontra uma lâmpada.

Oratório em
Estilo Neogótico
do Século
XIX - XX,
Lar São Francisco.
Foto: Claudio
Rafael Almeida de
Souza, 2017



Oratório em
Estilo Art
Nouveau do Século
XX, Lar Mariana
Magalhães.
Foto: Claudio
Rafael Almeida de
Souza, 2017

No entanto, seu papel é acima de tudo, física e simbolicamente é de reverberar a palavra recitada diante dele. A palavra divina que é assim refletida para a terra e revelada ao mundo, o que é, em caráter definitivo, o aspecto essencial da presença. No alcance em que seu cimo delineia uma taça virada para baixo e cortada ao meio, seu simbolismo pode ser aproximado do simbolismo da auréola, que convém particularmente ao santo, homem no qual se efetuou a assunção da carne pelo espírito, em quem se realizou o mistério da habitação divina, simbolizada pela igreja de pedra. E ainda mais, cada elemento que possibilita a compreensão do oratório doméstico enquanto objeto simbólico, traduz uma simbologia que os caracterizam em obras de arte. Desta maneira, entende-se que os oramentos ou motivos ornamentais inerentes aos oratórios traduzem simbologia no que tange os objetos por questão estudados.

CONCLUSÃO

Nesta contribuição propõe-se o estudo dos aspectos formais e simbólicos dos oratórios domésticos

baianos na perspectiva da cultura visual, na qual se aplica o estudo do formato, bem como a simbologia dos ornamentos que constituem a visualidade dos oratórios. Deste modo, busca-se compreender os objetos estudados enquanto fonte de informação para o desenvolvimento da pesquisa sobre sua ornamentação para assim suprir uma lacuna existente na história da arte baiana.

Este artigo busca traçar especificamente a ornamentação ou os ornatos arquitetônicos de um número considerável de exemplares baianos dos séculos XVIII ao XX, encontrados em residências, asilos, antiquários, museus e capelas da cidade de Salvador. O estudo realizado através de busca, catalogação e nova análise de objetos contemplados e não contemplados por Flexor (2009), nos remeteu à composição arquitetônica de igrejas, residências, retábulos-mores, bem como os móveis dos respectivos séculos, e nos permitiu revelar suas origens, tipos e estilística, como também a inspiração para a conformação plástica dos oratórios.

Ainda no âmbito metodológico, nos amparamos em autores como Canti, Freire e Flexor através do método histórico e dos métodos analítico-sintético, analítico-comparativo e indutivo-dedutivo. Nos valem também da metodologia de análise iconográfica proposta por Erwin Panofsky, para compreensão da plasticidade e elementos da decoração dos objetos estudados.

Com pressuposto e considerando a utilidade dos oratórios, inserimos os objetos, assim como Flexor (2009), na categoria dos móveis de oração/devção. Com relação à estilística, adotamos a nomenclatura dos estilos gerais da arte europeia ocidental nos anos de uso na Bahia e acrescentamos estilos não trabalhados pela autora. Sendo assim, elencamos como estilos o neoclássico; o neogótico; o *art nouveau*; e o neocolonial. Para tanto, além do estudo dos elementos que constituem a composição visual dos objetos, busca-se aporte externo também em autores como Regina M. Real (1962), Corona e Lemos (1989), Aurélio B. de O. Ferreira (2010), (Wolfflin,

1996), Duran (2012), Dondis (1991) e Panofsky (1986).

A partir desta metodologia, disserta-se conforme Flexor (2009) para compreender as denominações que se adaptam corretamente tanto aos móveis de uso civil e leigo, quanto, em parte, aos religiosos. De tal modo, o resultado permite compreender os aspectos visuais que compõe os objetos estudados para fontes referenciais de pesquisa, com a necessidade de compreender o fazer artístico dos artífices que criaram as obras.

Conclui-se que a capacidade criadora dos artistas da Terra de Santa Cruz está presente nas adequações formais do oratório como pequena capela reduzida de resguardo e esconderijo de santos, bem como de altar móvel percorrendo estradas e locais distantes até então não habitados. Sendo utilizado pelo sacerdote para celebração de missas, realizar casamentos e batizar os inocentes, o oratório introduzido nas casas, tornava-se guardião dos bens recebidos, dos costumes, da riqueza e da virtude.

Desta maneira, identifica-se a especificidade dos elementos visuais

inerentes à linguagem visual que constitui a criação do objeto com a qual o artífice pode trabalhar sem o conhecimento consciente de quaisquer dos princípios, regras e/ou conceitos, pois seu gosto pessoal e sensibilidade com respeito às relações visuais são muito mais importantes. Apesar de que imbuídos de uma compreensão completa destes, definitivamente ampliaria sua capacidade de organização visual.

Com isso, compreendemos que os artistas conceberam/reinterpretaram nos tipos de oratórios estudados a solução plástica dos retábulos tipo baldaquino, das portas, dos ornatos, das fachadas e dos edifícios religiosos. Os tipos de oratórios em grande número são de gosto comum do baiano devido à forte devoção aos santos, como o Senhor do Bonfim e o sentimento ufano existente na época da independência que reverberou por longo tempo. E assumindo papel central da religiosidade nas residências, carregam a mesma simbologia existente na religião formal das igrejas e reafirma que a religiosidade popular baiana, assim como, a brasileira é sustentada no culto aos santos.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. Testemunha ocular: imagem e história. Bauru: EDUSC, 2004.

CANTI, Tilde. O móvel no Brasil: origens, evolução e características. Rio de Janeiro: Editora Lisboa, 1985.

_____. O móvel do século XIX no Brasil. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1989. 190p.

CASTELNOU, A.M. N. Estilos Históricos da Decoração e Mobiliário. Londrina: Apostila, UNOPAR, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: J. Olimpyo. 2002. 17 ed. 996 p.

CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. Dicionário da Arquitetura Brasileira. São Paulo: Artshow Books, 1989.

DONDIS, Donis A. A sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. 4º ed. São

Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2º Edição. Revista e Aumentada. 41º Impressão. 1986.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Mobiliário Baiano. Brasília, DF:IPHAN / Programa Monumenta. 2009.

PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença”. In: _____. Significado nas Artes Visuais. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

REAL, Regina M. (1962). Dicionário de Belas-Artes. Termos Técnicos e Matérias Afins. 2 vol. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura.

RUSSO, Silveli Maria de Toledo. Espaço doméstico, devoção e arte: a construção histórica do acervo de oratórios brasileiro, séculos XVIII e XIX. 2010. 528f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade

de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010a. 2v

SACKS, Oliver. Um Antropólogo em Marte. Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

VIANNA, Hildegardes. (1973). A Bahia já foi assim (crônicas de costumes). Salvador; BA: Itapuã. 227 p.

WOFFLIN, Heinrich. Renascença e Barroco. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

CLAUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

Com formação interdisciplinar, é bacharel em museologia registrado no Corem 0592-I 1R e formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia - FFCH/UFBA com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. É mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia - EBA/UFBA com concentração em História, Teoria e Processos. É Especialista/MBA em Educação, Cultura e Diversidade pelo Centro Universitário Uniasselvi.

Aperfeiçoamento na área de Educação no curso “Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio” pela Fundação Demócrito Rocha.. É investigador e curador independente de móveis, objetos e obras de arte, com especialidade em mobiliário, arte sacra, popular e decorativa. Áreas de interesse em pesquisa: Educação Museal; Educação Patrimonial, Religiosidade da Bahia, Identidade, cultura e língua Ameríndia, Afro-brasileira e Africana, Independência do Brasil na Bahia e seus ícones, Decolonialidade e Curadoria.



Iris van Herpen: *Sculpting the Senses*,
Musée Les Arts Décoratifs.

Créditos: Luc Boegly/Divulgação.

É ARTE OU MODA? IRIS VAN HERPEN DESAFIA O LIMITE DOS CAMPOS

ASTRID SAMPAIO FAÇANHA - ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Neste artigo apresentamos a estilista neerlandesa Iris van Herpen. Seu processo criativo envolve alta tecnologia aliada às práticas artesanais da Alta-Costura para criar peças de vestir incomuns, lançadas em desfiles conceituais. Apesar de ter apenas 40 anos, ela já participou de diversas exposições em museus na Europa e nos Estados Unidos, além de desfilar para a Alta Costura. Para a estação outono/Inverno 2025/2026 reforçou a simbiose arte e moda com esculturas aéreas mostradas em uma performance com duração de 45 minutos, apenas para convidados.

PALAVRAS-CHAVE: moda, arte, exposição, recepção

ABSTRACT: In this article we present Dutch designer Iris van Herpen. Her creative process involves high technology combined with the artisanal practices of *Haute Couture* to create unusual garments, launched in conceptual fashion shows. Although she is only forty years old, she has participated in several exhibitions in museums in Europe and the United States apart from her participation in the Haute Couture. For the autumn/winter 2025/2026 season, she expanded the symbiosis of art and fashion with aerial sculptures, shown in a 45-minute performance, for guests only.

KEYWORDS: fashion, art, exhibition, reception

Iris van Herpen nasceu em Wamel, um vilarejo de moinhos de vento, na província de *Gelderland*, na Holanda, há exatos 40 anos. Suas coleções, porém, correm por fora do tempo e do espaço geográfico. Sua poética experimental, dificulta, e até mesmo desencoraja, uma avaliação crítica na moda, o que sugere certo esvaziamento, ou mesmo, esgotamento, na hermenêutica do campo, ao lidar com obras imprevisíveis.

Para desenvolver suas coleções desfiladas na rarefeita Alta Costura francesa, duas vezes ao ano, outono/inverno e primavera/verão, ela faz pesquisas em centros de referência em alta tecnologia, tais como, o Centro Suíço de Aceleração de Partículas (CERN) e o Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT). Além disso, mistura matéria-prima industrial com tules e bordados feitos à mão. Em seus desfiles, experiências sintópicas, envolvendo luz, som e efeitos cinéticos, cria uma estética voltada para um futuro sideral.

Apesar do processo *high-tech*, o qual envolve programas de *software*, corte a laser e impressão 3D, suas

criações são femininas e românticas, sem deixar de serem intensas e de alta voltagem. São percebidas como integrantes de uma estética etérea e contingente, que se impõe como complexa e impenetrável. Vestem o corpo feminino, ora como segunda pele, ora como uma couraça, sempre de forma a colocá-lo no cerne da experiência. A cada nova coleção, ela interage com artistas, *performers*, engenheiros e pesquisadores acadêmicos, formando uma equipe criativa interdisciplinar para experimentar novas técnicas e efeitos.

Percebemos em Iris van Herpen uma dialética entre *ethos* e *pathos*, isto é, entre uma ideologia que se opõe ao antropoceno (resistência à dominação da natureza) versus o uso da tecnologia como proposta estética (sucumbência à natureza dominada). Artigos publicados na imprensa revelam que a recepção de sua obra incita tanto admiração quanto inquietação, confirmando o quão difícil é prescrever o trabalho da estilista artista.

No desfile para o *prêt-à-porter*, *Biopiracy* (outono 2014), ela trabalhou

com Lawrence Malstaf, artista belga, radicado na Noruega, envolvido com biologia e física, para desenvolver uma instalação cinética em qual três modelos vivos foram empacotadas a vácuo, com se fossem mercadorias biológicas, fresquinhas. A instalação pode ser interpretada como uma síntese poética do corpo utópico, no espaço heterotópico foucaultiano: o aqui e agora como lugar nenhum. Porém, era apenas uma forma de chamar atenção para a realidade de que partes dos nossos corpos, isto é, um tanto de nossos genes, já estão sendo patenteados. A indagação era do tipo: “Será que ainda nos pertencem?”

Iris van Herpen já expôs em museus como o Victoria and Albert (V&A), em Londres, o Centraal Museum, em Utrecht, na Holanda e o Anna Wintour Costume Center, do Museu Metropolitano (MET), em Nova York. “Mechanical Movement”, (primavera, 2015), um desfile para o *prêt-à-porter*, desenvolvido em parceria com Jólán van der Wiel, artista e engenheiro mecânico holandês, aconteceu no terraço do Beaubourg, o Centre George Pompidou. As peças pareciam



Iris van Herpen: Desfile Biopirataria (O/I 2014-2015). Fonte: Reprodução. Disponível em: Biopiracy Full Video | News | Iris van Herpen Acesso em: 20/06/2024.

feitas sob-medida para circular na obra-prima de Richard Rogers e Renzo Piano. A intenção era criar roupas vivas, não apenas reativas, mas que vibrassem com o corpo, a partir da manipulação de materiais têxteis, naturais e sintéticos, enxertados com metais condutores, que interagissem com sua própria força magnética.

Algumas instituições possuem obras de Van Herpen em seus acervos. *O Real Museum of Ontario (ROM)* anunciou, em 2018, a aquisição do vestido Dom, do desfile “Aeriform”, (Alta Costura, outono/inverno 2017/18). Desenvolvido em colaboração com Philip Beesley, artista e arquiteto canadense, foi adquirido com apoio de um fundo de doação, legado da colecionadora Louis Hawley Stone. Com espirais de aço, bordadas a mão, formando uma colônia de diminutivos náuticos, o vestido “Domo” no desfile parecia flutuar sobre o corpo.

O *V&A* adquiriu o “Black Plastic Snake Dress” (desfile *Capriole*, Alta Costura, outono/inverno 2011/12), inspirado nos desenhos de organismos marinhos do biólogo oitocentista,

Ernst Haeckel. O MET já possui pelo menos uma meia dúzia de espécies, entre estas, o “Skeleton Dress”, da mesma apresentação, um clássico exemplo de como Iris van Herpen utiliza a tecnologia, para mimetizar a natureza. A estrutura em polímero, feito 100% na impressora 3D, foi eleito uma das melhores invenções do ano de 2011 pela Time Magazine.

Andrew Bolton, curador-chefe do Costume Institute, o departamento de têxteis e indumentária do MET, incluiu Van Harpens em uma série de exposições temáticas, nas últimas décadas: “Manus X Machina: Fashion in the era of Technology” (05 de maio a 05 de setembro de 2016); “About Time: Fashion and Duration” (29 de outubro de 2022 a 07 de fevereiro de 2021); “Women Dressing Women” (07 de dezembro de 2023 a 03 de março de 2024) e “Sleeping Beauties: Reawakening to Fashion” (10 de maio de 2024 a 02 de setembro de 2024).

O Musée des Arts Décoratifs (MAD) dedicou à ela uma grande exposição encerrada no primeiro semestre deste ano: “Iris Van Herpen: Sculpting the

Senses” (29 de novembro de 2023 a 28 de abril de 2024). Aos 39 anos, tornou-se a artista feminina mais jovem a ser beneficiada com uma individual no MAD, nos 140 anos da instituição. A



Iris van Herpen em artigo recente no The New York Times
Fonte: Dutch Fashion Designer Iris van Herpen Moves Into Art - The New York Times
Acesso em: 25/06/2024.

mostra que seguiu para a Queensland Gallery of Modern Art (QAGOMA0), em Brisbane, na Austrália, pode ser vista como a antologia de uma rara trajetória consolidada em apenas 16 anos. Por outro lado, proporcionou um contexto onde era possível uma imersão no universo onírico de suas criações. Desta vez ela pulou os desfiles da primavera/verão 2025 e a exposição serviu para não deixar a estação passar em branco.

Jornalistas e críticos foram obrigados a levantar de seus assentos na primeira-fila e percorrer a exposição, como qualquer um. Poucos se deram conta, mas houve uma inversão fenomenológica: Enquanto no desfile a crítica é fixa e os modelos passam com seus looks; na exposição, as peças eram fixas e o público e especialistas passeavam por elas e podiam apreciá-las de diversos ângulos, inclusive com algumas penduradas de ponta a cabeça. Em sua mais recente apresentação, no calendário da Alta Costura (outono/inverno 2025/2026), no dia 24 de junho, deste ano, Iris van Herpen inverteu novamente esta lógica.

Decidiu retornar aos desfiles, porém, sem abrir mão da exposição: criou uma mostra relâmpago, de 45 minutos (os desfiles costumam a durar de 15 a 20) e repetiu o feito de dez anos antes, no desfile “Biopiracy”, quando suspendeu as modelos, vivas, no ar, desta vez, como se fossem uma composição em 3 D, de uma pintura de cavalete. As oito peças da coleção recente, apresentadas em duplas, estão sendo chamadas de “*Esculturas Híbridas*”, de forma a retomar a pergunta que não quer calar: É arte ou moda?

Talvez não importe mais. Afinal, o Louvre recentemente anunciou que em 2025 fará a primeira exposição dedicada à moda em seus 231 anos. Que o diga o Museu de Arte Moderna de Nova York (Moma). A moda que havia sido banida do cubo branco modernista por 73 anos, desde que a primeira e única exposição foi realizada no Moma, em 1944, retornou triunfal em 2017, com a segunda exposição desde a inauguração do museu, em 1929.



Iris Van Herpen: Hybrid Show. Foto por Franck Bohbot. Disponível em: <https://www.irisvanherpen.com/collections/architectonics>
Acesso em: 27/05/2024.

REFERÊNCIAS

ANTONELLI, Paola; FISHER, Michelle Millar. 101 Items: is fashion modern? Nova York: Museum of Modern Art (MoMa), 2018.

FOSTER, HAL. O artista como etnógrafo. In: FOSTER, HAL. O retorno do real. São Paulo: Editora UBU, 2017, p. 158-185.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

GERRIE, Vanessa. Iris van Herpen Meta-Utopic Fashion Practice. Nova Zelândia: Auckland University of Technology. Anais Abstract Booklet Annual International Conference. 9th Popular Culture of Australia and New Zealand. 2-4 July 2018.

KODA, Harold. Extreme Beauty: the body transformed. Nova York: Museu Metropolitan (MET), 2012.

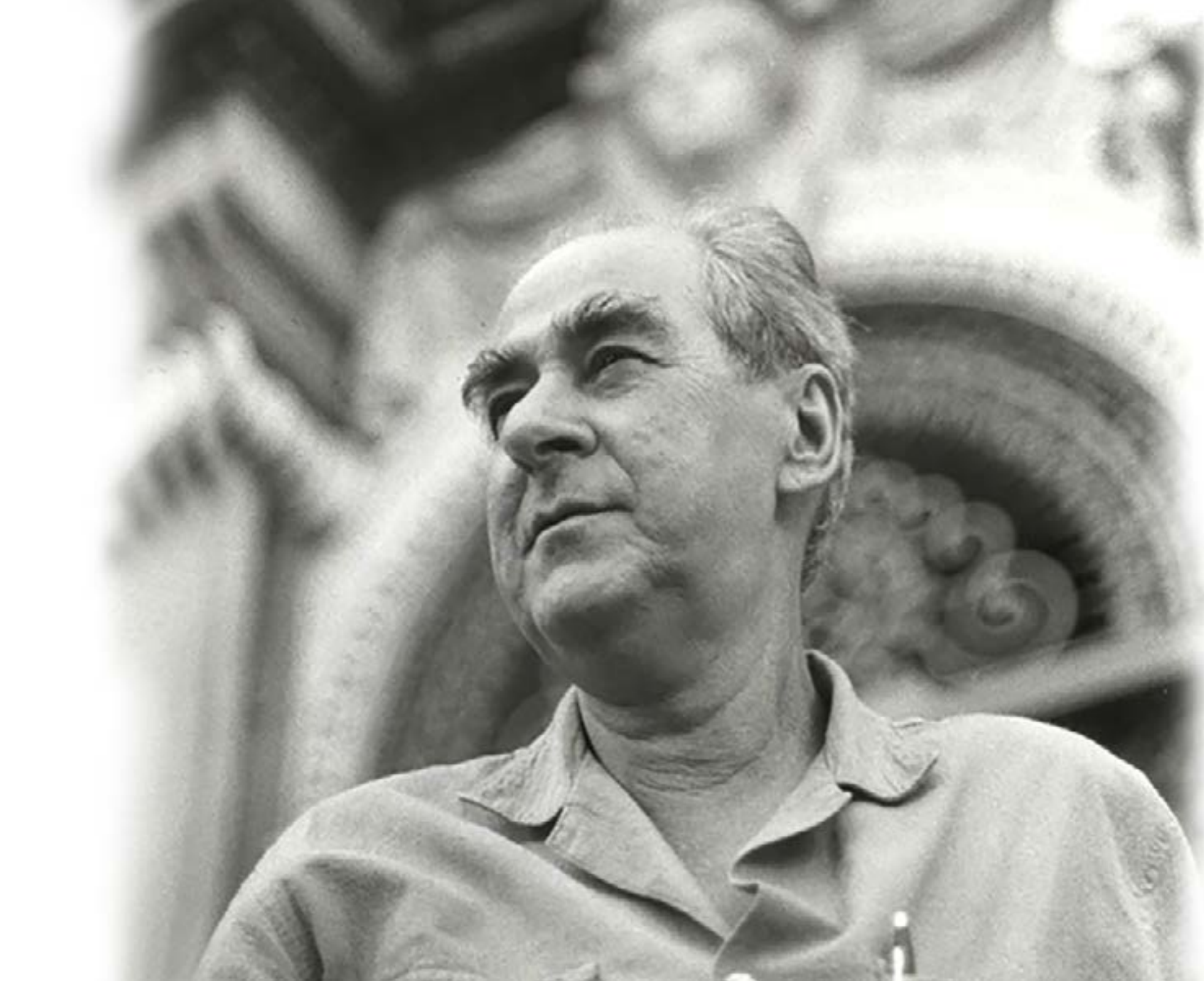
LATOUR, Bruno. Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza do antropoceno. São Paulo: Abu Editora, 2020.

TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda. Roupas de artista: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Imprensa Nacional/Edusp, 2009.

TOWNSEND, Chris: Rapture: art's seduction by fashion. Nova York: Thomas & Hudson, 2002.

ASTRID SAMPAIO FAÇANHA

Astrid Sampaio Façanha é Jornalista, bacharel em Comunicação Social, mestre em Ciência da Informação no Instituto Brasileiro de Informação Científica e Tecnológica na Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutora em Artes na pós-graduação em Estética e História da Arte na Universidade de São Paulo, na linha de pesquisa em Teoria e Crítica de Arte, orientada pela Professora Dra. Lisbeth Rebollo. Professora universitária, pesquisadora, autora de livros, artigos científicos, artigos em periódicos e textos para exposições de arte e desfiles. Entre suas principais publicações estão o livro “Arte do Vestuário” (Minc/Editora The Way, 2017) e a co-organização da obra “Styling: criação de imagem de moda” (Editora Senac-SP, 3o edição 2022).



Iberê Camargo em frente ao MARGS.
Foto Dulce Helfer

EXPOSIÇÃO

A TRAJETÓRIA DE IBERÊ CAMARGO ATRAVÉS DA HISTÓRIA DO MARGS, E VICE-VERSA

FRANCISCO DALCOL - ABCA/RIO GRANDE DO SUL
GUSTAVO POSSAMAI, ESPECIAL PARA
ARTE&CRÍTICA

RESUMO: Curadores apresentam pesquisa e conceituação da exposição que celebra as trajetórias em paralelo do artista Iberê Camargo e do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, apresentada no contexto da recuperação dos danos causados pelas enchentes que assolaram o Estado do RS e inundaram o térreo do Museu localizado no Centro de Porto Alegre.

PALAVRAS-CHAVE: Iberê Camargo, MARGS, Fundação Iberê Camargo, exposição, curadoria

ABSTRACT: Curators present research and conceptualization of the exhibition that celebrates the parallel trajectories of the artist Iberê Camargo and the Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, presented in the context of the recovery of the damage caused by the floods that hit the State of RS and inundated the ground floor of the Museum located in the Center of Porto Alegre.

KEYWORDS: Iberê Camargo, MARGS, Iberê Camargo Foundation, exhibition, curatorship.

“O Museu foi varrido [...] por um vendaval de trabalho, mas, mais forte ainda, por um forte sopro de emoção”, escreveu, em 1984, Evelyn Berg Ioschpe, então diretora do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, sobre a abertura da exposição “Iberê Camargo: 70 anos”.

O depoimento, registrado no editorial do Boletim nº 22 do MARGS, dá uma ideia do envolvimento do Museu diante do compromisso de apresentar a retrospectiva em comemoração aos 70 anos de Iberê Camargo (1914-1994). Por um lado, porque já era saudado como o mais importante artista gaúcho e o maior pintor brasileiro em atuação. Por outro, porque a estatura desse reconhecimento, somada à notória personalidade exigente e perfeccionista de Iberê, revertia-se ao Museu como uma tremenda responsabilidade para corresponder às expectativas de tão importante exposição.

Realizada em parceria com o Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte - INAP, “Iberê Camargo:

70 anos” integrou um circuito em homenagem ao artista, intitulado “Iberê Camargo: Ano 70”, que contou com mostras concomitantes na Galeria Tina Presser, em Porto Alegre, nas galerias Thomas Cohn e Cláudio Gil, no Rio de Janeiro, e na Galeria Luisa Strina, em São Paulo. O especial momento dessa efeméride, ocorrida há 40 anos, é um dos pontos altos entre os diversos episódios nos quais as trajetórias de Iberê e do MARGS se entrecruzam, desde a origem da instituição, criada em 1954.

Essa história ganha agora um novo capítulo. Por ocasião da programação iniciada no ano passado em comemoração aos 70 anos do MARGS, celebrados neste dia 27 de julho de 2024, uma parceria entre o Museu e a Fundação Iberê Camargo traz a público a história dessa longa relação com a exposição “Iberê e o MARGS: trajetórias e encontros”.

Reunindo obras e arquivos pertencentes às duas instituições, a mostra revisita exposições, publicações, eventos e ações

que o MARGS realizou com e sobre Iberê. Assim, ao apresentar a extensa presença do artista nos acervos artísticos e documentais, o projeto também assinala o quanto rica e profunda é a sua história com o Museu. Uma história que até aqui ainda não havia sido plena e devidamente contada, como demonstra a pesquisa que ilustra a extensa cronologia desenvolvida em colaboração entre as equipes do MARGS e da Fundação Iberê para a exposição e o seu catálogo.

Iberê é o artista que mais expôs no MARGS, com sete exposições individuais e mais de cem coletivas. É também o mais documentado na coleção de Dossiês de Artistas do Acervo Documental do Museu, ultrapassando 8,5 mil páginas. Iberê participa já da exposição de estreia do MARGS, em 1955, tendo na ocasião obras suas adquiridas para o acervo. Nas décadas seguintes, ganharia mostras individuais, livro monográfico, participaria de inúmeras coletivas, ministraria cursos e protagonizaria debates públicos em torno do Museu. Teria ainda o ingresso de outras



Vistas da exposição “Iberê e o MARGS: trajetórias e encontros” (2024), na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Foto Anderson Astor



Vistas da exposição “Iberê e o MARGS: trajetórias e encontros” (2024), na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Foto Anderson Astor



Vistas da exposição “Iberê e o MARGS: trajetórias e encontros” (2024), na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Foto Anderson Astor

obras suas no acervo (através de compra, transferência e doação), além de um espaço de guarda de parte de seu arquivo pessoal, o qual destinou à instituição em 1984. Foi também no MARGS que ocorreu a sua despedida, com o velório público que teve lugar nas Pinacotecas, o mais nobre e solene espaço do Museu.

O título da exposição, inaugurada na Fundação Iberê no dia que o MARGS completa 70 anos – 27 de julho de 2024 –, é inspirado em um dos mais importantes acontecimentos no Museu relacionados ao artista: a mostra “Iberê Camargo: trajetória e encontros”. Realizada em cooperação com a Funarte, em 1985, cumpriria itinerância pelo Museu de Arte de São Paulo – MASP, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Galeria do Teatro Nacional de Brasília, celebrando Iberê como o maior pintor vivo do Brasil. Ela se deu também no lastro das comemorações dos seus 70 anos, que incluiu a mencionada retrospectiva de 1984 e o lançamento do livro “Iberê Camargo”, em 1985, considerado ainda hoje uma das mais completas publicações de referência sobre o artista.

Na perspectiva do Museu, a exposição “Iberê e o MARGS: trajetórias e encontros” se vincula às pesquisas e processos curatoriais desenvolvidos pelo programa expositivo “História do MARGS como História das Exposições”. Em operação desde 2019, seu pressuposto é o de trabalhar a memória da instituição abordando a história do Museu, as obras e constituição do acervo e a trajetória e produção de artistas que nele expuseram, a partir de projetos curatoriais que resgatam e reexaminam episódios, eventos e exposições emblemáticas do passado do MARGS, de modo a compreender sua inserção e recepção públicas.

Assim, partindo dessa fundamentação, a exposição busca oferecer um novo enfoque de abordagem sobre o artista e o Museu, reforçando também os vínculos e a cooperação entre a nossa institucionalidade. Tal é que, por conta do projeto em parceria, o trabalho de preservação e memória voltado a Iberê vem agora a ganhar uma nova dimensão no contexto das instituições. O Acervo Documental do Museu conta

com uma extensa documentação sobre Iberê, reunindo jornais, revistas, publicações, textos, documentos, fotografias, correspondências, convites e catálogos de exposições. Esse conjunto inclui, em grande parte, os arquivos pessoais mencionados que o próprio Iberê destinou ao Museu em 1984, aos quais se somam documentos colecionados ao longo de 70 anos até aqui. A doação, feita em vida pelo artista, é indicativa da importância dada por ele aos museus e instituições de guarda, preservação, pesquisa e difusão. Também permite considerar a confiança que concedeu ao MARGS, sugerindo o reconhecimento de uma credibilidade que permitiu afiançar a sua decisão.

Em 2004, parte dessa documentação foi transferida para a Fundação Iberê, em um contexto já de colaboração institucional, celebrada à época, no MARGS, com a exposição “Iberê Camargo – Uma perspectiva documental”.

Ainda assim, o Acervo Documental do MARGS possui hoje mais de 10 mil páginas relacionadas a Iberê,



Vistas da exposição “Iberê e o MARGS: trajetórias e encontros” (2024), na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Foto Anderson Astor



Vistas da exposição “Iberê e o MARGS: trajetórias e encontros” (2024), na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Foto Anderson Astor

incluindo o mais expressivo e volumoso conjunto da coleção denominada “Dossiês de artistas”. Recentemente, como parte do projeto “Iberê e o MARGS: trajetórias e encontros”, foi concluído o extenso processo de digitalização que contemplou esse amplo conjunto documental sobre o artista, disponibilizando-o publicamente e em meio on-line no repositório Tainacan do MARGS.

Em preparação há mais de um ano, a exposição se dá também em sequência a outra parceria entre o Museu e a Fundação Iberê, a exposição “Carlos Vergara – Poética da exuberância”, apresentada simultaneamente nas duas instituições, tendo sido interrompida em maio, quando o Rio Grande do Sul foi vitimado pelo maior desastre natural em sua história. Uma tragédia em decorrência da devastação de grande parte do Estado, cuja enchente em Porto Alegre atingiu o andar térreo do MARGS no momento de salvamento de obras do seu acervo, entre as quais as de Iberê que são agora apresentadas.

Sendo atualizada pelo contexto que se segue à enchente, “Iberê e o MARGS: trajetórias e encontros” parte exatamente desse conjunto de obras, que são apresentadas em diálogo com outras pertencentes à Fundação Iberê - a maioria dessas exibidas pela primeira vez -, juntamente a fotografias do artista, de modo a oferecer um percurso segundo segmentos, identificados conforme os textos que as acompanham.

Além de trazer novos sentidos à exposição, o trágico contexto do Rio Grande do Sul encontra ressonância no posicionamento público de Iberê, ligado à urgência de uma “consciência ecológica”. É pelo olhar dele, também, que podemos renovar o apelo, em nome das instituições de memória e enquanto sociedade, a um compromisso definitivo com a preservação da arte e do meio ambiente.

FRANCISCO DALCOL

Crítico e historiador da arte, curador, pesquisador, professor, jornalista e editor. Autor de produção intelectual em artes visuais, com atuação nas áreas museológica, acadêmica e editorial. mestre e Doutor em Artes visuais - História, teoria e Crítica, com estágio de doutoramento na universidade Nova de Lisboa. Professor-colaborador do curso de pós-graduação Práticas Curatoriais (UFRGS). membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Desde 2019, é diretor-curador do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).

GUSTAVO POSSAMAI

Responsável pelo Acervo da Fundação Iberê, pela parceria com o Google Arts & Culture e pelo aplicativo Iberê para Crianças (ambos Prêmio Açorianos). Co-curador das exposições “José Gamarra - Antologia” (Fundação Iberê, 2023); “MAGLIANI” (Fundação Iberê, 2022); “Iberê Camargo - O Fio de Ariadne” (Fundação Iberê, 2020; Instituto tomie Ohtake, 2021); “Iberê Camargo: Visões da Redenção” (Fundação Iberê, 2019); “Iberê Camargo: NO DRAMA” (Fundação Iberê, 2017; Centro Cultural Marcantonio Vilaça, 2019); “Iberê Camargo: Sombras no Sol” (Fundação Iberê, 2017), entre outras.

“Embrionários”, colagem manual produzida com recortes de enciclopédia, 80 × 110 cm, 2024, Michel Zózimo. Foto: Viva Foto



EXPOSIÇÃO

MICHEL ZÓZIMO DIANTE DE UMA NOVA MEMÓRIA DO MUNDO

MÔNICA ZIELINSKY - ABCA/RIO GRANDE DO SUL

RESUMO: Michel Zózimo, um artista originário do interior do Rio Grande do Sul, projeta-se, de modo marcadamente sensível, através de sua obra, como um contraponto a um mundo profundamente instável e repleto de crises que atingem catastróficamente numerosas áreas da vida humana. Por uma criação centrada na vivacidade da ficção, o artista leva-nos a possibilidades de revermos nossas próprias relações com o mundo através da arte, e, por esta, traz a imaginação como um vigoroso enfrentamento diante da distopia presente e da falência dos imaginários extenuados da vida contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Michel Zózimo; Distopia; Arte e ficção; Imaginação; Ecologia

ABSTRACT: Michel Zózimo, an artist from the countryside of Rio Grande do Sul, expresses himself with remarkable sensitivity, offering a counterpoint to a world deeply unstable and plagued by crises that catastrophically affect various areas of human life. Through a creation centered on the liveliness of fiction, his work invites us to reassess our own relationships with the world by engaging with art. In doing so, he brings imagination to the forefront as a powerful response to present-day dystopia and the collapse of contemporary life's exhausted imaginaries.

KEYWORDS: Michel Zózimo; Dystopia; Art and Fiction; Imagination; Ecology

Em um entardecer chuvoso de inverno, o Instituto Ling abre suas portas à comunidade, para oferecer-lhe uma bela publicação, o Livro Verde. Esmeradamente elaborado, ele acompanha a fecunda exposição situada em espaços do Instituto, nutrida por instigantes desenhos criados pelo artista Michel Zózimo. Este catálogo oferece novos caminhos voltados à ampliação pública da produção do artista, tanto através do poético texto lavrado por Gabriela Motta, como por algumas ponderações com o público sobre a obra exposta nos dias atuais, como nesta sequência.

Em palavras da filósofa e psicanalista Suely Rolnik, proferidas por ocasião de uma entrevista recente, ela nos lembra, com muita ênfase, que o momento atual é o de uma distopia extrema e vem a ser fundamental estarmos ao par do que está acontecendo.

Ela tem razão nesta constatação, uma vez que o horizonte do mundo e que permeou a cultura dos últimos séculos era marcado pela crença no futuro, em contornos que pareciam exitosos, mesmo construídos entre seus dramas de sofrimento, miséria, crises e lutos inconcebíveis. Entretanto, essa atmosfera de fé no porvir se fraturou, levando consigo as utopias da esperança, as eternas promessas de expansão e crescimento. Ao contrário, alastrou-se um desastre civilizacional e uma inegável angústia e pânico generalizados.

Passamos a viver abalos irreversíveis, diante do colapso iminente das modificações ambientais e ecológicas, a humanidade ameaçada e seu desaparecimento anunciado, assim como a explosão de guerras, do ódio e da violência.

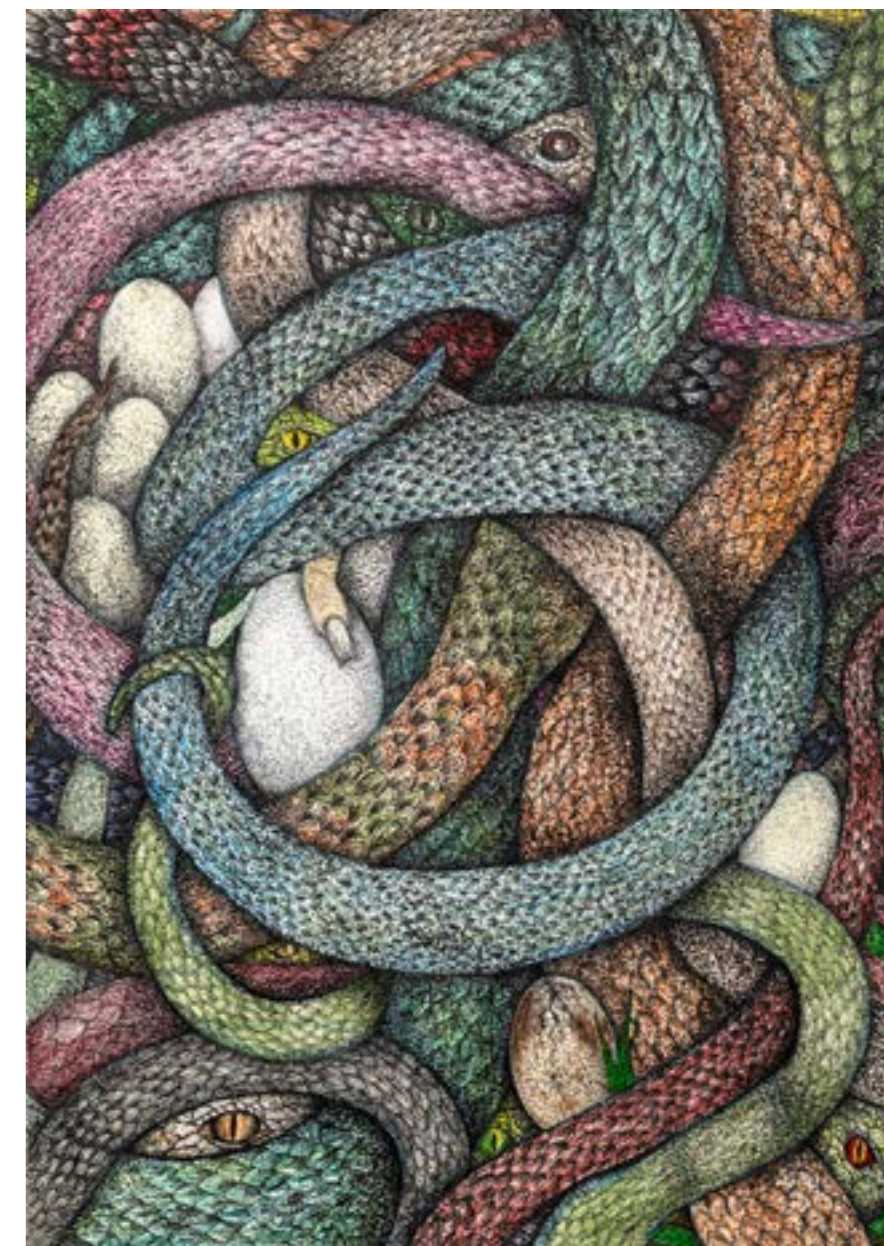
Além dessas ocorrências, entre diversas outras, eclode a aceleração incontrolável dos fatos, da informação alastrada de modo infinito e de desmedidas ações velozes, ao gerarem as mais profundas compressões e insuficiências do tempo e do espaço. Em meio a uma dessensibilização coletiva, é possível reconhecer das mais profundas mutações em nossas percepções diante das transformações do mundo, no que tangem a natureza, as culturas e, sem dúvida, o sentido e as operações da própria memória.

Em meio a esta extrema celeridade da vida, o artista Michel Zózimo (Santa Maria, 1977), dedica-se a uma invenção que se constrói a passos lentos, em meio ao espaço íntimo e silencioso do ateliê, em seu profundo recolhimento. Ali eclode um surpreendente contraponto frente à intensificação das mutações das culturas no mundo, em seu ritmo avassalador. Pois a meticulosidade, os detalhamentos e o perfeccionismo concentrados na invenção de cada obra à qual Michel se dedica alcançam dilatadas durações, as que podem até mesmo cumprir longos anos para serem concluídas. O tempo vivido neste processo artístico contrasta altamente com a explosão do caos temporal que se experiencia hoje na vida.

Na construção obsessiva e ininterrupta dos trabalhos artísticos de Michel, por um lado a partir de imagens extraídas do âmago de preciosas enciclopédias, ora de ciências, biologia, das ciências naturais, também de livros de ficção científica e da natureza - por outro, desde inúmeros catálogos de arte, estes oriundos de coleções de museus ao redor do globo, assim como do



“Notívagos, gorila com mamba negra”, Série “Livro Verde”, lápis aquarelável e nanquim sobre papel algodão, 40 x 30 cm, 2024, Michel Zózimo. Foto: Viva Foto



“Covil”, Série “Livro Verde”, lápis aquarelável e nanquim sobre papel algodão, 40 x 30 cm, 2024, Michel Zózimo. Foto: Viva Foto

próprio cinema em seus contornos ficcionais, projeta-se, neste contexto transdisciplinar, o perfil de um obstinado artista-pesquisador.

Em seu forte receio para nada perder dessas imagens preservadas, Zózimo tem consciência de que, com o tempo, elas tenderão a ser esquecidas, até mesmo apagadas da memória, diante das tantas inovadoras conquistas tecnológicas da sua construção e das mais recentes formas de sua difusão e modos de sua circulação digital.

Através de sua obsessiva e insaciável pesquisa de imagens, o artista idealiza um profícuo futuro e uma nova vida para elas. Rejeita qualquer descarte e os anunciados esquecimentos. Ele cria, frente a esses desenhos, uma outra memória, distanciada das crenças apocalípticas que se alastram pelo mundo e propõe uma fecunda vida ficcional para elas por meio da sua arte, em meio às conformações intrincadas e labirínticas de seus contornos. Algumas jazem umas sobre as outras, às vezes sutilmente escondidas ou retorcidas em meio aos desenhos. Aglutinam-se neles todos os seres, os da fauna, da flora e humanos, ao simularem seu incessante trânsito através dos espaços, em sua ameaça de explodi-los. Mesmo que por suas diferentes naturezas, formam eles, em seu conjunto, uma única mescla viva, aquela que na ficção do artista constrói o mundo. “A natureza vai tomando conta do observador, mas ela jamais irá acabar”, revela Michel, convicto de sua preservação. Podem mesmo, em sua ficção, transbordar para fora das obras, para além dos limites artísticos, porém jamais virá a ser destruída.



“Aristolchia Elegans”, Série “Livro Verde”, lápis aquarelável e nanquim sobre papel algodão, 40 x 30 cm, 2024, Michel Zózimo. Foto: Viva Foto

A um modo fortemente ecológico, a obra assume uma potência ficcional, porém esta é condição vigente ao longo de toda a produção de Michel Zózimo. Desde os trabalhos relativos às décadas de 1960-70 ele já as considerava o gérmen de um futuro latente, trazido por aspectos ficcionais marcantes, como uma atualização antecipada do momento presente, em sua perspectiva anacrônica. Foram significativos para o artista os princípios da ficção científica, as relações entre arte e ciência, o cinema nas promessas de Stanley Kubrick ou as revistas sobre a aterrissagem lunar. Interessava-se Michel pelos objetos da cultura pop, suas capas de disco e cartazes, assim como pelos materiais referentes ao rock psicodélico. Traziam sua carga utópica para um mundo que já prenunciava seus abalos frente a percepção do futuro, um “*no future*” tão evocado em muitas declarações dos artistas.

Zózimo revive esses princípios da arte de outrora, no que contrastam com a desilusão do presente. Sente, pelo ato inventivo, a vida fluir, entre as ambiências e as imagens que cria por meio das suas ficções, ao constituírem elas uma sempre inovadora memória do mundo. Estas constituem uma experiência de natureza estética, pois o dispositivo ficcional e prazeroso ocorre por autoestimulações imaginativas, isto é, cria e forma as imagens.¹ Neste processo, Michel considera a imaginação o cerne fundamental dos seus trabalhos ficcionais, um modo de respirar em meio às atmosferas densas do mundo, onde é expressa sua força vital. Ela opera nos trabalhos ao dar forma aos seus desejos, algo que se constrói,



“Guará”, Série “Livro Verde”, lápis aquarelável e nanquim sobre papel algodão, 40 x 30 cm, 2024, Michel Zózimo. Foto: Viva Foto

mesmo na simulação, como ele sempre acreditou. Esta vem a ser seu verdadeiro gérmen do futuro, onde o artista prioriza a ficção criada e, mais que tudo, a imaginação, a que desta se desdobra, a um modo ininterrupto, a extrapolar os catastróficos desenganos distópicos da nossa historicidade.

Pelo exercício de seu magnífico mundo ficcional através da arte, repleto de imaginação, eclodem essas possibilidades para reestruturar criticamente as experiências do próprio real e assim, quem sabe, de chegar a reinventar a vida, mesmo ao enfrentar arduamente, mas repleto de inventividade, a dramática desesperança reinante.

NOTAS

1 Marin Heidegger, em obra sobre Kant, 1981.

MÔNICA ZIELINSKY

Curadora independente, historiadora da arte e professora titular e permanente em história, teoria e crítica, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenou a catalogação da obra completa das gravuras de Iberê Camargo na Fundação Iberê Camargo (2000-2015). É doutora em Artes Plásticas pela Universidade de Paris I - Panthéon-Sorbonne sobre a crítica de arte contemporânea no Brasil. Foi consultora no International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (Houston-Texas). Publicou, entre diversas outras, *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*, (org.), UFRGS. (2003), *Iberê Camargo - Catálogo raisonné: gravuras / volume I* (org.), Cosac y Naify, (2006), *Helôisa Schneiders da Silva*.

Obra e escritos (org.), MARGS, (2010) e em um número específico sobre a História da Arte Brasileira, na *Revista Perspective*, do Instituto Nacional de História da Arte de Paris (2013), além de um texto no Catálogo *Les Choses, histoire de la nature morte*, no Museu do Louvre de Paris (2022).

Possui uma larga experiência curatorial, tanto no Brasil, como no exterior, tais como no Instituto Tomie Okthake (SP), Palácio da Artes (Belo Horizonte), Mostra inaugural da Fundação Iberê Camargo, Museu de Belas Artes de Bordeaux, França, entre muitas outras. Recebeu convites ainda para integrar diversos conselhos consultivos e com durações extensas, como no MARGS, Fundação Iberê Camargo, Santander Cultural, Editora da Ufrgs, FAPERGS, etc. Recebeu numerosos Prêmios Açorianos, o Gonzaga Duque da ABCA, entre outros.



João Câmara Filho, *Uma confissão*, 1971.
Aquisição MAC/USP - Divulgação MAC/USP

EXPOSIÇÃO

“VIOLÊNCIA E RESISTÊNCIA”, EM EXPOSIÇÃO NO MAC USP

PRISCILA ARANTES - ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: O artigo discute a exposição “Tempos Fraturados” do MAC USP (2023-2028), com ênfase em dois eixos principais: “Violência” e “Resistência”. Esses agrupamentos são essenciais para compreendermos não apenas alguns dos vetores sociais, culturais e políticos que influenciaram os primeiros anos de atuação do museu, assim como os diálogos estabelecidos com o contexto dos anos 2000 mas, também, as tensões que continuam a moldar a história do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: violência, resistência, MAC USP, Tempos Fraturados, História do Brasil.

ABSTRACT: The article discusses the exhibition “Fractured Times” at MAC USP (2023-2028), with a focus on two main themes: “Violence” and “Resistance”. These groupings are essential for understanding not only the social, cultural, and political forces that influenced the museum’s early years but also the dialogues established with the context of the 2000s. Moreover, the text explores the ongoing tensions that continue to shape Brazil’s history.

KEYWORDS: Violence, Resistance, MAC USP, Fractured Times, Brazil History.

A exposição de longa duração do MAC USP (2023-2028), intitulada *Tempos Fraturados*, inaugurou em março de 2023. O nome foi inspirado na obra homônima do historiador marxista Eric Hobsbawm (1917-2012), uma coletânea de ensaios iniciados na década de 1990 e publicados um ano após sua morte.

No capítulo *Arte e Poder*, Hobsbawm discute as relações sociopolíticas construídas por meio dos vínculos entre arte, memória e poder, afirmando que a arte foi, ao longo da história, utilizada muitas vezes para reforçar os poderes do Estado.

Fazendo um pequeno deslocamento, podemos pensar que a formação do acervo do MAC USP é atravessada, também, por jogos de poder, especialmente se considerarmos o conjunto de obras doadas pelo magnata estadunidense Nelson Rockefeller ao antigo museu de arte moderna em São Paulo em 1946 e transferidas, no início dos anos 60, para a inauguração da instituição.

A criação de um museu em São Paulo naquela época fazia parte de uma série de debates que se relacionavam não somente com as lutas internas de poder, mas também com a política internacional. A disseminação do “moderno” e da arte abstrata no campo cultural se tornaria uma questão chave para os Estados Unidos no jogo cultural e geopolítico que marcou a Guerra Fria.

A coleção de Rockefeller, composta majoritariamente por obras de artistas americanos ou de artistas europeus exilados nos Estados Unidos, é não somente importante para a constituição do acervo e da história

do MAC USP, mas também como testemunho histórico das disputas de poder e do cenário cultural e geopolítico da época. Treze destas obras estão presentes no sétimo andar de *Tempos Fraturados* e serviram como ponto de partida para a construção da exposição. Elas reverberam de forma diversa por toda a mostra criando diálogos com outros jogos de poder e com experiências políticas, culturais e históricas diversas.

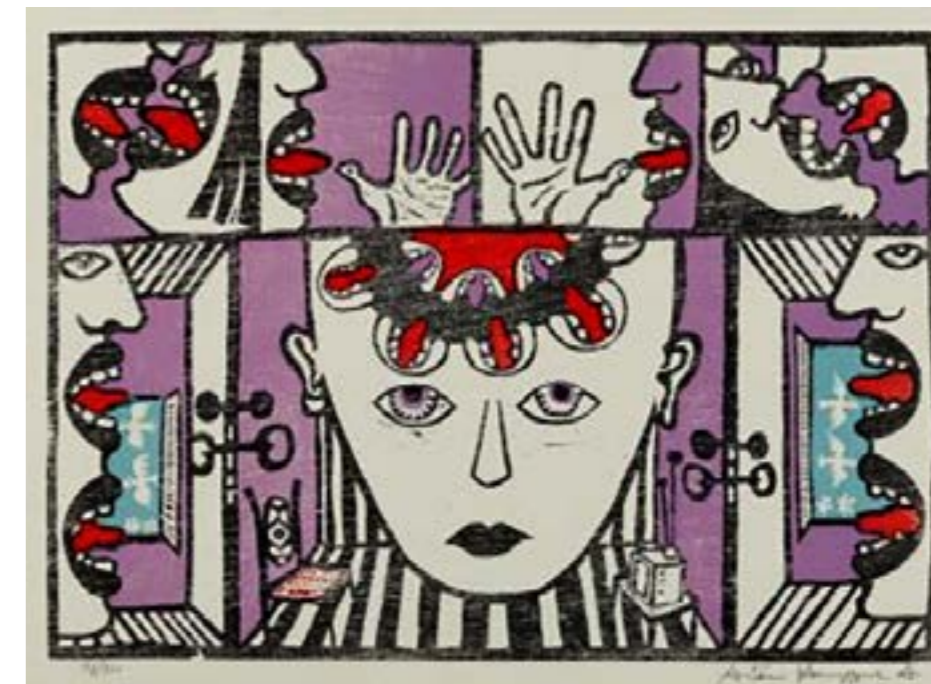


Victor Brecheret, *Luta de índios Kalapalo*, 1951. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo - Divulgação MAC/USP

Composta por mais de 300 obras do acervo do museu, formado ao longo de seis décadas, e sem pretender ser historicista, a mostra compreende dois andares da instituição. No sétimo andar estão majoritariamente - mas não somente - as obras que compreendem a metade do século 20 (até o contexto da guerra fria, nos anos 1950) e o sexto andar, as obras que ingressaram na instituição via as ações de Walter Zanini (1963-1978) e de outros diretores.

Concebida por um grupo de seis curadores - Ana Magalhães, Felipe Chaimovich, Helouise Costa, Marta Bogéa, Priscila Arantes e Rodrigo Queiroz - e contando com o apoio de um comitê consultivo, *Tempos Fraturados* apresenta sete agrupamentos, divididos nos dois andares expositivos: Inconsciente (não) livre, Guerra fria, Resistência e Êxodo (7o andar); e Retrato, Apropriação e Violência (6o andar). Estes eixos buscam lançar um olhar crítico sobre o acervo institucional evidenciando os jogos de poder e as relações sociopolíticas construídas ao longo da formação e constituição de sua coleção.

O foco do presente artigo circunscreve-se em dois agrupamentos: “Violência” e “Resistência” fundamentais para entendermos não somente alguns dos vetores sociais, culturais e políticos que marcaram os anos iniciais das atividades do MAC USP, os diálogos com o contexto dos anos 2000 mas, também, os entraves e tensões que se perpetuam na história do país.



Antonio Henrique Amaral, *Sem saída*, 1967. Aquisição MAC USP - Divulgação MAC/USP

OS ANOS INICIAIS DO MAC USP: A COLEÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E SEU PAPEL POLÍTICO

O MAC USP foi fundado em 1963, um ano antes do golpe civil-militar de 1964 que marcou a história do Brasil. Este fator não é um mero detalhe se pensarmos que a abertura de um museu universitário em plena cidade de São Paulo, ocorre dentro de um contexto marcado por um regime militar extremamente violento, conservador e elitista.

Se o legado moderno é o que marca a coleção inicial do museu, o MAC USP volta-se, com a gestão de Zanini, para a arte contemporânea e a experimentação com novas linguagens. Aproximando o museu da produção de jovens artistas e criando editais de programa de exposições, Zanini transforma o museu em uma plataforma de reflexão e de resistência, num panorama político e social de exceção.

VIOLÊNCIA

Uma das obras que representam esse período, e que faz parte do agrupamento “Violência”, é São Sebastião (Marighela) (1969-1970) do artista Sérgio Ferro. Ela é uma homenagem ao líder da ALN (Ação Libertadora Nacional) Carlos Marighela, assassinado em novembro de 1969 no contexto da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). Interessante notar que Sérgio Ferro era professor da USP (Universidade de São Paulo) e filiado ao Partido Comunista brasileiro. Preso e torturado nos anos 70, Ferro foi para o exílio na França. A obra, doada ao museu pouco antes do artista sair para o exílio, é representativa não somente como testemunho histórico do contexto da ditadura, mas da situação do próprio ambiente universitário: o contrato de Sérgio Ferro não foi, depois de ter sido preso, renovado pela Universidade.

A obra é uma espécie de cavalete desconstruído: com uma estrutura na parte da frente que sugere um corpo de um homem, de cabeça para baixo, realiza uma explícita alusão à pintura de cavalete. Neste corpo encontramos

alguns canos cravados que talvez façam alusão aos tiros que mataram Marighela. À direita, na parte superior da obra, uma grande seta azul aponta em direção ao céu. Abaixo do suporte do cavalete, uma



Sérgio Ferro, *São Sebastião (Marighella)*, 1969-1970. Doação artista - Divulgação/MAC/USP

caixa preta contém uma escultura de São Sebastião. A menção, tanto no título da obra quanto visualmente, ao mártir romano São Sebastião, parece apontar para a visão que Sérgio Ferro tinha do líder guerrilheiro assassinado, de forma cruel, pela ditadura.

A discussão sobre a tortura e a violência fará parte de uma série de obras presentes no agrupamento “Violência” como é o caso da pintura *Uma Confissão* (1971) de João Câmara adquirida em 1972 pelo museu e *Fumaça do Prisioneiro* (1964), de Antônio Dias.



João Câmara Filho, *Uma confissão*, 1971. Aquisição MAC/USP - Divulgação MAC/USP

Incorporadas nos anos iniciais da gestão de Zanini, estas obras criam diálogos potentes com outras produções presentes neste agrupamento, como é o caso dos trabalhos de Rafael França, um dos artistas pioneiros da vídeoarte no Brasil.

Tanto em *Reencontro* (1984) quanto em *Getting Out* (1985) França se desloca para o tensionamento da temática social. *Reencontro* “parece uma interpretação moderna (ambientada nos duros tempos da ditadura militar, com referências explícitas a métodos de tortura) da parábola de William Wilson, célebre narrativa de Poe sobre um personagem perseguido pelo seu alter ego e que termina se matando para fugir de si mesmo”. (MACHADO, 2001 p.136)

Uma das cenas de *Reencontro* é o artista sentado em uma cadeira com boca tapada, olhos vendados e mãos amarradas, como em um cenário de tortura. À frente da obra de França, temos *Parla* de Cildo Meireles (1982) que simula uma figura humana, realizada por blocos de concreto, sentada sobre uma cadeira. O título *Parla* - verbo usado no imperativo - remete à frase que o escultor renascentista Michelangelo teria dito ao concluir a escultura Moisés, acreditando que sua perfeição a fazia parecer viva. Colocada no contexto de *Tempos Fraturados*, o obra de Cildo nos remete menos ao diálogo com a técnica artística, mas especialmente à cadeira de tortura que se faz evidente em outras obras de sua produção como em *Introdução a uma nova crítica* (1976) que consiste em uma tenda sob a qual se encontra uma cadeira forrada com pontas de prego.



Rafael França, *Reencontro*, 1984 - Divulgação MAC/USP

Se tanto as obras de Cildo Meireles quanto as de Rafael França foram desenvolvidas no final do contexto da ditadura, é interessante perceber os diálogos com obras mais recentes da coleção, especialmente *5664* de Beth Moysés (2013) e *Juegos de Poder* (2009) da artista guatemalteca Regina Galindo, que refletem sobre a violência de gênero e feminicídio desenvolvidas já nos anos 2000.

A obra *5664* da artista brasileira Beth Moysés, composta por uma bandeira do Brasil moldada com balas dispostas em uma plataforma e colocada em uma caixa de acrílico, tem como título o número de mulheres mortas no Brasil em 2013, vítimas de feminicídio.

A violência também se faz presente em *Juegos de Poder* da artista guatemalteca Regina Galindo. Apresentada como performance em 2009 no MAC USP, no contexto de *Tempos Fraturados* a obra se apresenta através de frames fotográficos que lentamente se movimentam sobre uma tela de LCD. Como uma artista de ascendência indígena guatemalteca, muitas obras de Galindo abordam questões relacionadas à resistência contra a opressão histórica sofrida pelos povos indígenas e pelas mulheres da América Latina como é o caso de seu trabalho *Tierra* (2013), um vídeo de 35



Beth Moysés, *5664 Mulheres*, 2014, cápsulas de bala e tule bordado com contas de vidro perolado em caixa de vidro temperado. Doação artista - Divulgação MAC/USP

minutos onde a artista se coloca nua à frente de uma escavadeira que lentamente e repetidamente cava um fosso ao redor do corpo da artista.

Em *Juegos de Poder* a artista segue as instruções de um hipnotizador que a induz a realizar uma série de ações humilhantes. Ao se submeter à hipnose, Galindo mostra a vulnerabilidade do corpo humano e a facilidade com que podemos ser manipulados.

RESISTÊNCIA

Se o 6º andar expõe as violências perpetradas durante a ditadura civil-militar no Brasil e no contexto presente, o agrupamento “Resistência”, no 7º andar, nos leva ao século XX à luz de problematizações contemporâneas.

Importante destacar que este agrupamento inclui a obra *A Aula* (1946) de Jacob Lawrence, uma das 13 obras doadas ao museu por Rockefeller, como já mencionado anteriormente.

Jacob Lawrence foi um dos primeiros artistas negros a ser exposto no MoMA em Nova York. Na aquarela, o artista representa o que parece ser uma aula com desenhos de arquitetura; talvez uma referência ao seu próprio aprendizado nas oficinas populares do Harlem, ou às suas atividades como professor, como indicado no próprio instagram do MACUSP. A obra, apresentada como uma espécie de díptico, está posicionada ao lado da pintura *Moenda* (1951), de Heitor dos Prazeres, um dos grandes nomes do modernismo brasileiro.

Entre as pinturas pertencentes a este agrupamento, não podemos deixar de mencionar *A Negra* (1923), de Tarsila do Amaral, onde a artista retrata uma mulher negra com traços fenotípicos carregados de estereótipos.

Considerada uma das pioneiras do estilo modernista brasileiro, Tarsila, junto com outros artistas, procurou reavaliar as raízes culturais do país, buscando uma identidade nacional que se distanciasse das influências europeias. Muitas vezes celebrada, especialmente dentro de uma narrativa hegemônica, como um rompimento com o passado colonial, o modernismo paulistano, no entanto, acabou por reencenar e reproduzir, muitas vezes, questões coloniais e étnico-raciais que permeiam a história do país, reforçando estereótipos e hierarquias de um passado que teima em retornar.

No contexto da exposição, e longe de dissimular essas fraturas e tensões, *A Negra* é colocada ao lado de obras de artistas contemporâneos, como Rosana Paulino e Sidney Amaral. Ainda neste mesmo agrupamento, há um conjunto de seis pinturas da série *Emblemas* (1989), de Rubem Valentim. Rosana Paulino nos apresenta dois trabalhos em litografia: *Assentamento 2* (2013) e *Assentamento 3* (2013). Utilizando imagens do fotógrafo Augusto Stahl, que entre 1865 e 1866, a pedido do zoólogo criacionista suíço Louis Agassiz que buscava catalogar os biótipos dos povos africanos para sustentar sua tese de superioridade racial branca, Rosana Paulino explicita e denuncia os dispositivos de poder e violência que permeiam a história do Brasil ao mesmo tempo que



Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo - Divulgação MAC/USP

inverte o propósito da imagem original. Em *Assentamento 3*, por exemplo, a artista nos apresenta o corpo de uma mulher negra de costas. De seus pés, nascem raízes, e de sua cabeça, ramificações, semelhantes a uma árvore; possivelmente uma referência às memórias ancestrais e às frutificações culturais e históricas enraizadas no corpo dessa mulher sequestrada de sua terra natal.

Essas frutificações parecem reverberar nos *Emblemas* de Rubem Valentim, dispostos à frente das obras de Paulino. Apropriando-se da linguagem da abstração geométrica, que dominou boa parte da produção artística nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil e no mundo, Valentim constrói complexas composições reconfigurando símbolos, emblemas e referências africanas, especialmente através dos desenhos que representam os orixás das religiões afro-brasileiras.

Ainda ao lado da obra de Paulino, talvez para encerrar - ou abrir - este agrupamento, temos a litografia *Canto para Ogum* (2014), de Sidney Amaral. Neste trabalho, o artista nos apresenta um autorretrato. Vestindo bermuda e chinelo, Amaral segura o que parece ser um cajado, um berimbau - instrumento musical usado nas rodas de capoeira - e porta uma asa feita de folhas de bananeira. Ao fundo, vemos o planeta Terra, sugerindo que o artista esteja na Lua.

O nome da obra parece nos dar uma possível leitura: “embora o título remeta à divindade iorubana do ferro e da civilização, não há nada de óbvio que nos leve diretamente à imagem de Ogum: não há espada, lança ou



Rosana Paulino, *Assentamento nº 2*, 2013, Tamarind Institute - Divulgação: MAC/USP



Rosana Paulino, *Assentamento nº 3*, 2013 - Divulgação: MAC/USP

qualquer objeto associado a este orixá. No entanto, a Lua estabelece uma possível conexão com sua versão sincretizada como São Jorge, e o berimbau nos remete à resistência e à autodefesa associadas ao orixá guerreiro”, diz o áudio do Museu Afro Brasil.

Ao incorporar sua própria imagem, Amaral não apenas problematiza a origem do retrato na história da arte, mas também nos oferece um debate sobre o ser negro e artista no Brasil, através da luta diária contra o racismo estrutural.



Sidney Amaral, *Canto para Ogum*, 2012. Doação Claudinei Roberto da Silva - Divulgação: MAC/USP



Giorgio De Chirico, *O enigma de um dia*, 1914. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho, 1963 - Divulgação MAC/USP

REFERÊNCIAS

ARANTES, Priscila. *Arte e poder no MAC USP: um olhar para a exposição Tempos Fraturados*. In . Ana Magalhaes e Marta Boguea (org). Tempos Fraturados. Museu de Arte Contemporânea da USP, 2024. prelo

FREIRE, Cristina. Walter Zanini: escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.

GUILBAUT, S. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. Revista Ars. Ano 8, N.18, 2011. Acesso em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/Zk7HgWjGyrChKS8wqnMLczv/?format=pdf&lang=pt>

HOBSBAWN, Eric. Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

MACHADO, Arlindo. A obra como testamento. Catálogo do 13 Videobrasil. São Paulo, SESC, 2001. Acesso em: file:///D:/Downloads/20070122_160057_Catalogo_13-VB_P.pdf

Catálogos:

Catálogo da exposição Vizinhos Distantes: arte da América Latina no acervo do MAC USP. MAC USP, 2016.

ZANINI, W. *Novas Potencialidades*. In. Catálogo da 6 Jovem arte Contemporânea. MAC USP, 1972. Acesso em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac/1972.pdf>

PRISCILA ARANTES

Curadora, crítica de arte, gestora cultural, professora universitária e pesquisadora. Realizou estágio pos doutoral na Penn State University (USA) e Unicamp, é doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e formada em Filosofia pela USP. Vice-presidente da ABCA (2022-2024), foi pesquisadora convidada do MAC/USP (2021-2024), diretora e curadora do Paço das Artes (2007-2020) e do Museu da Imagem e Som (2007-2009). É líder do grupo de pesquisa do CNPq Arte, Memória e Mídia e Arte: história, crítica e curadoria. Integra como

pesquisadora o Grupo de pesquisa Acervos digitais e pesquisa (FAU USP) e integra o Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura que congrega a Universidade do Porto, Aveiro e Cávado (PT). É professora do curso de graduação e pós-graduação da PUC/SP Arte: história, crítica e curadoria e coordenadora do Mestrado em Artes e Práticas Culturais da mesma instituição. Pesquisa e problematiza as questões políticas e de poder em sua relação com o campo das artes, das mídias, museus, acervos, curadorias e instituições culturais.



Tarsila do Amaral. *Caipirinha*, 1923.
Óleo sobre tela, 60 x 81 cm,
Coleção Salim Taufic Schahin, São Paulo, SP.
©Tarsila do Amaral Licenciamento
e Empreendimentos S.A.

EXPOSIÇÃO
TARSILA DO AMARAL
[1886-1973]
ENTRE SÃO PAULO E PARIS
MICHELE PETRY – ABCA/SANTA CATARINA

RESUMO: Este texto foi publicado originalmente sob o título *Tarsila do Amaral (1886-1973) - Entre Paris et São Paulo, l'itinéraire de « la peintre du Brésil »*, na revista *Beaux Arts (Hors-Série)*, edição especial dedicada à Tarsila do Amaral por ocasião da sua exposição individual “Tarsila do Amaral Pintando o Brasil moderno” no Museu de Luxemburgo, em Paris, entre os dias 09 de outubro de 2024 e 02 de fevereiro de 2025, com a curadoria de Cecilia Braschi. Nele abordo a trajetória da artista e eventos que marcaram a sua vida e obra, realizando uma homenagem à artista no contexto do seu reconhecimento em Paris, cidade com a qual ela estabeleceu laços profundos.

PALAVRAS-CHAVE: Tarsila do Amaral; São Paulo; Paris; Exposição; Homenagem.

ABSTRACT: This text was originally published under the title *Tarsila do Amaral (1886-1973) - Entre Paris et São Paulo, l'itinéraire de « la peintre du Brésil »*, in the magazine *Beaux Arts (Hors-Série)*, a special edition dedicated to Tarsila do Amaral on the occasion of her solo exhibition “Tarsila do Amaral Painting Modern Brazil” at the Luxembourg Museum in Paris, from October 9, 2024 to February 2, 2025, curated by Cecilia Braschi. In the text, I discuss the artist's career and the events that marked her life and work, paying tribute to the artist in the context of her recognition in Paris, a city with which she established deep ties.

KEYWORDS: Tarsila do Amaral; São Paulo; Paris; Exhibition; Tribute.

“Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando”¹.

Entre as fazendas do interior paulista, São Paulo, Barcelona, Paris e Rio de Janeiro, Tarsila do Amaral pintou, escreveu, estabeleceu relacionamentos amorosos, afetivos e profissionais, e viveu intensamente. Por meio da sua experiência de vida e produção artística e intelectual, ela desenvolveu a sua personalidade e inscreveu, de forma permanente, o seu nome na história da arte.

DAS FAZENDAS DE SÃO PAULO À PARIS

Tarsila do Amaral nasce no dia 1º de setembro de 1886 na cidade de Capivari, no interior do estado de São Paulo. Seu pai, José Estanislau do Amaral, é formado em Direito e fazendeiro de café que possui muitas

terras na região. Sua mãe, Lydia Dias do Amaral, é uma compositora e pianista autodidata². O contexto histórico do nascimento de Tarsila é aquele do Brasil do final do século XIX, um período marcado pelo Império e por uma sociedade escravocrata, fruto de um processo de colonização e de modernização europeia. Essa época precede a *Abolição da Escravatura* em 1888 e a Proclamação da República em 1889.

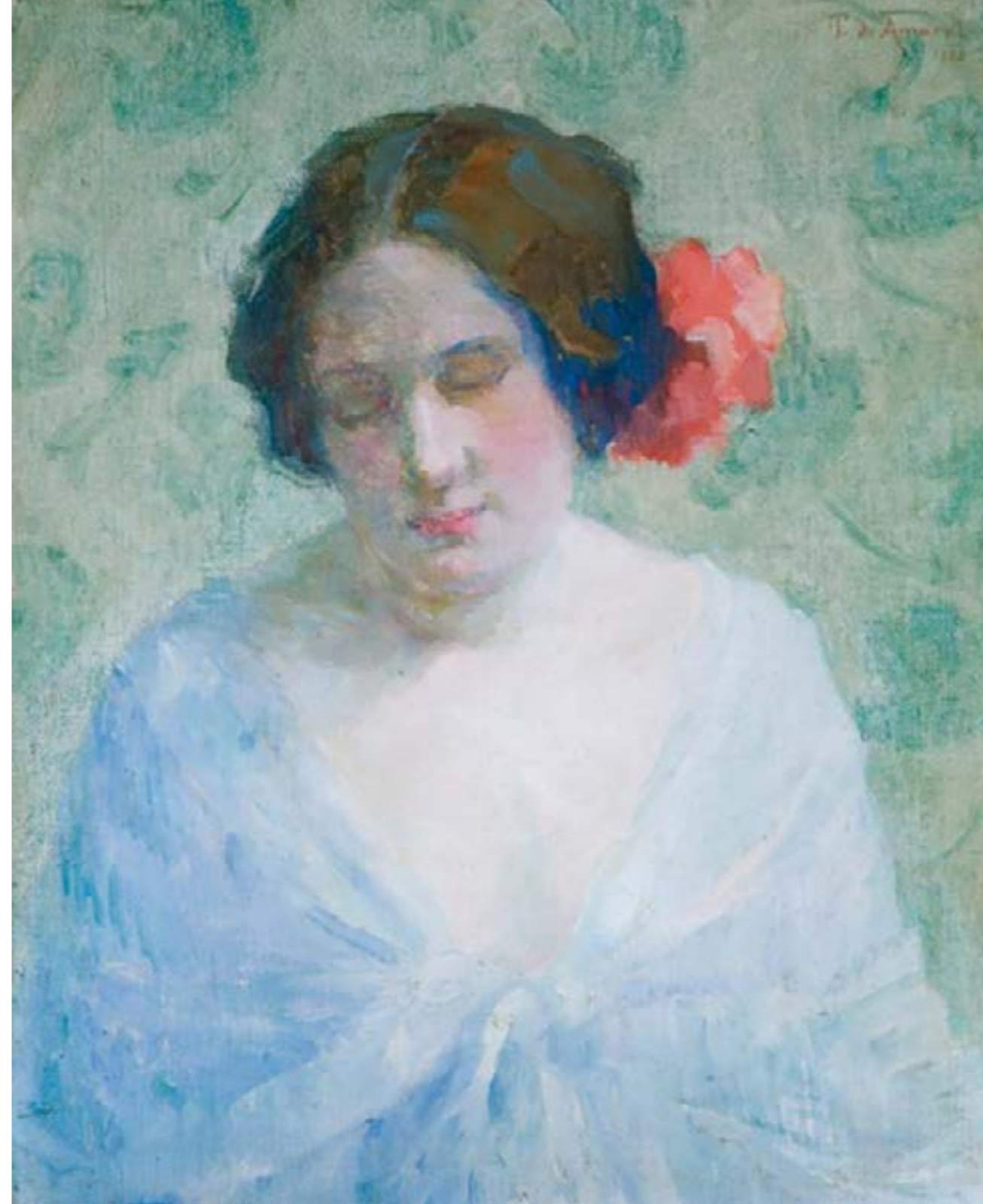
Nas fazendas São Bernardo e Santa Teresa do Alto, Tarsila vive a sua infância livremente, impregnada de aspectos da cultura francesa importada. Ela estuda o idioma com uma professora particular e recebe uma educação tradicional. Na capital paulista, ela realiza seus estudos colegiais, prosseguidos no colégio *Sacre-Cœur* em Barcelona após uma primeira viagem à Europa com a família, em 1902. Dois anos depois, ela conhece a cidade de Paris, com a qual se vincularia de forma profunda. Em 1904, Tarsila retorna ao Brasil e casa-se com o primo da sua mãe, André Teixeira. Desse casamento nasce sua única filha, Dulce, em 1906, que

falece em 1966. Sua neta Beatriz vive até os quinze anos de idade, em 1949.

Em 1913, Tarsila, já separada, deixa a fazenda Sertão para São Paulo e decide estudar pintura, considerando-se tímida demais para apresentar-se em público enquanto pianista como sua mãe. Seus primeiros professores de escultura são William Zadig e Oreste Mantovani, em 1916. Em 1917, ela inicia estudos de desenho e de pintura com Pedro Alexandrino, seguido de George Elpons em 1919.

É no seu ateliê da rua Vitória - que ela aluga durante suas ausências do país - que Tarsila encontra os artistas e intelectuais da Semana de Arte Moderna de 1922. “Meu ateliê tornou-se durante seis meses o centro para onde convergiam os exaltados da revolução artística.”³. Apesar do encontro com o grupo, Tarsila não se identifica imediatamente com as ideias colocadas e retorna à Paris.

Tarsila fixa-se na capital francesa pela primeira vez em 1920, acompanhada de sua filha Dulce, que passara a residir em um internato na Inglaterra. Na França, frequenta a



Tarsila do Amaral.

Figura (O Passaporte), 1922.

Óleo sobre tela, 61 x 50 cm.

Coleção particular, São Paulo, SP.

©Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.

Tarsila do Amaral. Abaporu, 1928.
Óleo sobre tela, 85 x 73 cm.
Museo de Arte Latinoamericano
de Buenos Aires - Fundación
Costantini, Buenos Aires,
Argentina. ©Tarsila do Amaral
Licenciamento e
Empreendimentos S.A.



Academia Julien, o ateliê de Émile Renard e o curso livre de M. Oury⁴. Em 1922, ela é admitida no Salon officiel des artistes français com a tela *Figura (O Passaporte)*. Ela tem como mestres André Lhote, Marie Blanchard, Albert Gleizes e Fernand Léger.

Sua presença em Paris situa-se no âmbito da chamada “Escola de Paris”⁵, um grupo de artistas franceses e estrangeiros atuantes na cena artística local no início do século XX. Em seus diferentes ateliês, Tarsila organiza almoços brasileiros e é apresentada para importantes personalidades por meio do seu amigo Blaise Cendrars. Mais tarde, ela escreveria crônicas sobre esse período esfuziante. Em uma delas, a artista recorda: “Essa França que viveu embrionária na minha imaginação infantil desabrochou em realidade deslumbrante nos muitos anos que vivi em Paris: museus, teatros, artistas, escritores... Que saudades!”⁶.

Em Paris, Tarsila convive com artistas e incentivadores brasileiros, como Vicente do Rego Monteiro, Emiliano Di Cavalcanti, Heitor Villa-

Lobos, Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado. Ela também é próxima dos estrangeiros Constantin Brancusi, Juan Gris, Pablo Picasso, Rolf de Maré, e dos franceses Jean Cocteau, Erik Satie, Max Jacob e André Breton. De volta ao Brasil, ela estabelece amizade com Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade, com os quais forma o “Grupo dos Cinco”. Em 1922, Tarsila se relaciona com o poeta Oswald de Andrade. Eles formam um casal icônico, oficializando sua união em 1926.

VIDA PESSOAL E PROFISSIONAL SE ENTRELÇAM

A relação entre Tarsila e Oswald é também profícua no plano profissional para ambos, com a publicação de livros e ilustrações, assim como de pinturas como *Abaporu*, que inspirou o Movimento Antropofágico. Apesar disso, em 1929 eles separam-se, após Tarsila descobrir a traição de Oswald com a jovem Pagu.

Naquele ano, a crise dos Estados- Unidos provoca graves repercussões na economia cafeeira do Brasil. A fazenda Santa Teresa do Alto,

herdada do seu pai, é hipotecada, e em 1930, Tarsila passa a trabalhar na Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde ela é encarregada do serviço de catalogação e de elaboração de um plano de reforma⁷. Ela perde o cargo pouco tempo depois, em decorrência da Revolução de 1930, que resulta na deposição do presidente Washington Luís - padrinho do seu casamento com Oswald. Embora derrotado nas eleições por Júlio Prestes, Getúlio Vargas assume o Governo Provisório e instaura um regime autoritário que perduraria até o ano de 1945, com um breve período constitucional entre 1934 e 1937⁸.

Entre 1931 e 1933, Tarsila se relaciona com o médico e escritor Osório César, com quem ela compartilha atividades políticas e culturais. Em 1931, eles partem para a União Soviética, uma viagem que levaria à sua prisão por um mês no presídio Paraíso, em 1932. Nesse mesmo ano, a Revolução Constitucionalista eclode em São Paulo, contra o governo de Vargas. Entre 1935 e 1938 Tarsila divide o seu tempo entre o Rio de Janeiro e São Paulo. De 1937 a 1945, o



Tarsila do Amaral. *Caipirinha*, 1923. Óleo sobre tela, 60 x 81 cm, Coleção Salim Taufic Schahin, São Paulo, SP.
©Tarsila do Amaral Licenciamento e Empreendimentos S.A.



Tarsila do Amaral na frente da sua obra *Operários* (1933). Fotografia publicada no Diário de S. Paulo de 06.09.1964, última página 1º caderno. Fotos de Heitor Hui e dos guardados da pintora. Reportagem de Margarida Izar, intitulada "Tarsila azul, Tarsila côr-de-rosa". Acervo do [Collection of] Centro de Pesquisa do [Reserach Center of] Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Brasil fica sob a ditadura do Estado Novo, instaurada por Getúlio Vargas. A artista é registrada, naquele último ano, por atividades comunistas em ficha policial arquivada no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS)⁹, órgão de controle do governo.

De 1933 a 1951, Tarsila compartilhou sua vida com o jornalista Luís Martins. Ela conhece com ele uma nova decepção amorosa, mas sua amizade perdura até o fim de sua vida. É notável que as relações pessoais da artista se ramificam em projetos e possibilidades para a sua obra. Trânsitos entre o Brasil e a França a bordo de navios, trocas de cartas, discussões em torno da Semana de Arte Moderna, viagens ao Carnaval no Rio de Janeiro, às cidades históricas de Minas Gerais ou a países como Argentina, Chile, Portugal, Espanha, Itália, Grécia, Turquia, Líbano, Chipre, Israel, Egito, União Soviética... Essas experiências marcam profundamente a sua produção artística, ampliando o seu olhar para questões políticas, estéticas e culturais.



Vue nº10 de l'exposition Tarsila do Amaral. Peindre le Brésil moderne © Photo Didier Plowy pour le GrandPalaisRmn, 2024

ANTES E APÓS A CONSAGRAÇÃO

Como forma de manter-se financeiramente nesse cenário delicado do Brasil, Tarsila escreve para a imprensa, vende suas obras, realiza retratos para museus e ilustra livros. Entre as décadas de 1930, 1940 e 1950, ela publica centenas de crônicas em jornal e continua produzindo inúmeras obras em técnicas variadas, conservando as características marcantes das fases precedentes, ainda que sem o reconhecimento da crítica.

A artista também vivencia parte da Ditadura Militar brasileira, instaurada em 1964. Naquele ano perde a amiga Anita Malfatti e tem o seu trabalho reconhecido na XXXIIª Bienal de Veneza. Em 1969, a retrospectiva “50 anos de pintura”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em seguida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) repercute positivamente para a artista e indica um interesse renovado na sua produção.

Em 1971, o Museu da Imagem e do Som de São Paulo grava uma entrevista histórica com Tarsila do Amaral na sua residência. A artista rememora a sua infância, o seu percurso e as ressonâncias de sua obra naquele momento da sua vida. No ano seguinte, por ocasião do 50º aniversário da Semana de Arte Moderna de 1922 no Brasil, ela participa das comemorações na exposição *Semana de 22: antecedentes e consequências* no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Adoecida, a artista falece em 1973, no hospital da Beneficência Portuguesa de São Paulo.

Após sua morte, importantes exposições são organizadas em sua homenagem no Brasil e no exterior. “Tarsila anos 20”, no Serviço Social da Indústria (SESI) de São Paulo em 1997, “*Tarsila do Amaral: peintre brésilienne à Paris - 1923-1929*”, na *Maison de l'Amérique Latine*, em Paris, 2005, “Tarsila viajante”, na Pinacoteca de São Paulo e no Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, em 2008, “*Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*”, no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova

Iorque, 2018, “Tarsila Popular” no MASP, em 2019, e “Tarsila, estudos e anotações”, na Fábrica de Arte Marcos Amaro, em Itu, 2020, são algumas das mostras dedicadas à artista a partir do final do século XX.

Agora, entre 2024 e 2025, o GrandPalaisRmn realiza a exposição “*Tarsila do Amaral. Peindre le Brésil moderne*” no Museu de Luxemburgo, quase cem anos após a primeira exposição individual da artista em Paris, na Galeria Percier em 1926, a qual segue depois para o Museu Guggenheim Bilbao, na Espanha. Essas exposições oferecem a oportunidade de lançar um novo olhar sobre Tarsila do Amaral, cujo legado monumental permite acessar o passado artístico-cultural do Brasil e da França, assim como interpretar a sua obra no tempo presente. Elas demonstram igualmente que a sua trajetória particular, marcada por uma entrega à vida e à arte, consagrou a ela o lugar que ousou e almejou ocupar: aquele de ser a pintora emblemática do seu país.

NOTAS

1 AMARAL, Tarsila. Carta de Tarsila à família. Paris, 19/04/1923. In: AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. 3. ed. São Paulo: Editora 34/Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 101. O texto faz referência à obra Caipirinha, de 1923.

2 GOTLIB, Nádia Batella. Tarsila do Amaral, a modernista. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

3 AMARAL, Tarsila. Recordações de Paris. Habitat – Revista de Artes no Brasil. São Paulo, n. º 6, 1952. In: BRANDINI, Laura Taddei (Org.). Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, p. 731-732.

4 BARRROS, Regina Teixeira de. Sobre os desenhos de Tarsila. In: Tarsila: estudos e anotações. Fábrica de Arte Marcos Amaro: Itu, 2021.

5 BATISTA, Marta Rossetti. Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920. São Paulo: Editora 34, 2012.

6 AMARAL, Tarsila. França, eterna França... Revista Acadêmica. Rio de Janeiro, novembro de 1946. In:

BRANDINI, Laura Taddei (Org.). Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral. Campinas: Editora da Unicamp, 2008, p. 726.

7 REIS FILHO, Augusto Meirelles. [Correspondência]. Destinatário: Paulo Côrrea. São Paulo, 02 mai. 1930. Carta informando sobre encarregamento de Tarsila do Amaral para realização de serviços na Pinacoteca, localizada no Acervo Biblioteca de Artes Visuais da Pinacoteca de São Paulo.

8 SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

9 SANTOS, Patrícia; FOLHAPRESS. Ficha policial de Tarsila do Amaral que está na sala do arquivo do DOPS, depositado no prédio do Arquivo do Estado, em Santana, São Paulo – SP. São Paulo, 16 mai. 2002. 1 fotografia, 15cm x 10cm. Banco de Imagens da Folhapress.

MICHELE PETRY

Pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) (2018-2020) e no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) (2017-2018), com pesquisas sobre a obra de Tarsila do Amaral. Doutora em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSC (2016), com período de estágio sanduíche na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines e na École Normale Supérieure de Paris (2013-2014). Mestre em Educação e em História na UFSC (2010; 2011). Bacharel em Letras/Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa na UFSC (2012). Licenciada e Bacharel em História na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) (2009).



Fachada do pavilhão da 1ª Bienal - Foto Hans Gunter Flieg, 1951. Acervo Instituto Moreira Salles

LIVRO

O FENÔMENO BIENAL E A CIRCULAÇÃO DA ARTE LATINO-AMERICANA

EMERSON DIONISIO OLIVEIRA
ESPECIAL PARA ARTE&CRÍTICA

RESUMO: A circulação da produção artística latino-americana e seus agentes promotores é o tema central do livro “*A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsitos e tensões (1950-1970)*” de Maria de Fátima Morethy Couto. A edição explora como a produção da região foi recebida e debatida na bienal brasileira nas primeiras décadas. Para isso, a autora apresenta o jogo de interesses dos centros hegemônicos, em plena Guerra Fria, que atuaram em seu próprio interesse pessoal ou dos grupos e das instituições que representavam ou com os quais se identificavam, gerando polêmicas sobre o que era apresentado e ampliando assim a discussão sobre a produção contemporânea. O papel da crítica, os embates sobre as premiações, o modelo empresarial, coligado com Estado, da bienal paulista serviu de modelo para outras exposições recorrentes.

PALAVRAS-CHAVE: Bienal de São Paulo; bienais latino-americanas; arte moderna e contemporânea; mecenato.

ABSTRACT: The circulation of Latin American artistic production and its promoters is the central theme of the book “*A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsitos e tensões (1950-1970)*” by Maria de Fátima Morethy Couto. The book explores how production from the region was received and debated at the Brazilian Biennale in the early decades. To this end, the author presents the interplay of interests of the hegemonic centers, in the midst of the Cold War, who acted in their own personal interests or those of the groups and institutions they represented or identified with, generating controversy about what was presented and thus broadening the discussion about contemporary production. The role of the critics, the clashes over the awards, and the business model of the São Paulo Biennial, which was linked to the state, served as a model for other recurring exhibitions.

KEYWORDS: São Paulo Biennial; Latin American biennials; Modern and Contemporary Art; Patronage.

Poucas instituições culturais impactaram a história da arte brasileira nos últimos 70 anos como a Bienal de São Paulo. Em outubro de 1951, quando abriu suas portas pela primeira vez, a Bienal era uma aposta arriscada e seu futuro não parecia tão certo ou óbvio como nos parece hoje. Jovem, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, inaugurado em 1948, a Bienal apostava no modelo de Veneza e na reunião de uma elite internacional capaz de garantir o sucesso da empreitada numa cidade que almejava garantir seu espaço na cena global das artes plásticas. Entre sucessos e sucessivas crises, a Bienal brasileira permaneceu como um evento incontornável da nossa agenda cultural.

Crucial para a história da produção e da promoção da arte local; para a circulação de projetos estéticos estrangeiros; para o amadurecimento da crítica; para o fortalecimento do mercado e do colecionismo; para a engenharia dos intercâmbios diplomáticos; e para o surgimento da curadoria profissional no Brasil, entre tantos outros ângulos

possíveis, a Bienal continua a nos oferecer um território frutífero de investigação. O novo livro de Maria de Fátima Morethy Couto, *A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsitos e tensões (1950-1970)*, lançado pela Editora Unicamp, em 2023, nos ajuda a compreender parte



Maria de Fátima Morethy Couto, autora

desta história. Especialista nas produções brasileiras artísticas e críticas do período, há pelo menos dez anos Couto investe na pesquisa da circulação da arte latino-americana, tanto por aqui quanto na Europa e nos Estados Unidos. Em suma, seu livro apresenta a constituição de uma rede internacional de artistas, críticos e gestores culturais a partir da Bienal brasileira.

Ao mesmo tempo em que o livro oferece boas histórias, também revela fatos desconhecidos sobre a circulação de agentes culturais de peso nos anos 1950 e 1960, na América Latina, nos ajudando a compreender como a Bienal se transformou, muito rapidamente, num evento de interesse internacional, especialmente para nossos vizinhos latino-americanos, que viram nela uma plataforma de visibilidade para atrair a atenção de críticos e comissários estrangeiros que, a cada dois anos, desembarcavam em São Paulo.

Mesmo diante disso, o leitor não pode esperar uma perspectiva laudatória do evento, pelo contrário,

pois não se pode afirmar que a Bienal de São Paulo, especialmente nas primeiras décadas, tenha assumido uma defesa latino-americanista. Embora o Brasil tenha sido inserido na rota das grandes exposições internacionais, importando modas e tendências, todo este trânsito não foi capaz de assegurar para a região um protagonismo no cenário artístico dominado pelas disputas entre europeus e estadunidenses. Entretanto, essa constatação não diminui a relevância da Bienal enquanto um evento mediador, um “teste” para a Bienal de Veneza e, sobretudo, um modelo para outras mostras latinas.

Com uma linguagem fácil e direta, a autora interpreta uma ampla base documental obtida em uma dezena de países, e a conecta com outras pesquisas realizadas em outras bienais. Tema este dominado, principalmente, por mulheres investigadoras, como María Cristina Rocca, Leonor Morales, María del Mar González, Adriana Castellanos Olmedo, Maeve Coudrelle, Isobel Whitelegg, Gina Maria Tarver,

Silvia Dolinko e Anita Orzes, entre outras. Todo este esforço resultou em quatro capítulos que articulam as estratégias de atualização e internacionalização da arte latino-americana; o seu impacto a partir da bienal paulista; a criação de outras exposições; e, por fim, um assunto sempre caro aos trabalhos de Couto: a circulação de críticos, frequentemente eleitos para os juris e responsáveis tanto pelas premiações quanto pelas polêmicas oriundas delas.

O livro, que acaba de receber o Prêmio Sérgio Milliet da ABCA, já no início esclarece as armadilhas contidas na categoria “América Latina” e os pressupostos colonialistas que a sustentam. Assim, é a partir dessa perspectiva crítica, estratégica e contextualizada que a autora nos lembra das oscilações terminológicas, que ora tentam construir uma ideia homogênea da arte produzida na região, ora as consideram uma simples reprodução dos projetos estéticos eurocêntricos. Embora esclareça muito sobre os dois caminhos,

Couto preferiu uma perspectiva que toma a arte latino-americana como a reunião de propostas artísticas transnacionais, capazes de explicar e confrontar tramas de uma memória indubitavelmente compartilhada da região. Memória essa, por sua vez, nem sempre inteligível.

A América Latina é uma região impactada pelas redes de sociabilidade constituídas por meio da forte presença de imigrantes no pós-Guerra. Em contrapartida, essa imigração, majoritariamente europeia, contribuiu para o reconhecimento das novas instituições culturais recém-criadas, principalmente no Brasil, na Argentina, na Colômbia e no México. Diante disso, Couto dedicou-se a esclarecer como essas migrações ajudaram as elites locais a construir tais instituições, necessárias para o funcionamento do sistema da arte, que era incipiente na região naquele período.

Em vista disso, o papel desempenhado por essas elites explícita a importância do mecenato privado na recepção e na difusão da

arte moderna, tanto no Brasil quanto em outros países da região. Logo, temos um cenário constituído por: um mecenato implicado com os Estados locais e que não titubeou em utilizar recursos públicos para a manutenção de suas ambições culturais; e um ecossistema artístico codependente dos velhos centros hegemônicos, mas que emergiu com a capacidade de modificar o panorama artístico-cultural vigente, ao incentivar o debate a respeito de quais formas e expressões artísticas seriam as mais adequadas naquele período – basta lembrar do envolvimento de profissionais da imprensa, de críticos de arte, e de proprietários de jornais de grande circulação na vida institucional. Nesse contexto, Assis Chateaubriand e Niomar Moniz Sodré são apenas dois dos exemplos debatidos pela autora.

Por outro lado, algumas cidades tentaram copiar o bem-sucedido modelo de aliança cultural-empresarial da Bienal de São Paulo, adaptando-o a suas realidades e ambições: Córdoba e Buenos Aires, na Argentina;

Valparaíso e Santiago, no Chile; Cali e Medellín, na Colômbia; Caracas, na Venezuela; San Juan, em Porto Rico; e a Cidade do México. Além de eventos correlatos como os prêmios anuais do Instituto Torcuato Di Tella e os tradicionais salões. Uma vez que muitas bienais latino-americanas foram precedidas por salões ou festivais de arte locais, sendo algumas dessas instáveis, outras



Fachada do pavilhão da 1ª Bienal - Foto Hans Gunter Flieg, 1951. Acervo Instituto Moreira Salles

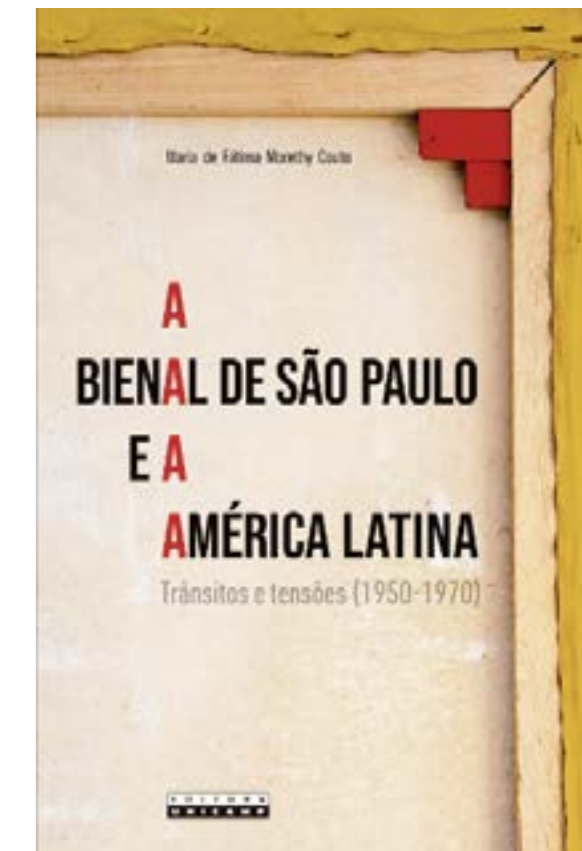
menores e algumas especializadas, como no caso daquelas dedicadas à gravura.

Em suas constatações, a autora lembra que este é um ambiente masculino, dominado por homens brancos, representantes das elites culturais de seus países. Contudo, o livro dedica-se a visibilizar algumas das mulheres que construíram suas reputações, mesmo diante das adversidades, como a diretora do

British Council entre 1947 e 1968, Lilian Somerville, que participou do júri das bienais de São Paulo de 1963 a 1965, além de organizar a delegação da Grã-Bretanha para várias mostras internacionais, incluindo Veneza. Além dela, são mencionadas Grace Morley, Elaine Johnson, Una E. Johnson, María Luisa Torrens, Ida Rodríguez Prampolini e Marta Traba, todas, na época, personagens atuantes e de circulação internacional.

Por fim, o livro trata de um período em que arte abstrata era sinônimo de modernização das artes visuais, e no qual ganhar um prêmio em uma bienal internacional significava sonhar com novos contatos e contratos para além dos muros regionais. Não podemos esquecer que eram tempos de Guerra Fria, que implicaram na crescente intervenção estadunidense na região, e resultaram no surgimento de personagens como José Gómez Sicre, que conecta muitos desses eventos com sua agenda “liberdade versus comunismo”.

Não podemos esquecer, ainda, que este também foi um período de ataques e críticas aos eventos, de ditaduras patrocinadas e do recrudescimento da questão da identidade nacional. Foi uma época em que os artistas propuseram estéticas anti-bienais e utilizaram, junto com o público, as exposições internacionais para difundir seus protestos e programas políticos. Ademais, foi um momento que manteve os antigos esquemas de seleção, premiação e avaliação hierárquica da arte e que logo passou a revisá-los. É este contexto que *A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsitos e tensões (1950-1970)* nos ajuda a entender e a desvendar a engenharia da promoção de artistas, críticos, grupos e outros agentes culturais. Em sua abordagem, não faltam polêmicas e confrontos, no entanto, como ocorre com os melhores livros, novas questões derivadas ampliam nossa compreensão do “fenômeno bienal”.



Créditos da capa do livro: Estúdio Bogari

A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsitos e tensões (1950-1970), de Maria de Fátima Morety Couto; Editora Unicamp, 2023, 224 págs.

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

Professora Titular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde leciona história da arte moderna e contemporânea no Instituto de Artes desde 2003. Tem doutorado em História da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I (Panthéon-Sorbonne), França (1999). É bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e líder dos grupos MODOS e Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra. Foi presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte (gestão 2010-2013). Autora dos livros *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística - 1940/1960* (Ed. Unicamp, 2004) e de *A Bienal de São Paulo e a América Latina. Trânsitos e tensões - 1950/1970* (Ed. Unicamp, 2023). É co-organizadora das coletâneas *Instituições da Arte* (Zouk, 2012), *Espaços da arte contemporânea* (Alameda, 2013), *História das artes em exposições: modos de ver e de exhibir no Brasil e Histórias da arte em coleções* (RioBooks, 2016) e *Histórias da arte em museus* (RioBooks, 2020).

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

Historiador da Arte. Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). Ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea de Campinas -SP. Professor do Departamento de Artes Visuais na Universidade da UnB. Foi editor das Revistas: *Em Tempo de Histórias*; *Museologia e Interdisciplinaridade e VIS*. Atualmente é editor da Revista “MODOS. História da arte”. Autor de *Museus de Fora*. Organizador dos livros *Instituições da Arte*; *Histórias da Arte em Exposições*; *Histórias da Arte em Coleções*; *Histórias da Arte em Museus* e, o mais recente, *Musealização da Arte*.



Imagem da capa do livro de Gil Vieira Costa, Mezanino Editorial, 2024 - Foto: divulgação

LIVRO

INQUIETAR A MATÉRIA, CONFRONTAR A MEMÓRIA

AFONSO MEDEIROS - ABCA/PARÁ

RESUMO: Este breve artigo apresenta o livro *Confrontar a matéria, inquietar a memória: notas sobre arte e política na obra de Marccone Moreira* (Mezanino Editorial, 2024), articulando as percepções críticas do professor, historiador, crítico e curador Gil Vieira Costa sobre o artista instalado em Marabá. Não se restringindo à face mais conhecida da obra de Marccone, Gil nos oferece, entre análises poéticas da produção mais recente do artista, aspectos peculiares e agudos da arte contemporânea no Brasil e de seu exercício crítico.

PALAVRAS-CHAVE: Marccone Moreira; Arte contemporânea; mundialização.

ABSTRACT: This brief article presents the book *Confronting matter, unsettling memory: notes on art and politics in the work of Marccone Moreira* (Mezanino Editorial, 2024), articulating the critical perceptions of professor, historian, critic and curator Gil Vieira Costa about the installed artist in Marabá. Not restricting himself to the best-known aspect of Marccone's work, Gil offers us, among poetic analyzes of the artist's most recent production, peculiar and acute aspects of contemporary art in Brazil and its critical exercise.

KEYWORDS: Marccone Moreira; Contemporary art; globalization.

Não é a primeira vez que Gil Vieira Costa confronta a memória, inquietando a matéria - desta outra vez perseguindo Marccone Moreira. A rigor, está precisando o foco desde sua dissertação *(Des)territórios da arte contemporânea: multiterritorialidades na produção artística paraense* (2011, PPGARTES/UFPA), passando pela tese *Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica: 1957-1985* (2019, PPGHist/UFPA). Desde então, persegue feito *paparazzi* artistas que inquietam matérias e confrontam memórias. Digo “paparazzi” não no sentido do fotojornalista que não dá trégua à celebridade do dia, mas num sentido outro: do crítico/historiador que, sabendo-se intruso, não cansa de arriscar-se para pôr em foco a intimidade da persona artística (posta ou não em sua obra), aquela que escapa das lentes fixadas nos tapetes vermelhos do sistema - em tempo, Gil sempre nos oferece instantâneos, consciente da precariedade de todo e qualquer olhar metido a besta.

Em *Confrontar a matéria, inquietar a memória: notas sobre arte e política na obra de Marccone Moreira* (Mezanino

Editorial, 2024), Gil nos alicia desde a primeira frase: “Uma embarcação interrompe um grande vazio e nela distinguimos uma pessoa” (p. 15), justamente na página que tem como espelho a imagem de uma obra de Marccone (da série *Travessias*, 2023) - um flash, pois não? A memória de Gil, empalada pela de Marccone, é andarilha; andarilha ciente, talvez, dos embotamentos que constituem tanto a transitoriedade do olhar do artista quanto o do crítico.



Gil Vieira Costa, professor, historiador, crítico e curador - Foto: acervo pessoal

Embutido nesse início de aliciamento, o autor já esclarece que, sem deixar de falar para o local, “Marccone Moreira é alguém que fala para a arte [transnacional] especializada” (p. 19). Isso mesmo: “arte especializada” - que troço é esse?

Referindo-se à institucionalização complexa do *modus operandi* do sistema contemporâneo da arte, Gil acentua: “Por isso, chamá-la de arte especializada nos ajuda a desnaturalizar sua existência e a compreender melhor o regime simbólico que ela nos impõe” - trata-se de um gol de placa, uma “folha seca” que atordoia a crítica goleira, “naturalmente” escalada para os escretes canarinhos.

Guardadas as devidas (des) proporções, “arte especializada” é um daqueles perceptos/afectos que nos ajudam a imiscuir conceitos incrustados não só no presente, mas também nos passados reverberáveis no contemporâneo, tais como os percebidos por Warburg (2008) e por Agamben (2009) - para citar apenas

dois dos que pensam temporalidades em conluio com territorialidades mentais ou geográficas. Arte especializada, no sentido aqui definido e operado por Gil é, enfim, um daqueles motes que desnaturalizam e desestabilizam os consensos que já vem malhados antes de nascermos.

A partir daí, Gil se impõe o papel de intelectual mediador, qual seja, daquele que se reconhece como um elo possível - nem sempre imprescindível, mas necessário - entre a obra do intelectual criador (o artista) e seus leitores, assinalando que a obra de Marccone aponta não só para peculiaridades pessoais - próprias dos andarilhos, inclusive -, mas também para “uma característica [idiossincrática] constitutiva do trabalho dos artistas contemporâneos no Brasil” (p. 23). É isso mesmo: o professor, pesquisador, curador, historiador e crítico ananin (entendedores entenderão), inquietando a matéria do estado crítico da arte, não deixa de mundiar seu olhar a partir de uma mundiação já embutida em

brasilianas contemporâneas. Não se trata aqui de assomos puristas sobre o cêntrico/periférico, mas é fato que Gil, mundiando seu olhar a partir de Marabá, não pede “bença” para os metropolitanos daqui e de acolá ciente, talvez, que os tecidos contemporâneos da arte (especializada ou não) se esgarçam em latitudes e longitudes outras, (re)existentes e (re)apropriadas.

Tudo isso torna-se explícito no exercício do intelectual mediador, dado que sua escritura vai além do clichê crítico sobre Marccone que, grosso modo, ainda permanece no “matérico” daquela fase do artista que lhe deu notoriedade nacional e internacional. Aliás, as imagens das obras e dos processos de Marccone que nos são oferecidas no livro funcionam quase como uma narrativa autônoma, quase exigindo um silêncio obsequioso, próprio do ribeirinho ensimesmado. Eis aí, justamente, a beleza da mediação proposta por Gil: oferecer-nos flashes contínuos de obras em processo político (a sua e a do artista), dado que “a tomada de consciência sobre tal condição

oferece uma imagem nítida de nosso posicionamento entre mundos” (p. 25).

Ao ler que “o termo arte contemporânea pode dar a entender que esta congrega toda a arte produzida em nosso tempo; entretanto, ela não o faz” (p. 27), é forçoso pensar que “crítica contemporânea” é outro termo que operaria nesse mesmo sentido da colonialidade do saber, na medida em que tudo o que cheira a (de)colonialidade faz torcer e empinar ainda mais o nariz de (in)certa crítica militante (e miliciana da “qualidade estética”) ainda praticada por vários euro-estadunidenses, conforme já assinalei sobre a Bienal de Veneza curada por Adriano Pedrosa.

Mas o que vem mesmo a calhar e que faz deste livro do Gil sobre Marccone uma espécie de síntese (co)movente e matéria provisória para a história do presente, é o fato de que o autor, traçando um paralelo entre a arte e a língua em termos de produção de sentido, encara os processos de instituição tanto da arte quanto da crítica como sotaques,

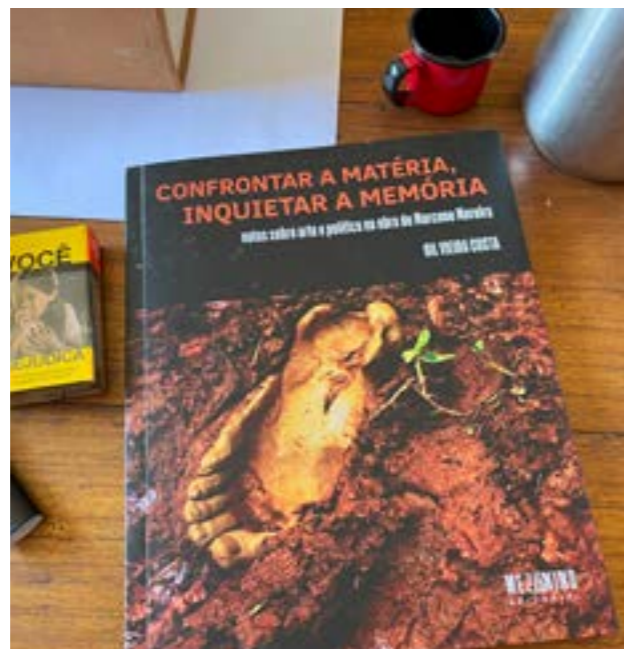
como potencialidades suficientes para embaralhar as hierarquias entre o vernacular e o erudito nas sobrepostas contemporaneidades da arte. Nesse sentido, me fez lembrar Barthes (1992) que, alargando Saussure e Jakobson, encara o idioleto/escritura como exercício transgressor de linguagem numa dada comunidade; de um grupo que comunga os mesmos sentidos de determinados enunciados - o que faz da arte uma “língua” também perpassada tanto por termos traduzíveis quanto por intraduzíveis.

E mais não posso dizer, sem cair na tentação do spoiler.

Entretanto, não pude sabotar o ansioso leitor que sou: devorei o livro em 48 horas, percebendo desde as primeiras páginas que a obra de Marccone desafiada na obra de Gil me daria muito mais que uma leitura prazerosa...

Não me arrependi, dado que me deu muitos motivos para (re) pensar nossos modos epistêmicos de enfrentamento e afrontamento das mundiações.

O que mais se pode esperar de uma crítica militante, mas não necessariamente miliciante?



Confrontar a matéria, inquietar a memória: notas sobre arte e política na obra de Marccone Moreira.

Autor: Gil Vieira Costa.

Belém, Mezanino Editorial, 2024.

Link da editora:

<https://www.mezaninoeditorial.com.br/index.php/loja-mezanino>

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1992.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

COSTA, Gil Vieira. *Confrontar a matéria, inquietar a memória: notas sobre arte e política na obra de Marccone Moreira*. Belém: Mezanino Editorial, 2024.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. México: Editorial Sexto Piso, 2008.

GIL VIEIRA COSTA

(Ananindeua-PA, 1988) é curador, crítico e historiador da arte, interessado na reflexão sobre artes e culturas visuais em localidades na Amazônia, em suas relações com imaginário e ideologia. Professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade do Sul e Sudeste do Pará (em Marabá, onde reside), é doutor em História pelo PPGHIST-UFPA, mestre em Artes pelo PPGARTES-UFPA e licenciado/bacharel em Artes Visuais pela ESMAC. Foi bolsista IMS de Pesquisa em Fotografia (2023) e ganhou o Prêmio IAP de Artes Literárias (2013) com o ensaio *Espaços em trânsito: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense*. É membro da ABCA e da ANPAP.

AFONSO MEDEIROS

Paraense de Belém, Afonso Medeiros é crítico, professor titular e historiador da arte da FAV e do PPGARTES da UFPA, além de pesquisador do CNPq. Na UFPA (onde atua desde 1989), exerceu cargos diretivos no Núcleo de Artes, no Instituto de Ciências da Arte e no Programa de Pós-Graduação em Artes. Autor de *O imaginário do corpo entre o erótico e o obscuro* (2008) e *A arte em seu labirinto* (2013), foi coorganizador de *Corpos em divergência* (2022) e *Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade* (2014). Graduado em Educação Artística/Artes Plásticas (UFPA), é especialista em Belas Artes/História da Arte pela Shizuoka University (Japão); mestre em Ciências da Educação/Arte-Educação também pela Shizuoka University (Japão) e doutor em Comunicação e

Semiótica/Intersemiose na Literatura e nas Artes pela PUC-SP - com estágio na Japanese-Language Institute de Kansai (2000) e tese sobre o acervo de gravuras ukiyoe do Instituto Moreira Salles. Foi *Postdoctoral Visiting Scholar* na University of Kassel (2003) e fez estágio pós-doutoral no PPGDTSA da UNIFESSPA (Marabá). Foi Vice-Presidente e Diretor de Relações Institucionais da Federação de Arte-Educadores do Brasil (FAEB) e Presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Desenvolve desde 2022 o projeto de pesquisa *Iconografias das (in)diferenças: contradições da historiografia da arte na (re)configuração da modernidade*, investigando as dialéticas entre identidades e representatividades locais/globais nos fluxos e refluxos entre o moderno e o contemporâneo.



Premiados, homenageados e Diretoria da ABCA na entrega do Prêmio ABCA 2023.
Foto: Rebeca Figueiredo

ESPECIAL

UMA NOITE PARA CELEBRAR A ARTE

SANDRA MAKOWIECKY - ABCA/ SANTA CATARINA
VIVIANE BASCHIROTTO - ABCA/SANTA CATARINA

RESUMO: A solenidade do Prêmio ABCA 2023 aconteceu no dia 14 de agosto de 2024 no SESC Vila Mariana em São Paulo, SP. Uma noite de celebrações das artes visuais e das pessoas e instituições que fazem a diferença no país. A noite também foi de celebração para a própria ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte que completou 75 anos de fundação no ano de 2024.

PALAVRAS-CHAVE: ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte; Prêmio ABCA 2023; ABCA 75 anos.

ABSTRACT: The 2023 ABCA Awards ceremony took place on August 14, 2024 at SESC Vila Mariana in São Paulo, SP. An evening of celebrations of the visual arts and the people and institutions that make a difference in the country. The evening was also a celebration for ABCA - Brazilian Association of Art Critics itself, which celebrated its 75th anniversary in 2024.

KEYWORDS: ABCA - Brazilian Association of Art Critics; ABCA Award 2023; ABCA 75 years.

A ABCA HOMENAGEIA OS CRÍTICOS, INSTITUIÇÕES E ARTISTAS PREMIADOS DE 2023. E FESTEJA O BRIO DE SEUS 75 ANOS DE HISTÓRIAS E DESAFIOS

As artes visuais foram, mais uma vez, celebradas pela ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte. Em uma noite emocionante, críticos de arte, artistas, curadores, autores, pesquisadores, instituições e personalidades subiram ao palco para receber o Prêmio ABCA 2023 por sua atuação. A solenidade de entrega aconteceu no dia 14 de agosto de 2024 no SESC Vila Mariana em São Paulo, SP.

Os Prêmios foram atribuídos pelo resultado da votação de cerca de aproximadamente 169 associados/as em escala nacional, por votação em formulário online. O sistema de premiação foi criado em 1978, para destacar exclusivamente as artes visuais quando iniciou com 3 categorias e foi se ampliando através dos anos. Em 2022 a premiação foi ampliada novamente e

o Prêmio ABCA passou a contemplar 18 Prêmios em 13 categorias, incluindo 5 destaques regionais. No Prêmio ABCA 2023, para além dos prêmios mencionados, a diretoria da ABCA reservou o direito de prestar quatro homenagens, respeitando as indicações de associados.

O troféu do Prêmio ABCA 2023 contou com a criatividade do artista Sanagê Cardoso. Nas últimas cinco edições da premiação - 2016 a 2019 e 2022



Maria Bonomi recebe homenagem da diretoria da ABCA das mãos da crítica de arte e Vice-Presidente da Região Sudeste Leonor Amarante. Foto: Rebeca Figueiredo

(ano em que o evento retornou após a pandemia da Covid 19) - os troféus foram criados por Maria Bonomi. Diante de tanta dedicação e do incentivo à arte, expressados em cada detalhe do troféu - uma escultura que simboliza a travessia sinuosa e infinita da arte - a ABCA fez uma homenagem especial ao idealismo e solidariedade da artista e professora Maria Bonomi.

Sanagê Cardoso é o quinto artista a ser convidado pela diretoria da ABCA para produzir os troféus da tradicional solenidade, desde que começaram a ser confeccionados no ano de 1990. Os artistas anteriores foram Haroldo Barroso (1990-



Sanagê Cardoso. Foto: Rebeca Figueiredo



Troféu Neoclipes produzido pelo artista Sanagê Cardoso. Foto: Rebeca Figueiredo

1994), Bruno Giorgi (1995 -1999) Nicolas Vlavianos (2000-2015) e Maria Bonomi (2016 - 2022). Além do troféu, o artista Sanagê Cardoso produziu as esculturas recebidas pelos homenageados. O troféu *Neoclipes* produzido pelo artista evoca sua linguagem neoconcretista,



Escultura produzida pelo artista Sanagê Cardoso entregue aos homenageados. Foto: Rebeca Figueiredo

apresentando dobras e linhas que marcam sua forma, de cor forte, saturada e marcante. Foi a primeira vez, da qual temos registro, que o artista que produziu o troféu foi convidado a falar na solenidade, dando protagonismo ao artista e valorizando sua produção.

Outros destaques da noite foram a apresentação do músico Cainã Cavalcanti que abrilhantou a noite de premiação. Também a presença do Diretor Regional do SESC São Paulo Luiz Galina que, além de receber em nome do SESC São Paulo o Prêmio Destaques Regionais Região Sudeste, discursou na abertura da noite em nome da instituição. O SESC foi, por mais um ano, a casa do Prêmio ABCA, oferecendo seu teatro e dependências e toda sua equipe para apoio da ABCA.



Apresentação de Cainã Cavalcanti. Foto: Rebeca Figueiredo



Luiz Galina, Diretor Regional do SESC São Paulo. Foto: Rebeca Figueiredo

A ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte aproveitou a ocasião também para celebrar os seus 75 anos de existência. Após pesquisa em antigas atas da instituição, um questionamento que pairava no ar sobre o dia e mês da criação da ABCA foi solucionado, tendo sido identificado como dia 28 de junho de 1949. Nesse dia, ocorreu a eleição dos representantes das Seções Nacionais em um Congresso da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte, sendo escolhidos Sérgio Milliet e Mário Pedrosa. A noite de celebração do Prêmio foi então uma oportunidade

para celebrar também a existência da própria Associação.

A ABCA mostrou o resultado de seus 75 anos de esforços e valorização de sua história. Um vídeo comemorativo foi apresentado na solenidade do Prêmio ABCA celebrando também seus 75 anos de existência, completados no último dia 28 de junho de 2024. A Primeira Secretária da ABCA, Gabriela Abraços, foi a responsável por realizar a pesquisa e idealizar o vídeo comemorativo que contou com imagens históricas da Associação e depoimentos de seus associados.



Ao final da premiação os presentes na solenidade foram convidados a celebrar os 75 anos da ABCA. Foto: Rebeca Figueiredo

Muitos elogiaram especialmente os prêmios para movimentos de arte em todo o País. As homenagens emocionaram a todos. A artista Maria Bonomi escreveu para a presidência agradecendo por esse movimento de arte verdadeiro e sensível.

A repercussão nas redes sociais em dias após o evento foi muito grande. Foram registrados elogios à festa que uniu instituições e pessoas do Brasil inteiro. “A Diretoria conseguiu compartilhar a essência da ABCA com um evento bem organizado e, ao mesmo tempo, corajoso, mostrando que o Brasil tem política e sociedade na

arte, compartilhando a ABCA na arte com humanidade. Não foi uma festa. Foi um movimento pela arte brasileira”.

Confira a lista dos premiados e homenageados do Prêmio ABCA 2023:

Prêmio Gonzaga Duque

Felipe Chaimovich

Prêmio Mario Pedrosa

Dalton Paula

Prêmio Sérgio Milliet

Maria de Fátima Morethy Couto

Prêmio Ciccillo Matarazzo

Adriano Pedrosa

Prêmio Mário de Andrade

Moacir dos Anjos

Prêmio Clarival do Prado Valadares

Anna Bella Geiger

Prêmio Maria Eugênia Franco

Daisy Peccinini

Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade
Pinacoteca do Ceará

Prêmio Antônio Bento

Revista Continente

Prêmio Paulo Mendes de Almeida

35ª Bienal Internacional de São Paulo

Prêmio Emanuel Araújo

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Prêmio Yêdamaria

Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes

Prêmio Gilda de Melo e Sousa

John Fletcher

Prêmio Destaques Regionais

Região Norte:

1ª Bienal das Amazônias - melhor exposição do ano

Região Sul:

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo

(Instituto de Artes - UFRGS) - Reconhecimento de Coleção/Acervo/Conservação/Documentação histórica

Região Sudeste:

SESC- São Paulo - Instituição por sua programação.

Região Nordeste:

Bienal Internacional do Sertão - melhor exposição do ano

Centro Oeste:

Exposição coletiva “Atualização do sistema”, na galeria principal do Museu Nacional da República - melhor exposição do ano

Homenagens da Diretoria para o ano de 2023

Maria Bonomi

Pedro Martins Caldas Xexéo (*in memoriam*)

Mariza Bertoli (*in memoriam*)

Ricardo Viveiros



Presidente da ABCA, Sandra Makowiecky
Foto: Rebeca Figueiredo



Felipe Chaimovich e Carlos Terra
Foto: Rebeca Figueiredo



Enock Sacramento e Luciana Ribeiro
representando Dalton Paula.
Foto: Rebeca Figueiredo



Moacir dos Anjos
Foto: Rebeca Figueiredo



Daisy Peccinini e Isis Braga
Foto: Rebeca Figueiredo



Fanthiesco Ballerini e Gil Vieira representando
John Fletcher. Foto: Rebeca Figueiredo



Maria de Fátima Morethy Couto
Foto: Rebeca Figueiredo



Carlos Terra
Foto: Rebeca Figueiredo



Ana Maria Moraes Belluzzo e Anna Bella Geiger
Foto: Rebeca Figueiredo



Leila Kiyomura e João Baltar
Foto: Rebeca Figueiredo



Luiz Lara
Foto: Rebeca Figueiredo



Denilson Santana e João J. Spinelli
Foto: Rebeca Figueiredo



Rian Fontenele
Foto: Rebeca Figueiredo



Livia Condurú
Foto: Rebeca Figueiredo



Paula Ramos e Luana Wedekin
Foto: Rebeca Figueiredo



Sara Seilert com equipe curatorial e Ana Lúcia Beck pelos Destaques Regionais - Região Centro-Oeste.
Foto: Rebeca Figueiredo



Ricardo Viveiros
Foto: Rebeca Figueiredo



Jacob Klintowitz e Gabriela
Foto: Rebeca Figueiredo



Luciara Ribeiro representou Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes.
Foto: Rebeca Figueiredo



Hélcio Magalhães e Luiz Galina
Foto: Rebeca Figueiredo



Sandra Makowiecky e Mônica Xexéo
Foto: Rebeca Figueiredo



Lisbeth Rebollo, Ana Gonçalves Magalhães, José Tavares Correia de Lira.
Foto: Rebeca Figueiredo



75 anos da ABCA: uma festa especial. Foto: Rebeca Figueiredo



Gil Vieira, Luana Wedekin, Ana Lúcia Beck, Leonor Amarante, Sandra Makowiecky, Carlos Terra, Gabriela Abraços, Hélcio Magalhães. Foto: Rebeca Figueiredo

SANDRA MAKOWIECKY

Professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina. Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas (UFSC), Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Coordenadora do MES-UEDESC - Museu da Escola Catarinense, de abril de 2012 a abril de 2024. Possui diversas publicações na área de teoria e História da arte, sobretudo divulgando a arte produzida em Santa Catarina, bem como pesquisas que convergem para a epistemologia e abordagens da história da arte. Pela FAPESC, recebeu os Prêmios CONFAP

de Ciência, Tecnologia e Inovação na categoria Pesquisador Destaque em Ciências Humanas em 2021 por Santa Catarina e Prêmio Fritz Muller, pesquisador destaque na área de linguística, Letras e Artes no estado de Santa Catarina, no ano de 2022. Prêmio Gonzaga Duque, atribuído pela ABCA - pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, em 2014. Presidente da ABCA na gestão 2002 a 2024 e membro de diversas associações e instituições culturais, como o Comitê Brasileiro de História da Arte, ANPAP, AICA E IHGSC.

VIVIANE BASCHIROTTO

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.



Arredores de São Paulo, 1942,
óleo sobre cartão, 34,3 x 43,5 cm,
Coleção Instituto Rebolo,
obra oriunda do MoMA - NY

ENSAIO VISUAL

REBOLÓ, A PAISAGEM E O MORUMBI

LISBETH REBOLLO GONÇALVES
ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Este ensaio visual observa a produção paisagística do artista Francisco Reboló, no decênio de 1940, destacando trabalhos realizados, quando morava no bairro do Morumbi. Está relacionado à exposição que acontece, de 22 de setembro a 14 de novembro, na Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

PALAVRAS-CHAVE: Pinturas de Reboló, Morumbi, São Paulo, paisagem.

ABSTRACT: This visual essay examines the landscape production of artist Francisco Reboló in the 1940s, highlighting works he created when he lived in the Morumbi neighborhood. It is related to the exhibition that will take place from September 22 to November 14 at the Maria Luisa and Oscar Americano Foundation.

KEYWORDS: Paintings by Reboló, Morumbi, São Paulo, landscape

Rebolo veio morar no Morumbi no ano de 1942, mas desde 1938, vinha nos fins de semana para pintar, muitas vezes, em companhia de algum companheiro do grupo Santa Helena ou com o crítico Sérgio Milliet, que também se exercitava na pintura.

O artista se encantou com o aspecto rural do bairro, seu verde, as casinhas perdidas na colina. O Morumbi daquele tempo era pura paisagem. A região só possuía algumas chácaras e granjas. Não era um lugar para morar. Em São Paulo, a maior concentração de população estava na região entre a Praça da Sé, o Largo São Bento e o Largo São Francisco, estendendo-se a ocupação à Praça da República e aos Campos Elíseos, embora moradias de luxo já existissem na Av. Paulista.

A Mooca, bairro em que morava a família de Rebolo desde que veio da Espanha para o Brasil, tornara-se um bairro com fábricas. Desde meados do séc. XIX em diante, este fenômeno ali se adensou e o bairro foi sendo habitado, especialmente, por imigrantes espanhóis e italianos. Tornou-se um bairro operário.

Rebolo trabalhava no centro, desde 1935, tinha seu escritório de decoração e seu ateliê, na Praça da Sé, no edifício Santa Helena, onde se formou o Grupo de mesmo nome.

A paisagem lhe interessava não só como tema de pesquisa, mas também na perspectiva ecológica. Sair do centro ou da Mooca onde predominavam as fábricas, para vir ao Morumbi era abrir-se ao contato íntimo com a natureza, algo necessário para ele. Veio morar no bairro. Na sua produção, a paisagem tornou-se algo visceral. Ao longo da trajetória artística, nunca abandonou esta temática.

Mario Schenberg no texto que escreveu para o catálogo da retrospectiva do artista no MAM de São Paulo, em 1973, disse que a simbiose com a natureza, fez de Rebolo “um pintor do futuro”, que antecipou uma questão crucial já daquele momento e do futuro: valorizar a natureza.

Para Schenberg, nos anos 1970, via a necessidade de “uma nova aproximação com a natureza, da qual há séculos nos afastamos”. Este reencontro já era “questão de sobrevivência”.

Schenberg observou que, da obra de Rebolo, emanava “uma vibração vital da natureza, sua arte era, para ele, mágica, era apreensão do tempo-vida” (SCHENBERG, 2002).

Estudiosos da Paisagem como Denis Cosgrove nos mostram que ela representa um modo de ver. É um modo pelo qual representamos para nós mesmos e para os outros o mundo à nossa volta e nossa relação com ele. A paisagem é um modo de ver que tem a sua própria história, mas a sua história só pode ser entendida como parte de uma história social e econômica; uma história que tem seus próprios pressupostos e consequências, suposições cujas origens e implicações se estendem além do uso e da percepção da terra. Uma história que tem suas técnicas de expressão, técnicas que se dividem com outras áreas da prática cultural (COSGROVE, 1998).

A paisagem aparece como um código social e signo distintivo de pessoas que se reconhecem na prática de compartilhar lugares emblemáticos, de representação tópica. A paisagem interessa às ciências humanas em

geral. É tema de indispensável estudo na História da Arte, na Filosofia, na Geografia, está presente nas teorias sociológicas, antropológicas e arqueológicas. Vale lembrar que é o homem da cidade que define a paisagem (seu outro) e que, na ecologia moderna, a consciência da paisagem se inscreve, como já observava Schenberg, no debate da preservação do planeta.

Rebolo e o Morumbi conectados pela natureza. exposição apresentada até o dia 14 de novembro na Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, na avenida Morumbi 4077, de terça a domingo das 10 às 17h30.



Sem título,
 década de 40,
 óleo sobre tela,
 40 x 50 cm,
 ass. c.i.d.,
 Coleção Cecilia
 Ciampolini.
 Cortesia
 Instituto Rebolo



Paisagem Morumbi,
 década de 40,
 óleo sobre tela,
 40 x 50 cm,
 Coleção Instituto
 João Ataliba de
 Arruda Botelho.
 Cortesia
 Instituto Rebolo



Arredores de São Paulo, 1942, óleo sobre cartão, 34,3 x 43,5 cm, Coleção Instituto Rebollo, obra oriunda do MoMA - NY



Morumbi, 1944, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, Coleção Silvia Velludo e Marcelo Guarnieri. Cortesia Instituto Rebollo



Sem título, 1944,
 óleo sobre tela,
 33 x 41 cm,
 ass. c.i.d.
 Coleção Silvia
 Velludo e Marcelo
 Guarnieri. Cortesia
 Instituto Rebollo



Picnic na residência Rebolo,
 1948,
 óleo sobre tela,
 52 x 58 cm,
 Coleção Particular -
 São Paulo. Cortesia
 Instituto Rebollo

REFERÊNCIAS

COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison, 1998, pp.13-24.

GONÇALVES, Lisbeth. Rebolo e o Morumbi. *Catálogo* da Mostra Rebolo e o Morumbi, Fundação Oscar Americano/ Instituto Rebolo, setembro de 2024, p.6.

SCHENBERG, Mario. Dados para um Balanço Crítico in *Rebolo*, São Paulo, Edusp, 2002, p.181.

LISBETH REBOLLO GONÇALVES

Mestre e Doutora pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.. Com bolsa do programa USP-COFECUB, realizou pesquisa sobre Cenografia de Exposições de Arte na França e no Brasil. Professora da Faculdade de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil, lecionando cursos de graduação e pós-graduação, orientando alunos de mestrado, doutorado e pós-doutorado. Na pós-graduação, professora do PROLAM - Programa de Estudos Latino-Americanos e do Programa de Estética e História da Arte. É pesquisadora de arte desde 1977 e curadora de exposições desde 1994. Atuou na direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade

de São Paulo, de 1994 a 1998 e de 2006 a 2010. Foi presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte ABCA de 2000 a 2006 e de 2010 a 2016; vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte AICA, de 2006 a 2008 e de 2010 a 2012; Publicou diversos livros, tem ensaios publicados em catálogos de exposições e artigos em jornais e revistas especializadas. Recebeu prêmios por seus livros e pela curadoria de exposições. É Assessora editorial da revista ArtNexus e atua como editora internacional da Revista *Arte & Crítica* da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Eleita Presidente Honorária da Associação de Críticos de Arte - AICA em 2023;



Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std