



ARTE & CRÍTICA

ANO XXII - Nº 72 - DEZEMBRO 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 XXII – nº72 – dezembro 2024

Imagem da capa: *Uýra Sodoma em Florescer*, de Uýra Sodoma, 2021 - Foto: Divulgação.

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



Caros leitores

Encerramos, enfim, 2024. Um ano de dificuldades, desafios. Mas de muitos sonhos. Esperamos que a revista Arte & Crítica possa caminhar com o vigor de sempre, abrindo novos espaços para viver a arte em todas as dimensões.

Aos leitores, editores, conselheiros, articulistas críticos, artistas e associados, expressamos a nossa gratidão.

E lá vamos nós...

2025 afora ...

sob a luz e paisagens que a trajetória da ABCA emana.

Leila Kiyomura e Maria Amélia Bulhões

Editoras

SUMÁRIO

EDITORIAL

4

LEILA KIYOMURA
E MARIA AMELIA BULHÕES

INTERNACIONAIS

8

DECOLONIZING RIZQ:
STORIES OF KB24
NAYAB SHAIKH

24

JARDÍN BOTÁNICO: TRAZA
SIMBÓLICA EN EL CORPUS
DE FERNANDO ROSA
GONZALO LEIVA QUIJADA

ENSAIOS VISUAIS

34

OS MAPAS MULTICAMADAS
DE WALTER MIRANDA
LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

64

WALTER LEWY:
O SONHADOR E A SUBLIME
CRIAÇÃO DO MUNDO
JACOB KLINTOWITZ

ARTIGOS

82

ACERVO ESTRANGEIRO
DO MNBA-RJ: UMA PONTE
ENTRE CULTURAS E ÉPOCAS
ZUZANA PATERNOSTRO
BARBARA BANDINI

96

BEATRICE ARRAES:
DAR VAZÃO AOS
NOSSOS VULCÕES
LUCAS DILACERDA

108

“SACILOTTO CONTEMPORÂNEO:
COR, MOVIMENTO E PARTILHA”
NO MAC USP. EM OUTRAS
INTERPRETAÇÕES E SOB
NOVAS LUZES
ANA AVELAR
RENATA ROCCO

124

A RUÍNA COMO FINALIDADE DA
EXPERIMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA
LARA CARVALHO CIPRIANO

SUMÁRIO

OPINIÃO

144

A BANANA DE SEIS
MILHÕES DE DÓLARES
CARLOS PERKTOLD

EXPOSIÇÕES

148

OLHAR A TERRA, VER O CÉU
RACHEL VALLEGO

158

“INDEPENDÊNCIA OU MORTE”...
OU “INDEPENDÊNCIA E MORTE”?
LEILA KIYOMURA

HOMENAGEM

178

EVANDRO TEIXEIRA
UMA FOTO, TRÊS FATOS
E UM FAKE
MANUEL REIS

DESTAQUE

188

NOVOS SÓCIOS
INGRESSAM NA ABCA
VIVIANE BASCHIROTTI

GESTÃO ABCA 2022-2024

206

UM TEMPO DE DESPERTAR...
SANDRA MAKOWIECKY

GESTÃO ABCA 2025-2027

218

UM NOVO CICLO DE
DESAFIOS E ESPERANÇAS
ALESSANDRA SIMÕES PAIVA



Publication Fourth Karachi Biennale KB24

INTERNACIONAL

DECOLONIZING RIZQ: STORIES OF KB24

NAYAB SHAIKH – PAKISTAN,
SPECIAL FOR ART & CRITICISM

ABSTRACT: More than 40 artists from all over the world converged to explore the theme of Rizq/Risk at the Fourth Karachi Biennale KB24, held in Pakistan's largest city. This theme, which combines the Urdu word Rizq, meaning sustenance and sustenance, juxtaposed with the English word risk, contains layers of meaning. It invites us to reflect on survival, food security and the fragile dance between fortune and danger.

KEYWORDS: Fourth Karachi Biennale KB24, Pakistan, Daniela Zambrano Almidón, colonial powers, resistance.

Pakistan's largest city, Karachi, home to diverse cultures, became the canvas for over 40 artists from across the world. They all converged to explore the theme, Rizq/Risk at the Fourth Karachi Biennale KB24, from October 26 to November 10, 2024. The thematic, that combines the Urdu word Rizq that means livelihood and sustenance with the English word risk, holds layers of meaning. It invites us to reflect on survival, food sovereignty and the fragile dance between fortune and peril. How do we navigate the forces that shape our fates, from the global to the deeply personal?

The Karachi Biennale sprawled across spaces of colonial heritage like Bagh Ibne Qasim, Frere Hall, and NED University with Modern structures like Alliance Francaise Art Gallery and Sambara Art Gallery – transform urban landscape into a stage for art to meet life. The works featured in KB24 offer powerful reflections on the lingering impacts of colonialism, expanding the themes to un-acknowledged women labor, migration, environmental degradation, and cultural identity.

In Daniela Zambrano Almidón's Colonial History of Potatoes, the humble spud, now so familiar in kitchens around the world, becomes a haunting reminder of a stolen history. You feel the weight of its journey from the Andes to the farthest corners of the globe – not through wonder, but through the violence of appropriation. As the potato's legacy unravels, so



too does the erasure of indigenous knowledge, displaced for profit.

In Flesh and Blood, Ayesha Jatoi's use of tactile mediums like flesh, skin, and earthy materials creates an intimate dialogue between the human form and the land. It becomes clear that this is not just an abstract critique, but a tangible representation of colonial violence – where the land was plundered. Steel

Publication Fourth Karachi Biennale KB24



Publication Fourth Karachi Biennale KB24



Publication Fourth Karachi Biennale KB24

plates, coated in blood-hued liquid and rubble, lined the hallways at Frere Hall – a visceral reminder of the violence absorbed into the city's foundations. It made me pause. As spectators, do we consume such pain passively, much like colonial powers consumed the labor and resources of the colonized?

The Cooking Oil Project installation by Marlene Hausegger and Hannes Zebedin (Austria) through an evocative installation transforms recycled Palm Oil cans into a visual critique of the exploitation of farmland diverted from a food resource into the extractive agriculture of cash crops. In the process destroying the productivity of the land with mono-culture. The artists by also planting local plants in the installation point to the importance process of healing.

In Monika Emmanuelle Kazi's A Home Care - Machine Learning, she exposes the subtle and overt ways in which food trade by world powers has shaped not just the food we eat, but the very rituals that surround



Publication Fourth Karachi Biennale KB24

it. There is a rawness in the way she brings us into the intimacy of the domestic sphere, where staples like powdered milk and babyfood were introduced under the guise of progress. Many of these inferior goods like milk powder were banned in the countries of origin. These goods weren't just products; they were impositions, lifelines twisted into

instruments of control, rewriting how generations would nurture themselves.

In Kazi's hands, the kitchen becomes a battleground, not just of resources, but of identity. A space where the past lingers, uninvited, but where new possibilities for connection, care, and tradition can also rise. The machine might still run, but we are learning to feed



Publication Fourth Karachi Biennale KB24



Publication Fourth Karachi Biennale KB24

ourselves again – on our own terms. Tino Sehgal uses dance as “food for the soul” to reclaim Sufi spiritual practices suppressed by colonial forces. Through embodied movement, Sehgal channels a resistance that transcends colonial history, invoking a deeply cultural form of nourishment. His performance reasserts the vitality of indigenous knowledge, inviting the audience into an experience where cultural reclamation and spiritual renewal converge.

I stood there, captivated. The performers became vessels of memory, their bodies refusing to be confined by colonial narratives. It was a reminder that decolonization is not just intellectual – it is embodied, lived, and felt. Language is another site where colonial epistemic endures. The imposition of English during British rule relegated indigenous languages like Urdu and Sindhi to the margins, erasing local voices and histories. KB24’s reading sessions, under the pier at Bagh Ibne Qasim park, however, reclaimed these languages, showcasing their resilience through poetry and storytelling.

Feminist poet Attiya Dawood’s autobiography, for instance, captured the defiance of Sindhi women through poetry. Her verses, rich with oral traditions, reminded me of



Publication Fourth Karachi Biennale KB24

my grandmother’s stories – narratives that carried the weight of history while offering a glimpse of hope and warmth.

Aquila Ismail, a writer guided discussions bridging



Publication Fourth Karachi Biennale KB24

art and societal reactions. The multilingual mushairah transformed KB24 into a sanctuary for poetry, reclaiming identity through the spoken word and that too in the different languages spoken in Pakistan.

Beneath poets and writers confronted themes of displacement, resilience, and forgotten lives. At the pier in Bagh Ibne Qasim, poetry wove a tapestry of shared memory, where perspectives shifted like tides, opening minds to unordinary truths.

The event wasn't confined to traditional boundaries. It gave cameras to children, asking them to capture what "felt like them"

This simple yet powerful gesture reclaimed agency, challenging the gaze that historically framed local narratives. Meanwhile,



Publication Fourth Karachi Biennale KB24



Publication Fourth Karachi Biennale KB24

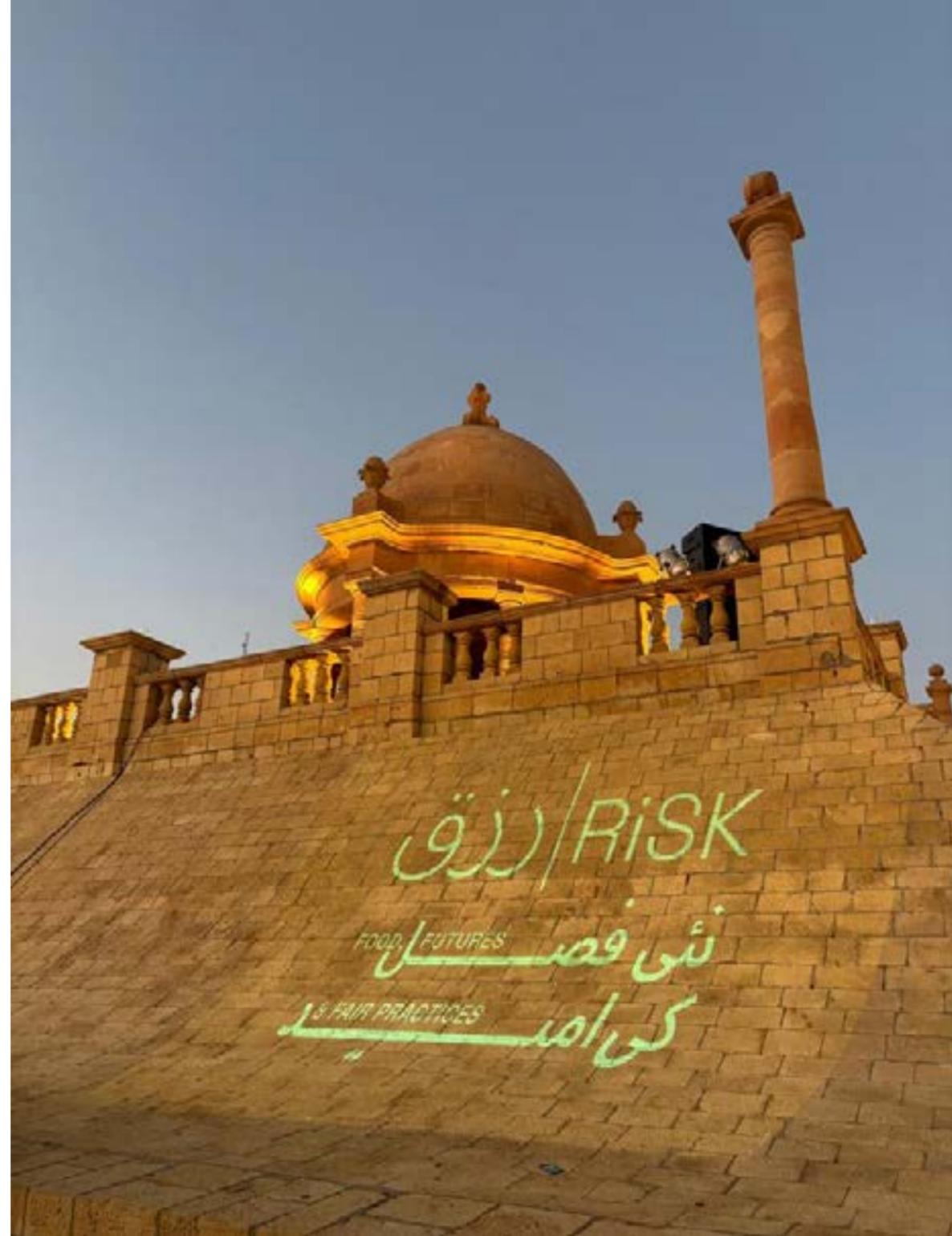
the mushairah transcended art, becoming a living archive of decolonial thought, where global struggles like Palestine echoed through Karachi's streets.

Through the works of student artists, KB24 also honored the indomitable spirit of Gaza, echoing the resilience of those whose struggle continues amid the overwhelming tides

of history. Karachi's Biennale thus stands not just as an exhibition, but as a living dialogue between space, history, and humanity – a reflection of the unpredictability of Rizq, the sustenance of life, in a world defined by Risk.

As I stepped away from KB24, the echoes of poetry and performance

lingered, reminding me that decolonization is not a distant ideal but an urgent, evolving reality. The Biennale invited us to reconceptualize Rizq, not as a commodity born from exploitation, but as a shared right to dignity, abundance, and self-determination. It called for a revolution of thought – where art is not confined to galleries, but is a tool for liberation. Yet, it also posed a critical question: how can we ensure these powerful narratives reach beyond the elite, into the communities they represent? Amidst a world shaped by colonial legacies, the Biennale offered a truth: the power to rewrite history lies in every hand, every voice, and every act of resistance.



Publication Fourth Karachi Biennale KB24



Publication Fourth Karachi Biennale KB24

NAYAB SHAIKH

Is an emerging art writer based in Karachi. Through writing and photography, she likes to explore the unspoken sparks of everyday life while allowing self reflection. Her short career includes writing for the prestigious cultural publication The Aleph Review and was a part of the The Blue Orange Project as a writer. Her work has been printed in two anthologies namely Garden of Memories and Euphoria.



En tres tiempos, lo que propone el fotógrafo, Fernando Rosa, es transitar por los orígenes del Jardín Botánico

INTERNACIONAL

JARDÍN BOTÁNICO: TRAZA SIMBÓLICA EN EL CORPUS DE FERNANDO ROSA

GONZALO LEIVA QUIJADA – AICA / CHILE

RESUMEN: Realización de un ejercicio analítico de arte y estética frente a la naturaleza del Jardín Botánico de Valdivia, a partir de un corpus fotográfico formulado por el creador Fernando Rosa con resultado de Libro y exposición 2024.

PALABRAS-CLAVE: Jardín, símbolos, naturaleza, fotografías.

En un universo asediado de fotografías, todos escarban por arrancar a la imagen nuevas significaciones. En la propuesta de Fernando Rosa, se busca abstraer un espacio natural fuera de los prototipos habituales. De hecho, veremos un *corpus* que no cae en la trampa de la estetización de los *clichés*. Pues, justamente, el autor considera que la creación es descubrir y develar maneras de crear imágenes inesperadas, capaces de arrancar sentidos a lo ya visto (Deleuze, *Imagen tiempo*: p.36). En tres tiempos, lo que propone el fotógrafo, es transitar por los orígenes del Jardín Botánico, reconocerlo en su perspectiva fundacional científico-poética y finalmente señalar su importancia en el sistema estético y ecológico local, espacio natural adscrito a la ciudad de Valdivia.

1-EL JARDÍN SECRETO: HORTUS CONCLUSUS

Las reminiscencias medievales del jardín nos retrotraen al concepto del jardín como espacio secreto, nostálgica imitación del “paraíso perdido”. A saber, la contemplación como las prácticas espirituales

eran asociadas a espacios arbóreos donde la intimidad con Dios debía tener las menores distracciones posibles. En general, el plano geométrico, establecido como orden divino, posibilitaba jardines de planta cuadrada, empleándose setos vivos o cercas para lograr cerrar el espacio y adecuar el misticismo beatífico. En algunos patios conventuales, la generación del microclima quieto y recluido era posible por el huerto y el cultivo de plantas medicinales aromáticas; o bien por flores muy delicadas, metaforizando con esto “lo efímero” de la vida humana.

Así y todo, este jardín se abre a nuevas posibilidades con los vergeles renacentistas y sus formas abiertas, de todas maneras, ya en este periodo encontramos el primer jardín botánico en Pisa (1543), con sus ideales naturales, expandiéndose gracias al comercio y la medicina. Surgen estos parques botánicos como espacios de sosiego, por cierto, supeditados al deseo científico de identificar y clasificar agentes botánicos, valorando herbarios y

colecciones de plantas: un mundo silvestre subyugante.

Tanto el pensamiento kantiano como el romanticismo del siglo XIX apuntaron a abrir estos jardines a nuevas experiencias como “lo sublime”, cuando se enfrenta lo humano a la inmensidad de un paisaje natural. Ahora, los grandes espacios naturales se toman como signos de civilización en la medida que su construcción demanda una visión paisajística para solazarse, distraerse e investigar las especies. En este contexto, la escritora inglesa Frances Hodgson Burnett, con su novela infantil “El Jardín secreto”, realza el paisaje como fuente del poder curativo de su protagonista.

El jardín, el patio, las colinas, los bosques, etc. constituyen fuentes de inspiración, de sanación y de ideales culturales. Pues como Godolier propone, el ser humano como especie intrínsecamente está orientada a la modificación de la naturaleza, así como a la formación de culturas y sociedades; convirtiéndose así de

alguna manera en coautor, junto con la naturaleza, de su evolución posterior (Godolier, 1989). Por esta razón, la naturaleza en un jardín botánico es la gran protagonista, así como las manos que lo concibieron. Retomando este hondo enlace, la propuesta del fotógrafo Fernando Rosa, manifiesta una contención gestual y cromática en blanco y negro, que habla de la importancia de este espacio único, con una luz desprendida, desde las sombras marcadas y las estaciones señalando en ritmo pausado el ritual renovador de la madre naturaleza.

EL SANTUARIO LAICO: LUGAR DE ENSOÑACIÓN

Ruskin, cofundador del movimiento Victoriano inglés, hablaba de la importancia del “santuario laico” para estipular un lugar donde encuentran refugios los animales, las aves, los aromas, las subjetividades, las aguas. ¡Qué mejor definición para el Parque botánico de la isla teja! Donde todos están guarecidos por una flora y naturaleza acogedora, envolvente. Más aún, con las imágenes fotográficas que

constituyen el esplendor perdido por la mirada panorámica de una locación de intimidad, efecto provocado por troncos, líneas del follaje, densidad del humedal, cursos y transparencias acuosas.

La propuesta de Fernando Rosa nos sugiere al Jardín Botánico de la Universidad Austral como espacio de la ensoñación, pues los significados no se inscriben bajo sistemas rígidos, sino que pueden – y deben – ser resignificados periódicamente. Aun así, la naturaleza, maestra en transformación plástica, va generando continuamente relaciones entre líquenes, especies, hojas, sombras, follaje, etc., aspectos de diferentes modalidades, que favorecen procesos de resignificación del espacio biótico y por cierto que van dejando trazas de estelas poéticas en su proceso deviniente.

Fernando Rosa, el autor configura un nuevo senderismo por el Jardín Botánico que se remite fotográficamente a la presencia de árboles tutelares y protectores, matrices rítmicas desde sus plantas, miradas en lontananza

buscando la lluvia, las napas. La densidad del bosque, la neblina y la transparencia del agua remiten a la “selva fría valdiviana”, memoria colectiva natural que sincroniza y articula los códigos locales compartidos hacia un presente donde el reparto de lo sensible implica un fortalecimiento de las formas auténticas del equilibrio entre la naturaleza y lo humano.

El artista fotógrafo, fue elaborando una sutil cartografía visual donde destacan el sentido histórico espacial y su peso en la memoria natural, que constituyen ejes de un imaginario fotográfico temprano, que ya había sido reconocido por los primeros colonos fotógrafos. Con esto, se fue desplegando el sentido del santuario natural, como lugar de acogida, transformación y en resumidas cuentas de sensibilidad ecológica ciudadana.

LUIS OYARZÚN: LA MIRADA DE LA NATURALEZA

El profesor y esteta Luis Oyarzún estuvo unido a la Universidad Austral y sin duda fuerte compromiso con la naturaleza y en particular por

el Jardín Botánico. Sus memorias nos retrotraen a las experiencias sensibles y fenomenológica, validando el ejercicio, así como su interpretación con tal de llegar a lo esencial de lo experimentado con el fenómeno natural. Con numerosos libros publicados, enuncia el investigador, el rol central de la naturaleza en la experiencia estética. El profesor critica el descuido de la naturaleza presente en nuestro país, pérdidas que son invaluable. Pues, para Oyarzún, la desidia ambiental era también una muestra de la falta de hendidura y espiritualidad en la cultura del pueblo chileno, por esto había que educar la sensibilidad ambiental.

El fotógrafo Fernando Rosa, así como el académico Luis Oyarzún, poseen un preclaro *pensamiento ecológico* (Donoso, 2019; 100), ambos dan vuelo al contemplar la naturaleza sublime de este jardín botánico, que ya no es espacio secreto, sino jardín de la Universidad, de la ciudad de Valdivia que lo resguardan, claro espacio de ensoñación, donde las formas de la naturaleza establecen una

lógica de comunicación y armonía que debemos descubrir en los recorridos.

Las fotografías, indican las posibilidades de una naturaleza en expansión, incluyendo las aguas, su espejamiento y los cielos infinitos que el fotógrafo nos permite contemplar entre las ramas, espacios libertarios de intercambio entre lo natural y la densidad de los humedales que generan abundancia.

Las fotografías, congelan un momento del ciclo virtuoso que hace confluir pensamiento, historia y emocionalidad en un lugar en constante expansión y por cierto en transformación, frente a nuestras miradas, la mayoría de las veces impertérritas.

¡Esperamos que estas fotos nos con/muevan!



En tres tiempos, lo que propone el fotógrafo, Fernando Rosa, es transitar por los orígenes del Jardín Botánico



En tres tiempos, lo que propone el fotógrafo, Fernando Rosa, es transitar por los orígenes del Jardín Botánico



En tres tiempos, lo que propone el fotógrafo, Fernando Rosa, es transitar por los orígenes del Jardín Botánico

BIBLIOGRAFÍA

Deleuze, Gilles (2005). *La imagen tiempo*. Buenos Aires: Paidós.

Donoso A., Arnaldo (2019). *Caminar, en el pensamiento ecológico de Luis Oyarzún*. Atenea (Concepción), (519), 99-115.

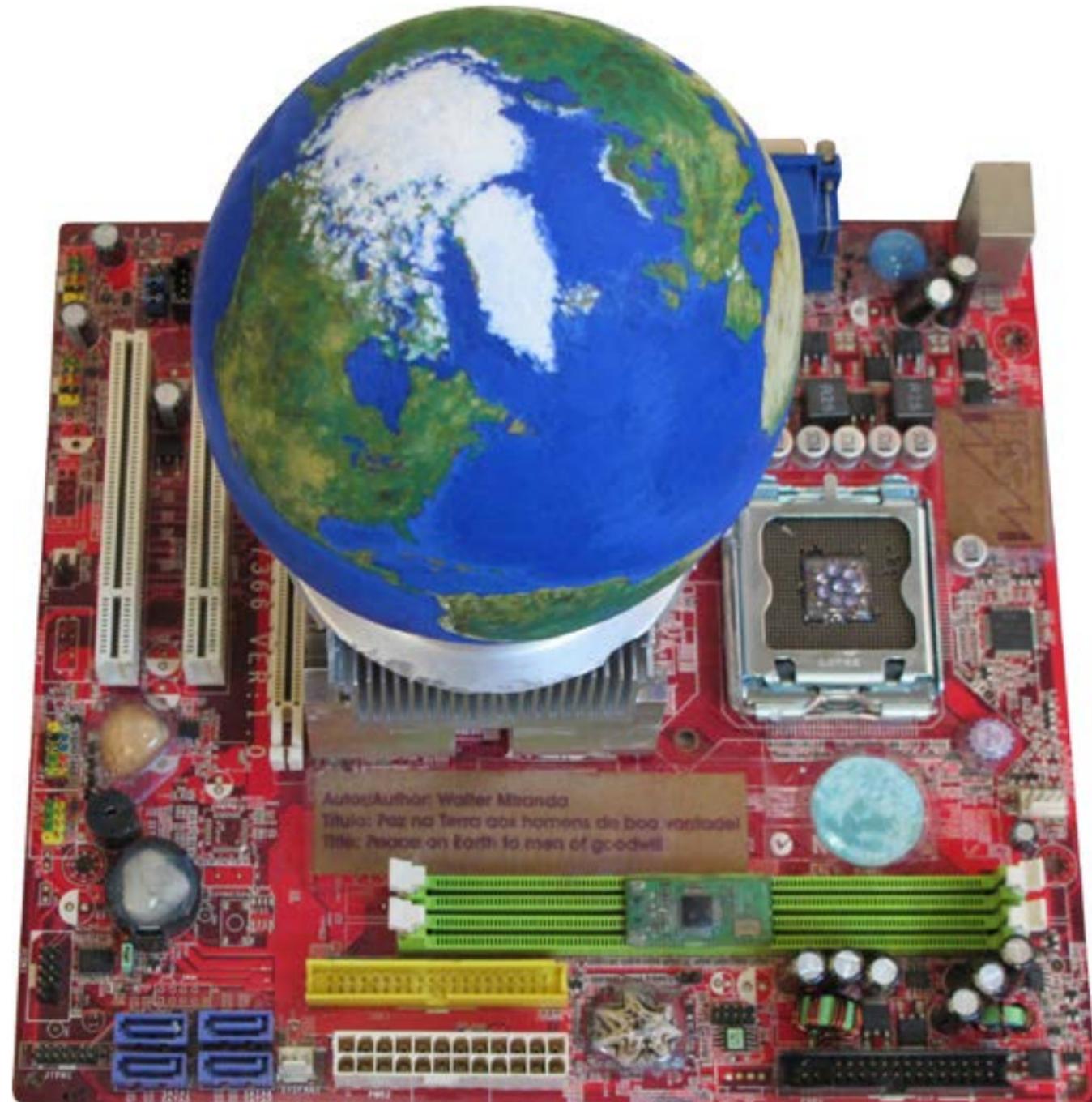
Godolier, Maurice (1989). *Lo ideal y lo material*. Madrid: Tauros.

Oyarzún, Luis (1973). *Defensa de la Tierra*. Santiago: Universitaria.

Oyarzún, Luis (1995). *Diario íntimo*. Santiago: Universidad de Chile.

GONZALO LEIVA QUIJADA

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



*Paz na Terra aos Homens
de Boa Vontade - 2011*
Óleo sobre cabaça + objetos +
placa de computador -
C 24 cm x L 22 cm x A 23 cm
Imagem do catálogo
Cartografias de Gaia

ENSAIO VISUAL

OS MAPAS MULTICAMADAS DE WALTER MIRANDA

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA
ABCA/SERGIPE

RESUMO: Walter Miranda, com uma trajetória marcada por mais de uma centena de exposições no Brasil e no exterior, une Ciência e Arte em criações bidimensionais, tridimensionais, instalações e performances. Suas obras abordam questões como a crise ambiental e o impacto do uso desordenado da tecnologia, utilizando materiais como peças de computador e circuitos eletrônicos para criar composições críticas.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Tecnologia; Pandemia; Ciência.

ABSTRACT: Walter Miranda, whose career has been marked by over a hundred exhibitions in Brazil and abroad, combines Science and Art in two-dimensional and three-dimensional creations, installations, and performances. His works address issues such as the environmental crisis and the impact of chaotic technological use, utilizing materials like computer parts and electronic circuits to create critical compositions.

KEYWORDS: Art; Technology; Pandemic; Science.

Walter Luiz Lopes Miranda, paulistano, artista plástico, professor, curador, designer e ilustrador, imerso no universo da arte, já ultrapassou o marco de uma centena de exposições, individuais e coletivas, no Brasil e no exterior.

Sob a assinatura de “Walter Miranda”, costura a Ciência e a Arte em peças bidimensionais, tridimensionais, instalações e performances, alinhando a crise ambiental ao uso caótico da tecnologia, particularmente à tecnologia de base microeletrônica.

Partindo de peças de computador, placas de circuito impresso, teclados, mouses, diodos, botões, subverte suas funções para criar formas críticas que instauram reflexões a partir do recentramento daquilo que parece óbvio (Figuras 1 a 15).

O crítico de arte Enock Sacramento, em texto preparado para o Catálogo da exposição *Cartografias de Gaia* (2020), da qual foi curador, ressalta “A mensagem que ele procura passar com sua obra é a de que a natureza

pode existir sem o homem, mas este não sobrevive sem a natureza. E que o mundo tornou-se perigoso porque, segundo Albert Schweitzer, os homens aprenderam a dominar a natureza antes de dominarem a si mesmos”.

Acerca da exposição *Cartografias de Gaia*, cabe, também, destacar o caráter orientador das placas de circuito impresso e o modo como Walter Miranda as rearticula como base de sua técnica construtivista.

Por ocasião de sua palestra *A Seção Áurea: da Matemática às Artes*, recupera o significado do conceito de proporção e correlaciona a matemática e a arte, ressaltando a aplicabilidade da “divina proporção” em obras tais como a Pirâmide de Quéops, o Partenon de Fídias, o Homem de Vitruvius, a *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, o *Modulor* de Le Corbusier, por exemplo.

O próprio artista se vale do recurso para a composição de algumas de suas obras, como *Réquiem para Gaia: Descompasso* (Figura 16) e a série *A Nova Idade Média* (Figura

17). Aliás, a matemática integra-se à tessitura poética de seu trabalho, como em *Por do Sol - Mondriano e Walteriano* (Figura 19), sobre o qual explica: “Os trabalhos dessa série também apresentam uma correlação visual e metonímica entre as placas, a geometrização do céu e a interpretação que os observadores costumemente fazem ao visualizar meus trabalhos” e *Confúcio e as cinco virtudes do homem* (Figura 20), para citar apenas dois.

A dicotomia entre céticos e os que defendiam a seriedade da pandemia de Covid-19 deu origem a série *Está nos olhos de quem vê - Olhar Pandêmico*, composta por três obras simbolizando a globalização da doença por meio “da representação pictórica de olhos verdes, castanhos e azuis e da inclusão de elementos eletrônicos característicos da tecnologia atual que geram uma imagem estilizada do vírus”, nos informa Miranda (Figura 18).

Os desígnios da Revolução Industrial são abordados na obra *Ratoeira Tecnológica II* (Figura

21), parte de um conjunto maior, com o objetivo de pensar nas armadilhas do uso inconsequente de tecnologias que impactam o meio ambiente: “O componente eletrônico inserido dentro da ratoeira e que tem forma análoga ao modelo do coronavírus foi colocado ao lado da Terra para explicitar a ameaça dos potenciais riscos que corremos enquanto espécie. A ratoeira foi colocada sobre uma placa eletrônica dourada em alusão à ilusão criada pelos artifícios tecnológicos contemporâneos. Os chips eletrônicos que envolvem a placa formam uma cerca que separa a humanidade de um suposto sonho dourado” (Walter Miranda).

Preocupado em se manter atento às questões filosóficas que permeiam a vida e a arte, condensa na série *Evolução Paralela* (Figura 22) a história da humanidade da pré-história até a contemporaneidade, repleta de signos que marcaram cada uma dessas eras.

O caráter lúdico da composição aparece na série de cinco obras

denominada *Para não dizer que não falei de flores*, realizada durante a pandemia, quando funcionou como momento de contraponto à gravidade do momento.

Walter Miranda planeja as suas obras como mapas, em multicamadas, convidando o leitor a deslindar sua escrita visual e a ampliar as dimensões do possível.

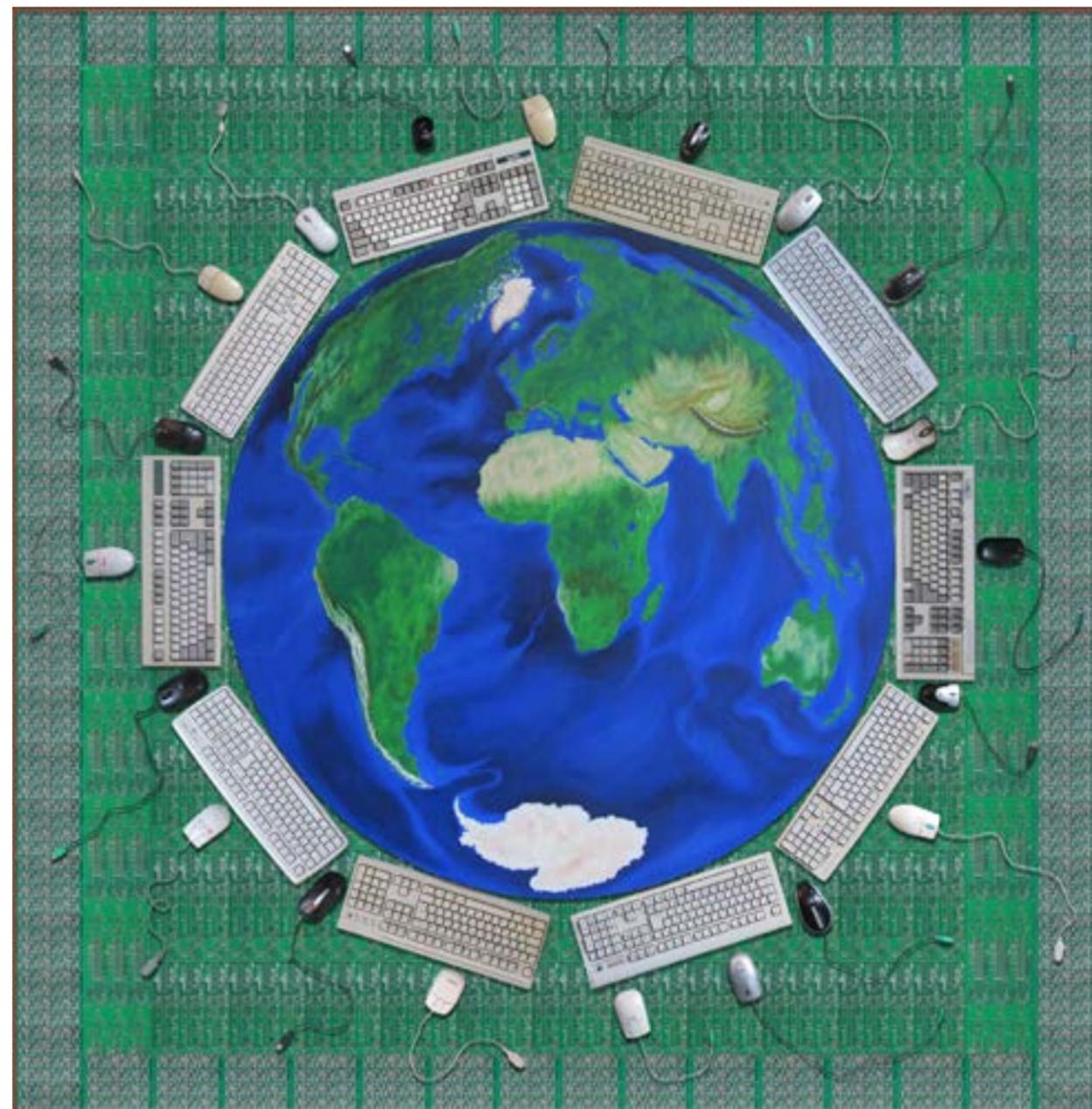


Figura 1 - *Réquiem à Gaia - Fecundationis Artificiosae* - 2018
 Óleo sobre tela + objetos
 sobre madeira - 244 cm x 244 cm
 Imagem do catálogo
 Cartografias de Gaia

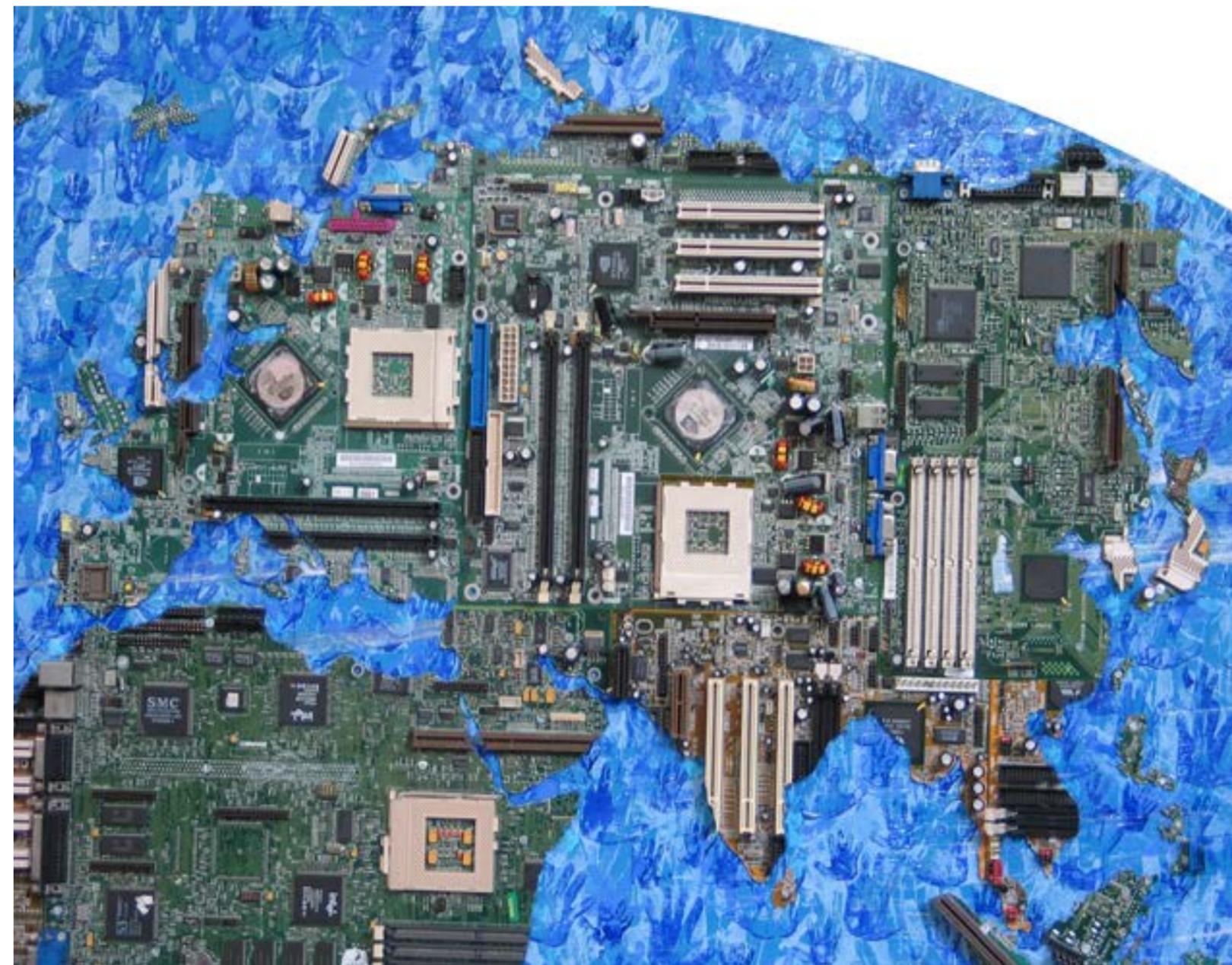


Figura 2 - *Réquiem à Gaia - In Totum 2* (detalhe) - 2010
 Óleo + objetos
 sobre madeira - 161,8 cm x 100 cm
 Imagem do catálogo
 Cartografias de Gaia

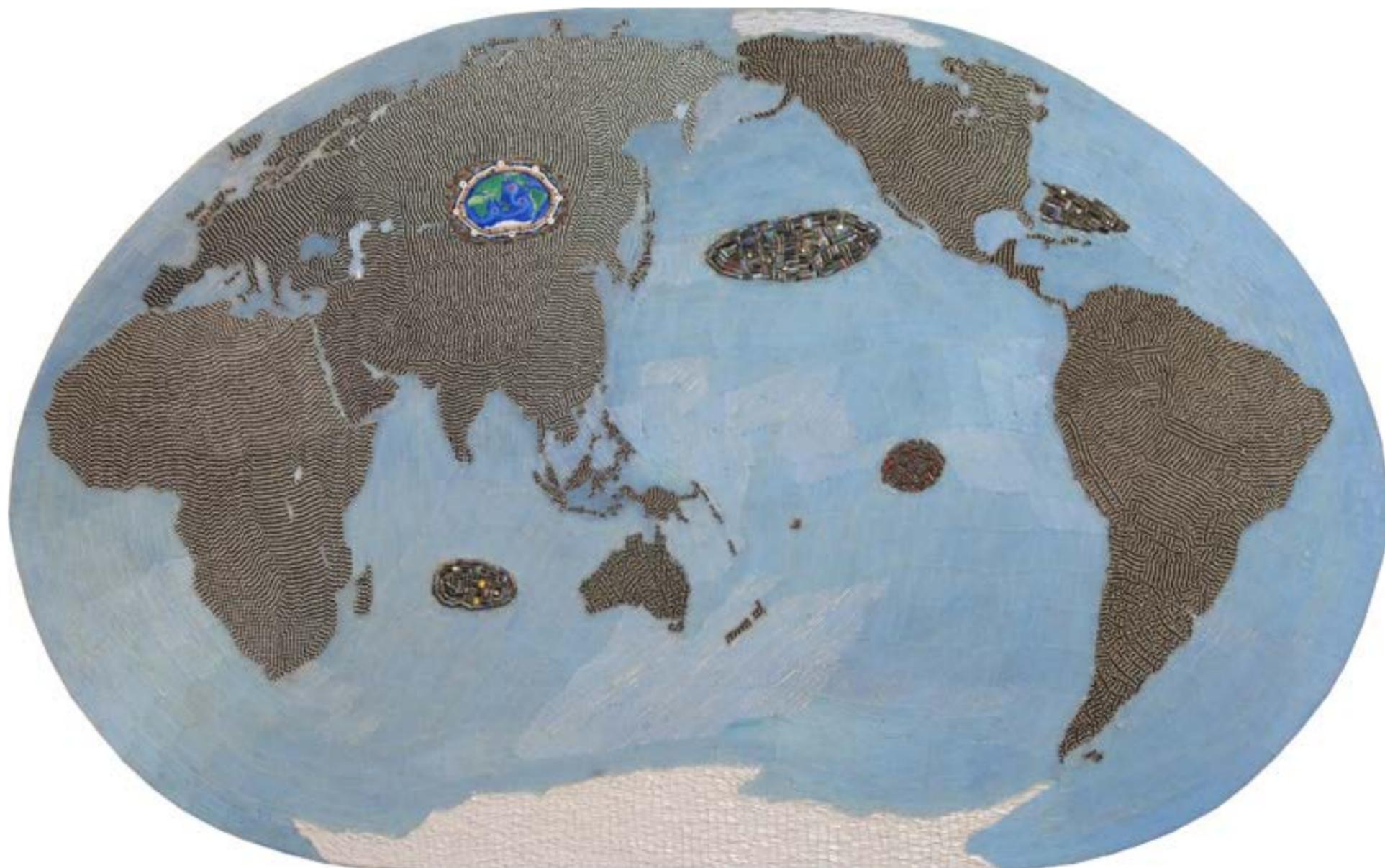


Figura 3 - Réquiem à Gaia - In Totum 5 - 2017 - Óleo + objetos sobre madeira - 161,8 cm x 100 cm - Imagem do catálogo Cartografias de Gaia



Figura 4 - Réquiem à Gaia - Desequilíbrio Tecnológico - 2014 - Óleo + objetos sobre madeira - 134,3 cm x 83,3 cm
Imagem do catálogo Cartografias de Gaia



Figura 5 - *Réquiem à Gaia - África* - 2007
Óleo + objetos sobre
madeira - 91 cm
Imagem do catálogo
Cartografias de Gaia

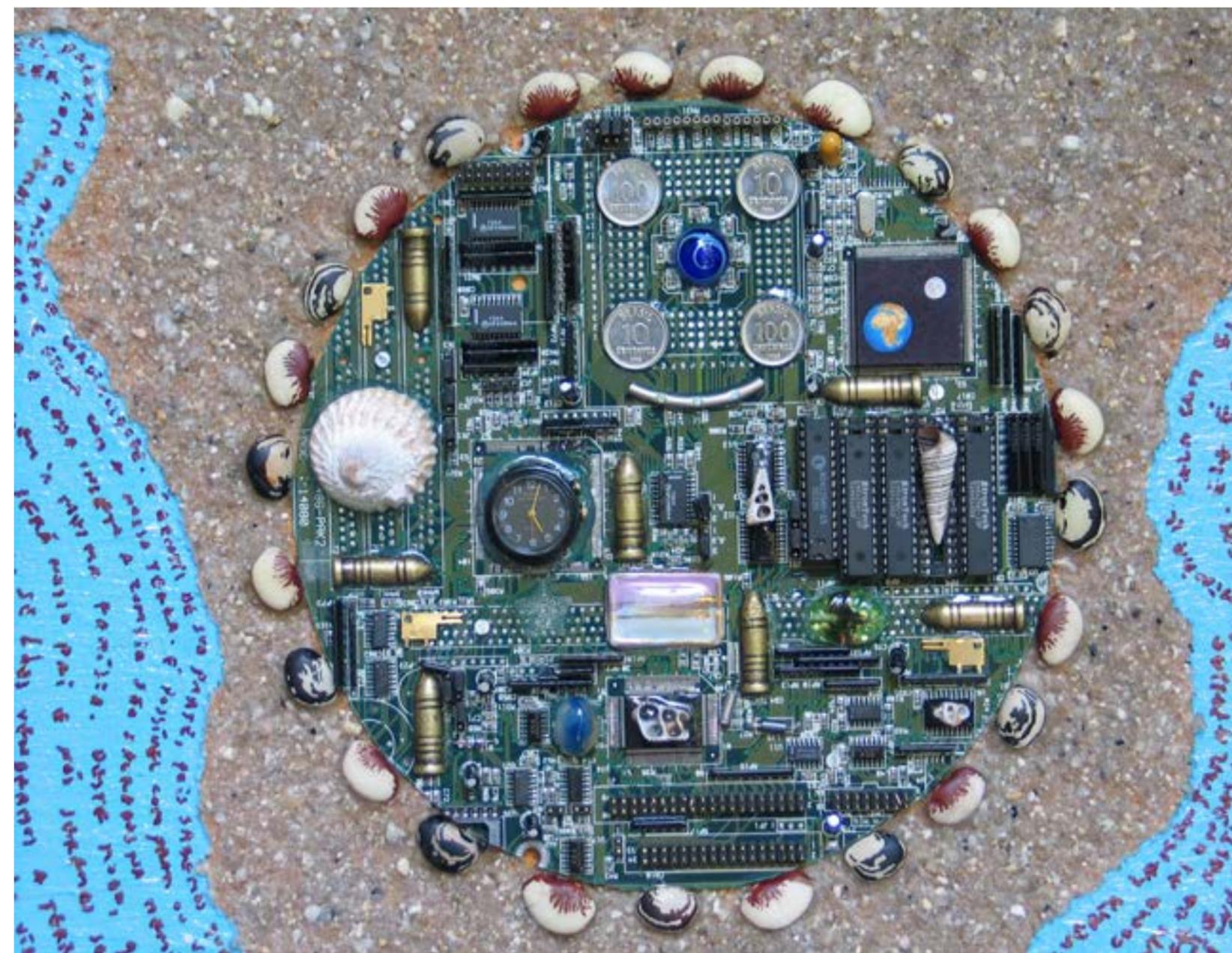


Figura 6 - *Réquiem à Gaia - África* (detalhe) - 2007
Imagem do
catálogo
Cartografias
de Gaia

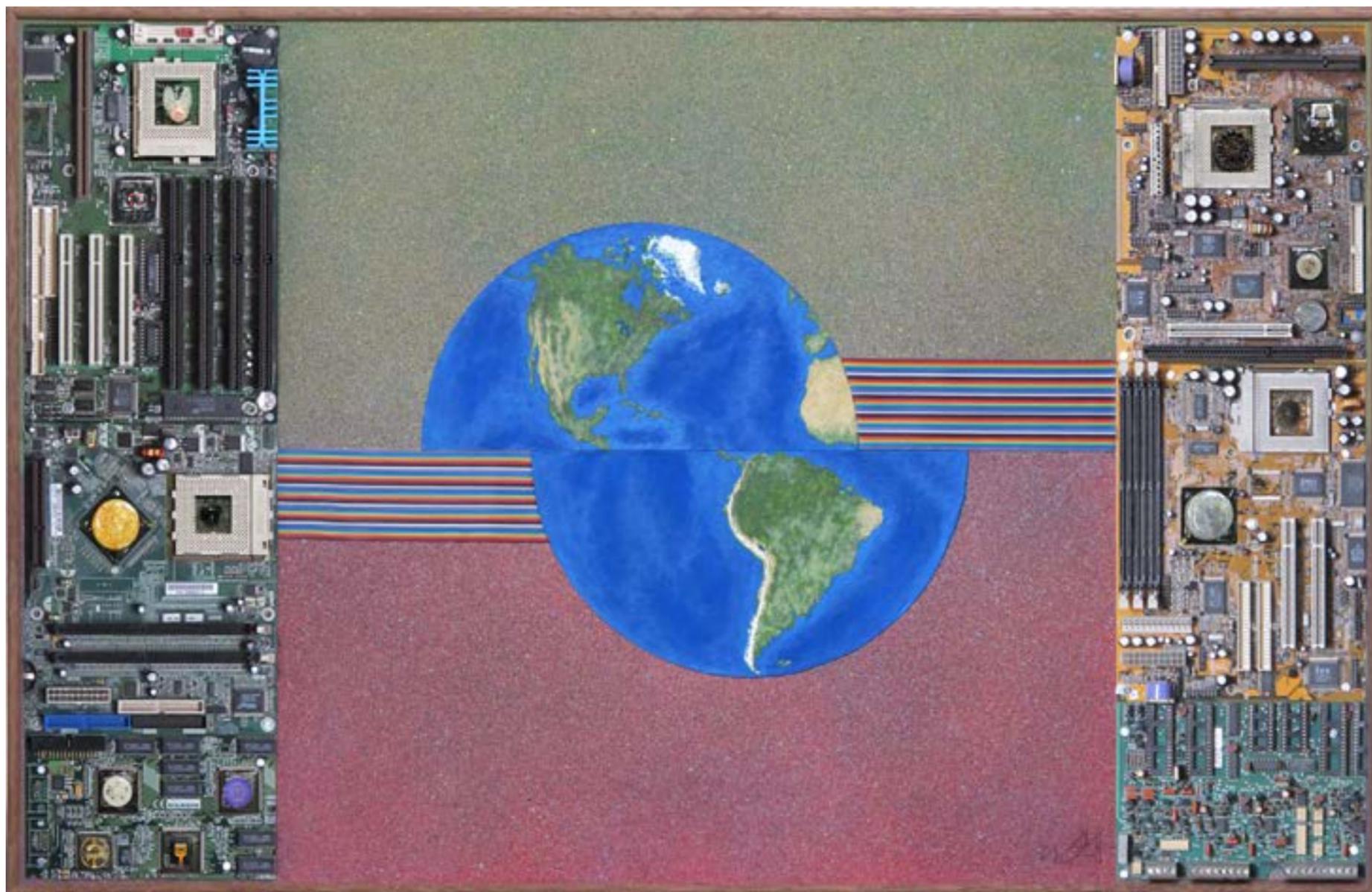


Figura 7 - *Réquiem à Gaia - Descompasso I* - 2014 - Óleo + placas de computador + objetos sobre madeira - 93,4 cm x 58 cm
Imagem do catálogo Cartografias de Gaia



Figura 8 - *Réquiem à Gaia - Torre de Babel* - 2018
Óleo sobre esfera de alumínio + teclados sobre madeira
L 50 cm x C 50 cm x A 196 cm
Imagem ESPAÇO Walter Miranda - AUTVIS

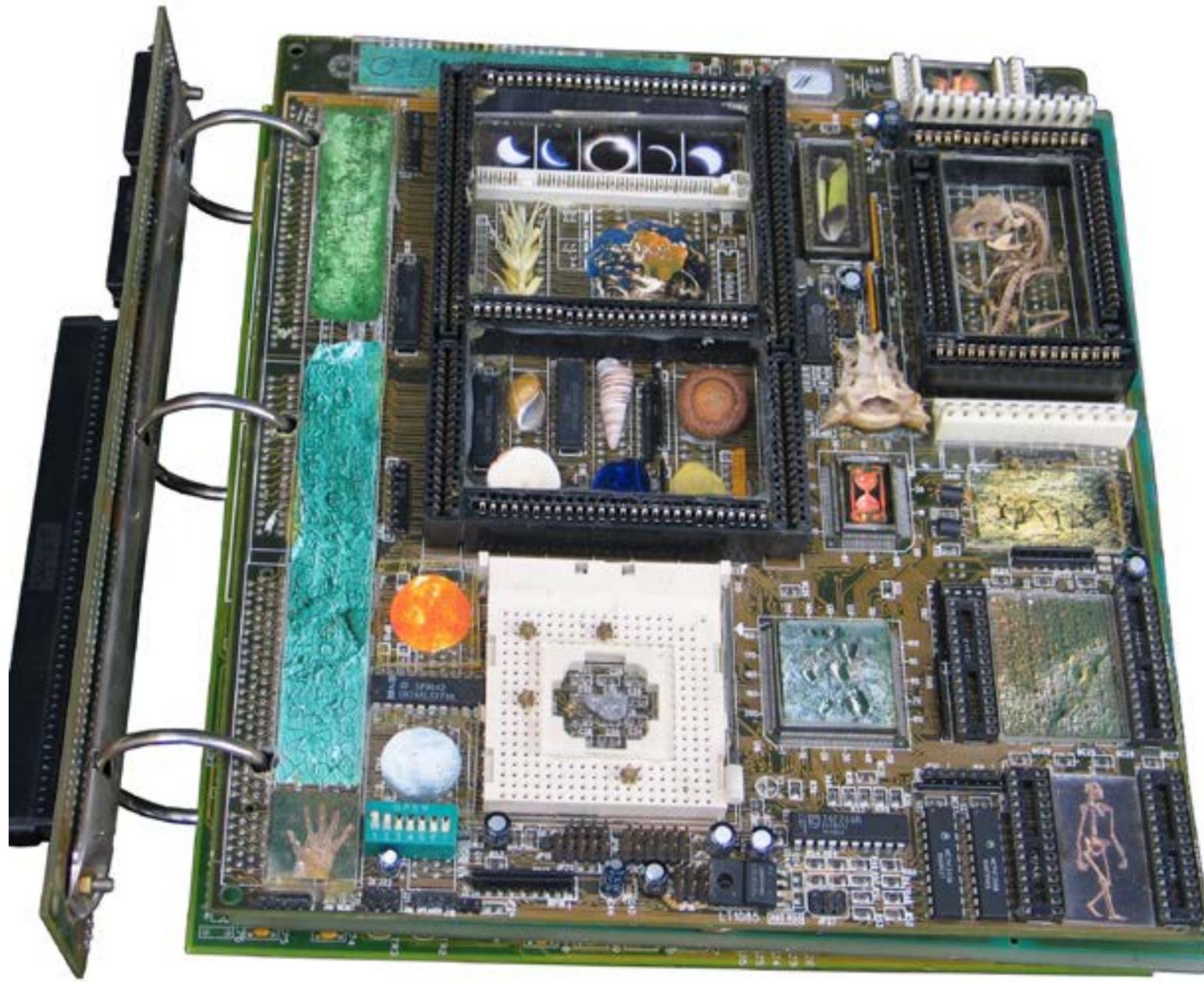


Figura 9 -
O Livro de Gaia I - 2001
 Óleo + imagens digitalizadas + objetos sobre placas de computador
 C 26cm x L 27cm x A 5,5 cm x 3 páginas
 Imagem do catálogo Cartografias de Gaia

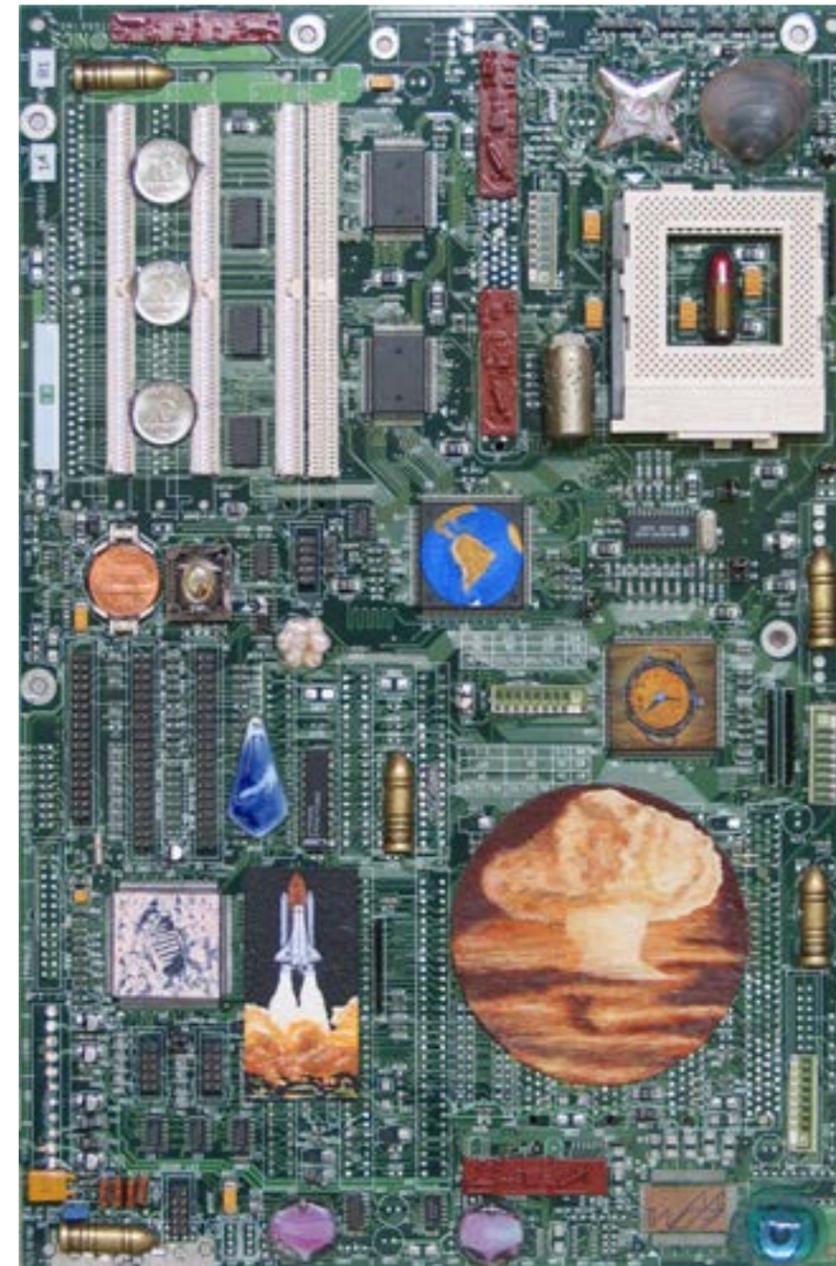


Figura 10 - *O Livro de Gaia II*
 -página 3/3 - 2007
 Óleo + imagens digitalizadas + objetos sobre placas de computador
 C 22 cm x L 33 cm x A 4,5 cm x 3 páginas
 Imagem do catálogo Cartografias de Gaia

Figura 11 -
Livro do Porto 2017
 Óleo + imagens
 pintadas + objetos
 sobre placas de
 computador
 C 27 cm x L 31 cm x
 A 7 cm x 3 páginas
 Imagem do catálogo
 Cartografias
 de Gaia

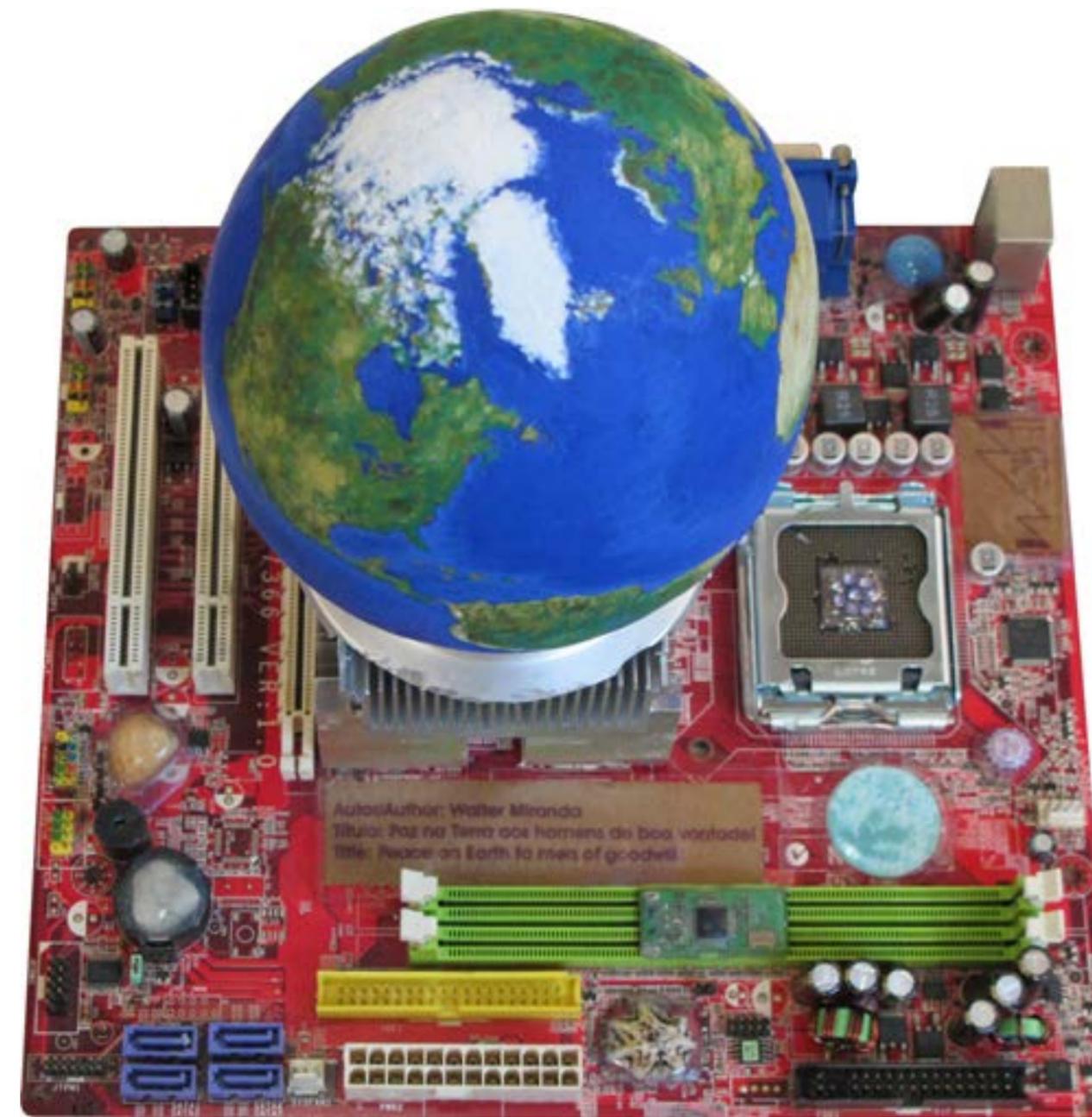


Figura 12 - *Paz na Terra aos Homens de Boa Vontade* - 2011
 Óleo sobre cabaça + objetos +
 placa de computador -
 C 24 cm x L 22 cm x A 23 cm
 Imagem do catálogo
 Cartografias de Gaia

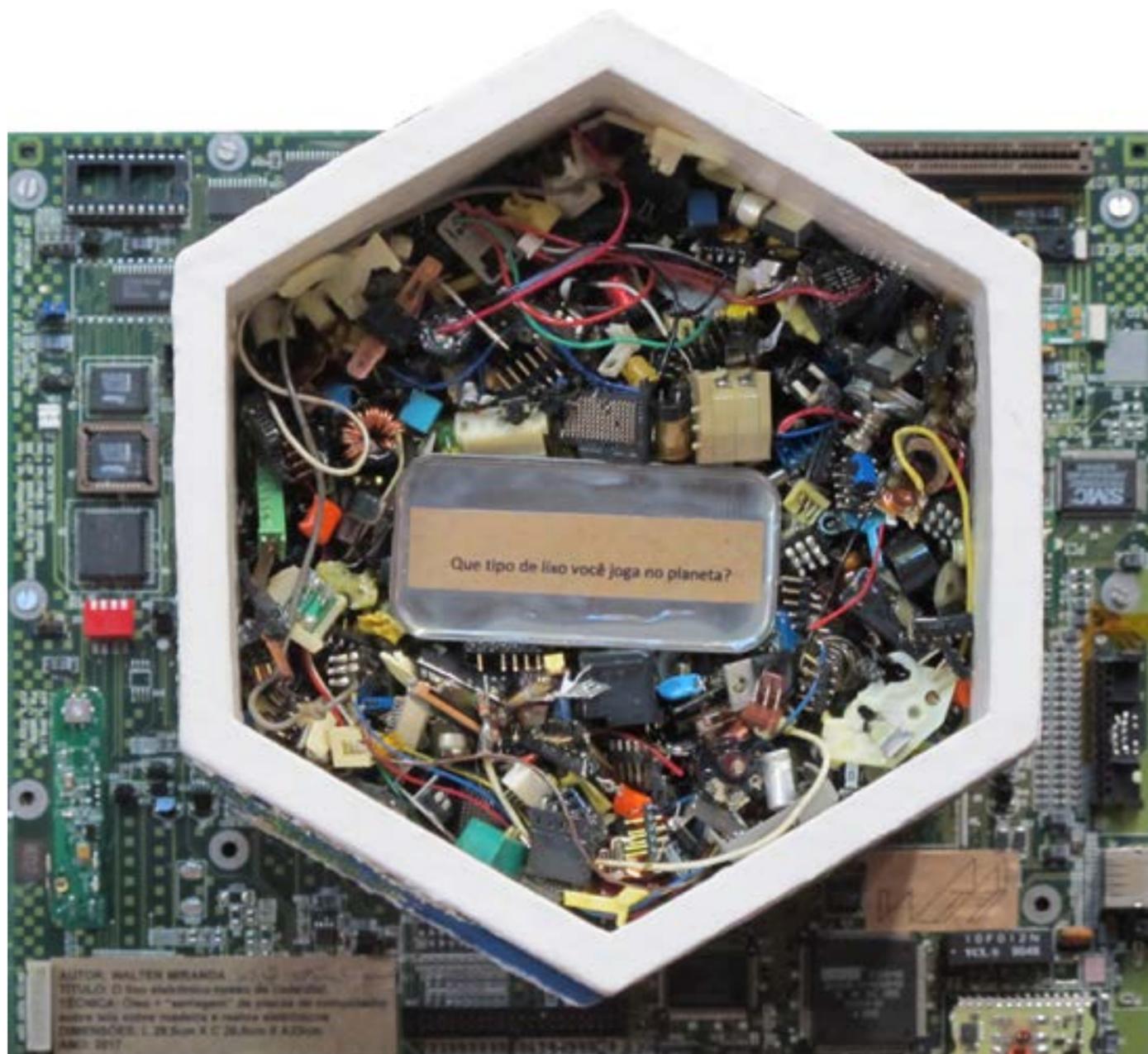


Figura 13 - *Réquiem à Gaia - O Lixo Eletrônico Nosso de Dia!* - vista superior - 2017
 óleo + objetos sobre tela + placa de computador -
 L 26,5 x C 23,5cm x A 29,5cm
 Imagem do catálogo
 Cartografias de Gaia



Figura 14 - *Réquiem à Gaia - UTI de Foucault* - detalhe - 2018
 Instalação com óleo s/ madeira + objetos -
 556 cm x 803 cm
 Imagem do catálogo
 Cartografias de Gaia

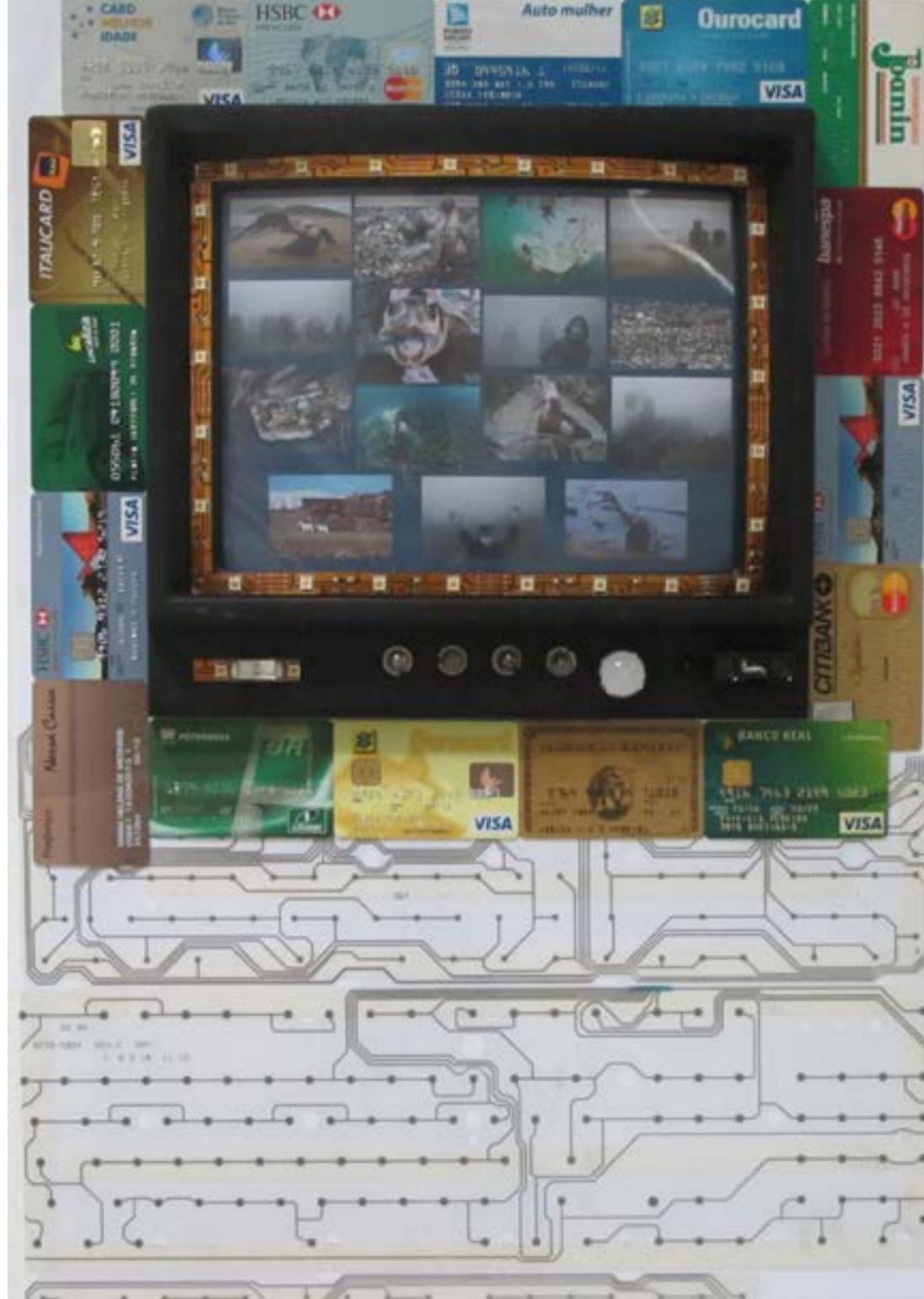


Figura 15 - *Réquiem à Gaia - UTI de Foucault* - 2018
 Instalação com óleo s/ madeira + objetos
 - 556 cm x 803 cm
 Imagem do catálogo
 Cartografias de Gaia



Figura 16 - *Exaltação a Gaia 18 Primeiros Passos* - 2010 - Óleo+objetos sobre madeira - 70 cm x 43 cm



Figura 17 - Da série Nova Idade Média Garras Tecnológicas - 2002 - Óleo + objetos sobre madeira - 161,8 cm x 100 cm

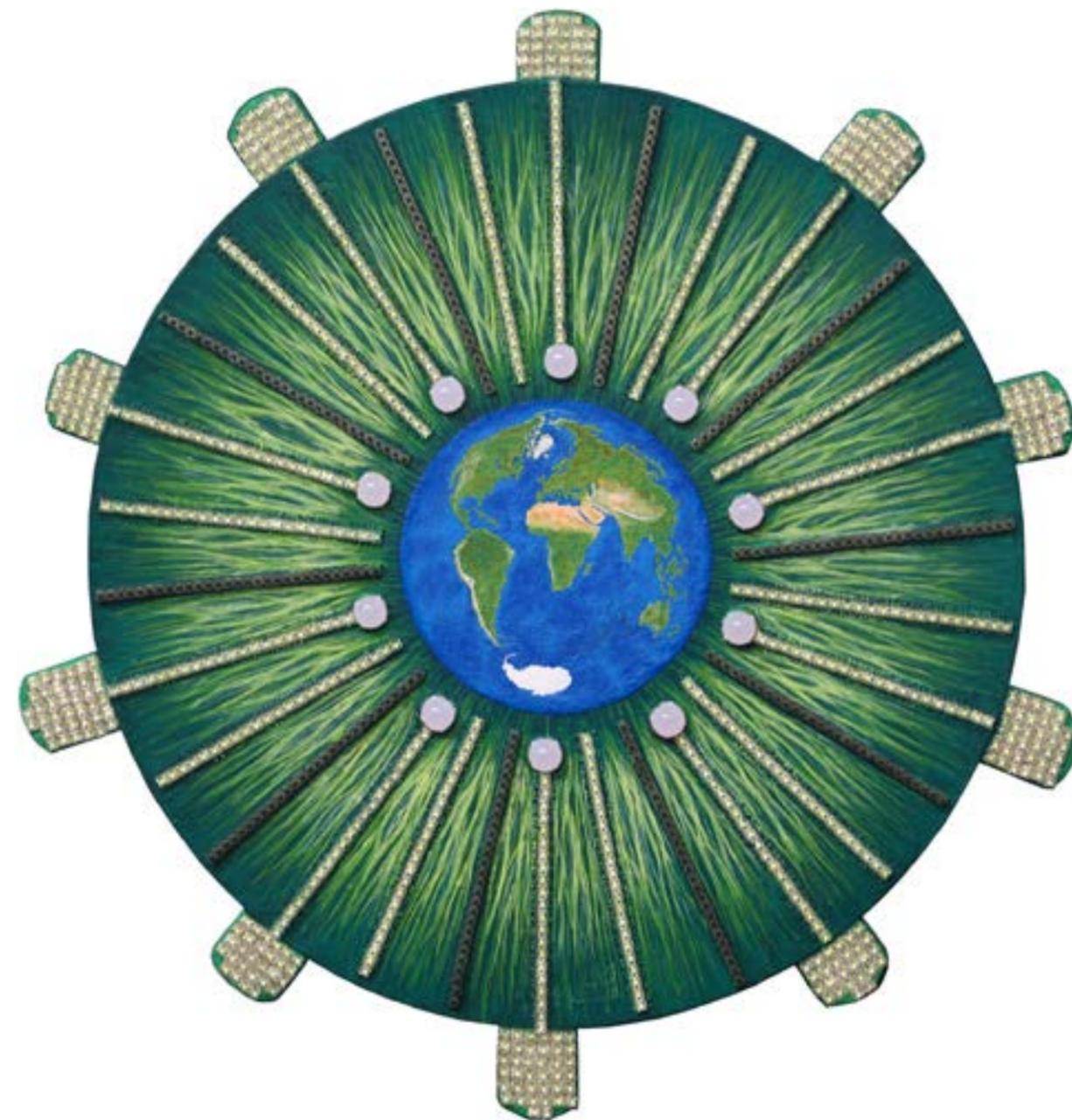


Figura 18 - Está nos olhos de quem vê -
Olhar pandêmico - 1 - 2021
Imagem do catálogo Tempo Insular



Figura 19 - *Por do Sol Walteriano 3* - 2022 - Imagem do catálogo Tempo Insular



Figura 20 - Confúcio e as cinco virtudes do homem - 2016
Site do artista



Figura 21 - *Ratoeira Tecnológica II* - 2021
 óleo + objetos* sobre madeira - 24,3 x 35 cm
 Imagem do catálogo Tempo Insular

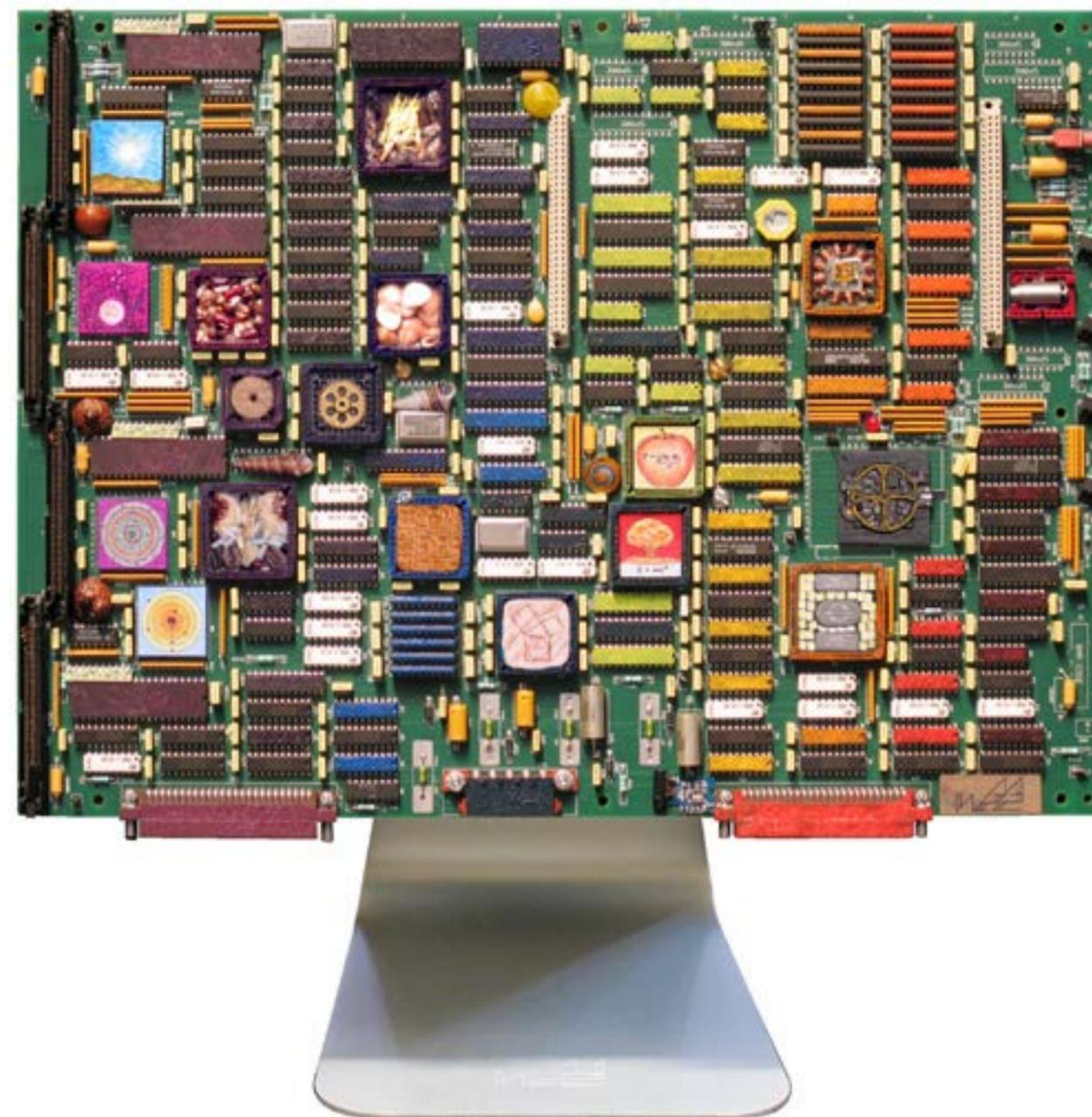


Figura 22 - *Evoluções Paralelas* - 2022
 óleo + objetos sobre placa de
 circuito eletrônico e sobre
 pedestal de computador -
 L 42 cm x A 39 cm x P 19,5 cm
 Imagem do catálogo Tempo Insular

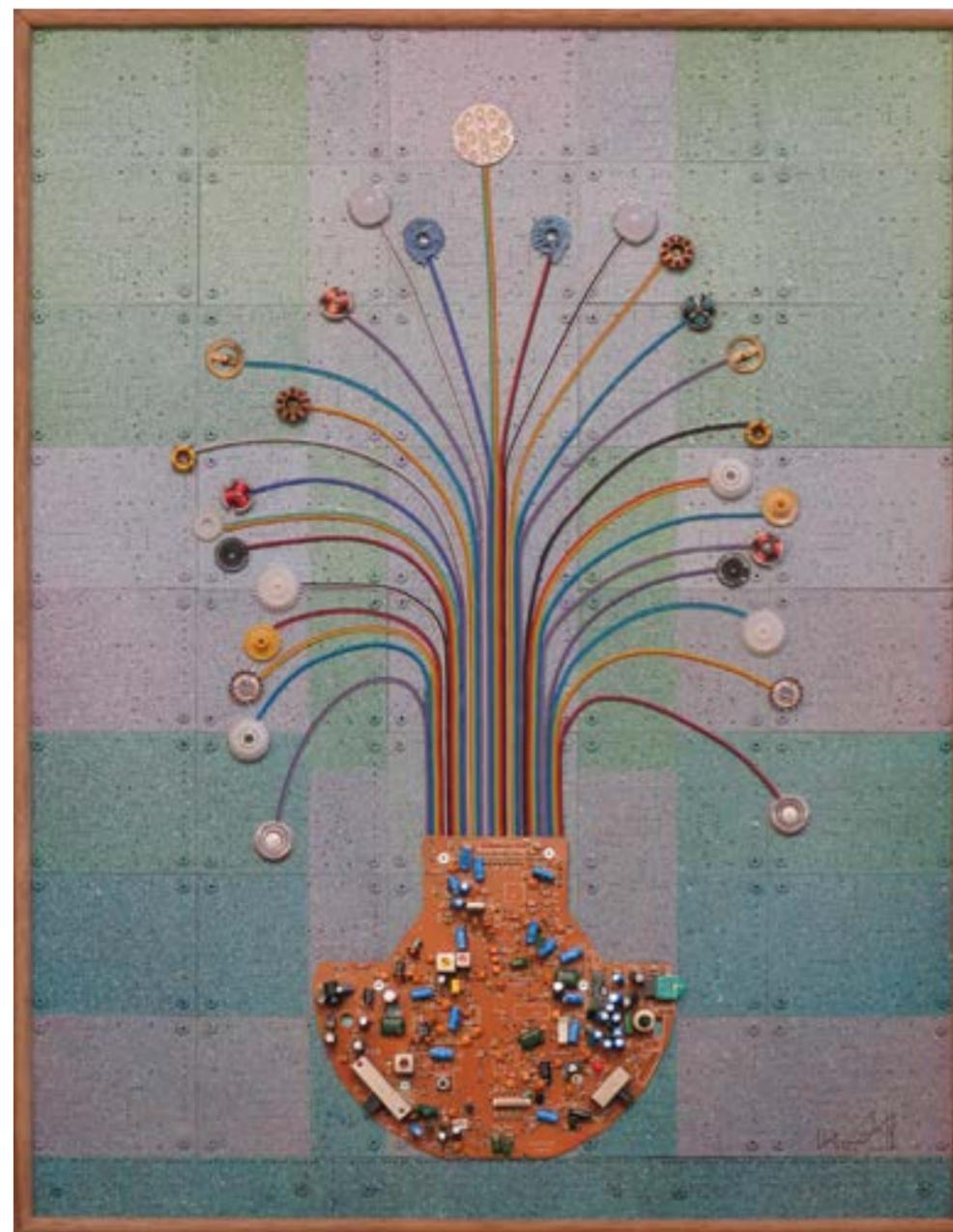


Figura 23 - *Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores - IV* - 2021
óleo + objetos sobre placas eletrônicas
sobre madeira - 50 cm x 65 cm
Imagem do catálogo *Tempo Insular*

REFERÊNCIAS

Miranda, Walter. (2019). *A Seção Áurea: da Matemática às Artes*. Instituto de estudos Avançados da USP. <http://www.iea.usp.br/midiateca/foto/eventos-2019/a-secao-aurea-da-matematica-as-artes-29-de-maio-de-2019/walter-miranda-e-gildo-magalhaes-dos-santos/view>

Miranda, Walter. (2020). Catálogo da exposição *Cartografias de Gaia*. FWM Artes.

Miranda, Walter. (2022). Catálogo da exposição *Tempo Insular*. FWM Artes.

Sacramento, Enock. (2020). Miranda, Walter. (2020). Catálogo da exposição *Cartografias de Gaia*. FWM Artes.

WALTER MIRANDA

Crítico de Arte, artista plástico; professor de história da arte e técnicas artísticas; lecionou no Liceu de Artes e Ofícios por 10 anos; atua como membro de júri de salões de arte desde 1987; pesquisador nas áreas História da Arte e Técnicas artísticas; ministra palestras e workshops em universidades, museus e instituições culturais; coordenador da área de Artes Visuais do “Mapa Cultural Paulista” da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (2015/16); presidente da APAP Associação Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo (2013/ 2018); coordenador cultural e técnico do Projeto “Oficina de Esculturas” na cidade de Rio Grande/RS (2013); curador independente para exposições de arte.

LILIAN FRANÇA

Editora de Arte e Tecnologia da Revista Arte e Crítica - ABCA. Dra. em Comunicação e Semiótica - PUCSP. Estágios Pós-Doutorais IFCH/UNICAMP; Fabico/UFRGS e UBI - Portugal. Missões de trabalho na CUNY - City University of New York, Universidade Nova de Lisboa, Universidade do Minho. Professora Titular 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); “História do cinema em dispositivos móveis: do celular ao smartphone” (Amazilia Coral) e “Arte ultra contemporânea - conceitos, artistas, mercados e tecnologias NFT” (Amazilia Coral), entre outros.



Walter Lewy

Sem título, 1993, óleo sobre tela,
60 x 80 cm, assinatura inf. dir.

Participou da exposição Walter Lewy:

O sonhador e a sublime criação do mundo,

curadoria de Jacob Klintowitz,

Galeria Frente, São Paulo, 2024.

Reproduzida no livro p. 115 e 134.

ENSAIO VISUAL

WALTER LEWY: O SONHADOR E A SUBLIME CRIAÇÃO DO MUNDO

JACOB KLINTOWITZ - ABCA/SP

RESUMO: Walter Lewy foi um surrealista perfeito. Na sua obra, podemos encontrar a imaginação solta, a invenção de seres, espaços mágicos, uma nova realidade social, relações misteriosas entre objetos e humanos, relações fascinantes entre pessoas e um universo imaginário. E todas essas tornam o seu trabalho exemplar de um movimento cultural que marcou a nossa arte desde o século 20.

PALAVRAS-CHAVE: Walter Lewy; surrealista perfeito; invenção de seres; universo imaginário.

ABSTRACT: Walter Lewy was a perfect surrealist. In his work we can find free imagination, the invention of beings, magical spaces, a new social reality, mysterious relationships between objects and humans, fascinating relationships between people and an imaginary universe. And all of these make his work exemplary of a cultural movement that has marked our art since the 20th century.

KEYWORDS: Walter Lewy; perfect surrealist; invention of beings; imaginary universe.

Mais do que um exercício de liberdade, o Surrealismo é a arte de descoberta do ser.

Walter Lewy foi um surrealista perfeito. Na sua obra podemos encontrar a imaginação solta, a invenção de seres, espaços mágicos, uma nova realidade social, relações misteriosas entre objetos e humanos, relações fascinantes entre pessoas e um universo imaginário. E, como método, o domínio absoluto do sonho acordado, do onírico com os olhos abertos. E todas essas tornam o seu trabalho exemplar de um movimento cultural que marcou a nossa arte desde o século 20.

Podemos ver de que maneira essa criação tão intensa se revelou a partir de duas vertentes fundamentais. A primeira, historicamente, e em Walter Lewy também, é a liberdade expressiva.

A segunda vertente, certamente ligada à liberdade expressiva, é a possibilidade de tornar-se um ser humano mais completo.

Observar a obra de Walter Lewy ao longo de décadas é perceber a descrição delicada do processo

criativo e da necessidade de conviver com o inconsciente e torná-lo icônico.

Certamente o silêncio, companheiro do Walter Lewy, é o terreno onde é possível acessar o inconsciente, a alma, e conviver com este nada que é tudo.

Em Walter Lewy encontramos um itinerário fascinante do aprofundamento da linguagem da arte. E é igualmente a gestação de um novo ser. Lembra a trajetória de Sidarta-Buda. A linda aventura, a lírica aventura que nos ensina o percurso de um homem até o seu estar ilimitado, um homem que se transforma em Buda.

Walter Lewy,
mestre surrealista
e da construção do ser.
O viajante da alma.
Senhor do sonho.
Habitante do silêncio.

A arte nos aproxima da mais sublime criação. Desenhar é inventar um novo ser.

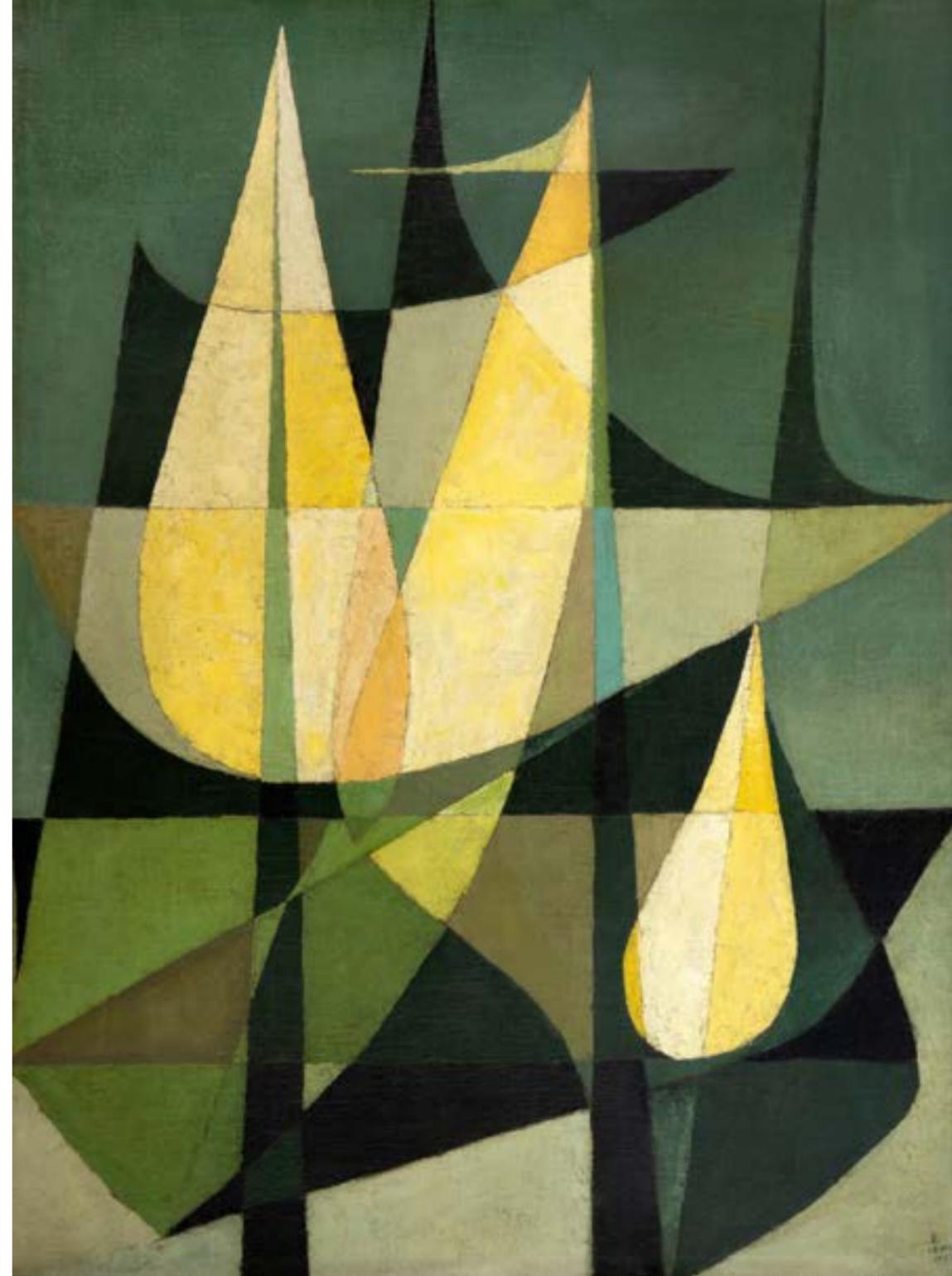
Haverá na história humana sonho maior do que o de criar um ser absolutamente novo?

Desenhar é aumentar o nosso conceito do real. E, principalmente, é estabelecer os limites do ser humano. Na verdade, é conceber o ilimitado, pois qual seria o limite do ser humano?

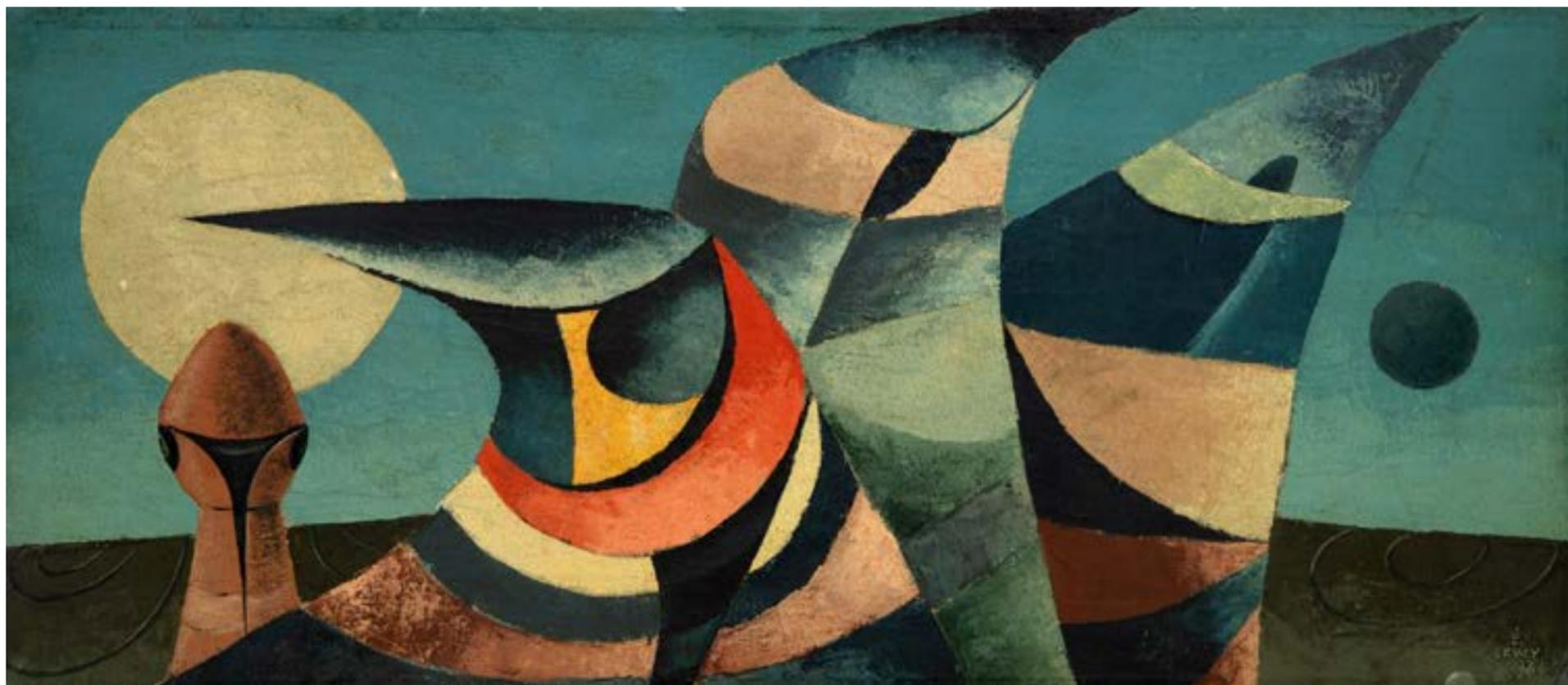


Walter Lewy
Nu, 1947
óleo sobre tela
50 x 61 cm
assinatura inf. dir.
Participou da exposição
Walter Lewy: O sonhador
e a sublime criação
do mundo, curadoria
de Jacob Klintowitz,
Galeria Frente,
São Paulo, 2024.
Reproduzida no livro
p. 35 e 131.

Walter Lewy
Sem título, 1954
 óleo sobre tela
 109 x 74 cm
 assinatura inf. dir.
 Participou da exposição
 Walter Lewy: O sonhador e
 a sublime criação do mundo,
 curadoria de Jacob
 Klintowitz,
 Galeria Frente,
 São Paulo, 2024.
 Reproduzida no livro
 p. 43, 130 e 131.



Walter Lewy
Sem título, 1958
 óleo sobre tela
 100 x 75 cm
 assinatura inf. dir.
 Participou do Prêmio Leirner de Arte
 Contemporânea, Galeria de Artes das
 Folhas, São Paulo, 1958.
 (Etiqueta no verso). Participou das
 exposições: 8ª Bienal de São Paulo.
 Sala Especial: Surrealismo e Arte
 Fantástica, 1965; Walter Lewy: 35 anos de
 pintura no Brasil, Museu de Arte Moderna
 de São Paulo, 1974, Nº42. p.52; Walter
 Lewy: Mestre do Surrealismo no Brasil,
 curadoria Daisy Peccinini, Fundação José
 e Paulina Nemirovsky, Estação Pinacoteca
 do Estado de São Paulo, 2013; Walter Lewy:
 O sonhador e a sublime criação do mundo,
 curadoria de Jacob Klintowitz, Galeria
 Frente, São Paulo, 2024. Reproduzida no
 livro p. 4, 44, 127 e 131.



Walter Lewy, Sem título, 1966, óleo sobre tela, 30 x 70 cm, assinatura inf. dir.
Participou da exposição Walter Lewy: O sonhador e a sublime criação do mundo, curadoria de Jacob Klintowitz, Galeria Frente, São Paulo, 2024.
Reproduzida no livro p. 55 e 132.



Walter Lewy
Prata e Cromo, 1969
óleo sobre tela
60 x 81 cm
assinatura inf. dir.
Etiqueta no verso:
Prospectus Escritório
de Artes.
Participou das
exposições: Walter
Lewy: Mestre do
Surrealismo no Brasil,
curadoria Daisy
Peccinini, Fundação
José e Paulina
Nemirovsky, Estação
Pinacoteca do Estado
de São Paulo, 2013;
Walter Lewy: O sonhador
e a sublime criação
do mundo, curadoria
de Jacob Klintowitz,
Galeria Frente,
São Paulo, 2024.
Reproduzida no livro
p.15,16, 60 e 132.

Walter Lewy
Sem título, 1970
 óleo sobre tela
 60 x 78 cm
 assinatura inf. dir.
 Participou das
 exposições: Walter
 Lewy: Mestre do
 Surrealismo no
 Brasil, curadoria
 Daisy Peccinini,
 Fundação
 José e Paulina
 Nemirovsky, Estação
 Pinacoteca do
 Estado de São Paulo,
 2013; Walter Lewy: O
 sonhador e a
 sublime criação do
 mundo, curadoria de
 Jacob Klintowitz,
 Galeria Frente,
 São Paulo, 2024.
 Reproduzida no
 livro p. 61, 127
 e 132.



Walter Lewy
Sem título, 1971
 óleo sobre tela
 58 x 78 cm
 assinatura inf. dir.
 Livro: PONTUAL.
 Roberto. Arte
 Brasil Hoje 50 Anos
 Depois. São Paulo:
 Collectio, 1973.
 p. 386.
 Participou das
 exposições: Walter
 Lewy: Mestre do
 Surrealismo no
 Brasil, curadoria
 Daisy Peccinini,
 Fundação José e
 Paulina Nemirovsky,
 Estação Pinacoteca
 do Estado de São
 Paulo, 2013; Walter
 Lewy: O sonhador e
 a sublime criação do
 mundo, curadoria de
 Jacob Klintowitz,
 Galeria Frente,
 São Paulo, 2024.
 Reproduzida no
 livro p. 63, 127
 e 132.

Walter Lewy
Sem título, 1971
 óleo sobre tela
 71 x 91 cm
 assinatura inf. dir.
 Participou das
 exposições: Walter
 Lewy: 35 anos de
 pintura no Brasil,
 Museu de Arte
 Moderna de São
 Paulo, 1974, Nº180,
 p.34 e 39; Walter
 Lewy: Mestre do
 Surrealismo no
 Brasil, curadoria
 Daisy Peccinini,
 Fundação José e
 Paulina Nemirovsky,
 Estação Pinacoteca
 do Estado de São
 Paulo, 2013; Walter
 Lewy: O sonhador e
 a sublime criação do
 mundo, curadoria de
 Jacob Klintowitz,
 Galeria Frente,
 São Paulo, 2024.
 Reproduzida no livro
 p. 62 e 132.



Walter Lewy
Sem título, 1972
 óleo sobre tela
 70 x 90 cm
 assinatura
 inf. dir.
 Participou das
 exposições: Walter
 Lewy: Mestre do
 Surrealismo no
 Brasil, curadoria
 Daisy Peccinini,
 Fundação José e
 Paulina Nemirovsky,
 Estação Pinacoteca
 do Estado de São
 Paulo, 2013; Walter
 Lewy: O sonhador
 e a sublime
 criação do mundo,
 curadoria de Jacob
 Klintowitz, Galeria
 Frente, São Paulo,
 2024. Reproduzida
 no livro p. 66, 67
 e 132.

Walter Lewy
Sem título, 1974
 óleo sobre tela
 26 x 35 cm
 assinatura
 inf. dir.
 Participou
 da exposição
 Walter Lewy: O
 sonhador e a
 sublime criação
 do mundo,
 curadoria
 de Jacob
 Klintowitz,
 Galeria Frente,
 São Paulo, 2024.
 Reproduzida
 no livro p. 84,
 85 e 133.



Walter Lewy
Sem título, 1976
 óleo sobre tela
 60 x 80 cm
 assinatura inf. esq.
 Participou das
 exposições: Walter
 Lewy: Mestre do
 Surrealismo no
 Brasil, curadoria
 Daisy Peccinini,
 Fundação José e
 Paulina Nemirovsky,
 Estação Pinacoteca
 do Estado de São
 Paulo, 2013; Walter
 Lewy: O sonhador e
 a sublime criação do
 mundo, curadoria de
 Jacob Klintowitz,
 Galeria Frente,
 São Paulo, 2024.
 Reproduzida no
 livro p. 90 e 133.

Walter Lewy
Sem título, 1981
 óleo sobre tela
 40 x 50 cm
 assinatura inf. dir.
 Participou da
 exposição Walter
 Lewy: O sonhador e
 a sublime criação
 do mundo, curadoria
 de Jacob
 Klintowitz,
 Galeria Frente,
 São Paulo, 2024.
 Reproduzida no
 livro p. 103 e 134.



Walter Lewy
Sem título, 1993
 óleo sobre tela
 60 x 80 cm
 assinatura inf.
 dir.
 Participou da
 exposição Walter
 Lewy: O sonhador
 e a sublime
 criação do mundo,
 curadoria de
 Jacob Klintowitz,
 Galeria Frente,
 São Paulo, 2024.
 Reproduzida no
 livro p. 115
 e 134.



A Galeria Frente apresenta o livro “Walter Lewy: O sonhador e a sublime criação do mundo”, que acompanha a exposição. Escrito por Jacob Klintowitz, explora a obra de Walter Lewy (1905-1995), um dos principais nomes do surrealismo no Brasil, em celebração ao centenário do movimento surrealista. Com mais de 70 obras, a exposição e o livro oferecem uma imersão no universo criativo de Lewy, onde o real e o onírico se entrelaçam.

Galeria Frente, fica na rua Dr. Melo Alves 400, Cerqueira César, São Paulo, SP. De segunda a sexta-feira, das 10 às 19 horas e aos sábados das 10 às 14 horas. Em cartaz até 22 de fevereiro de 2025.

Maiores informações;

Fone 55 11 3064 7575.

JACOB KLINTOWITZ

Escritor, crítico de arte, curador, editor de arte, conferencista e jornalista, é autor de 192 livros sobre teoria de arte, arte brasileira, monografias de artistas, ficção e livros de artista. E escreveu mais de 3.000 artigos publicados especialmente nos jornais “Tribuna da Imprensa”, RJ, “Jornal da Tarde”, SP. Conselheiro do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Conselheiro do Museu Judaico de São Paulo. Ganhou duas vezes o “Prêmio Gonzaga Duque” da Associação Brasileira de Críticos de Arte, pela atuação crítica. E duas vezes foi homenageado pela ABCA por sua intensa ação cultural. Atuou como curador do Museu Brasileiro da Escultura.



Galeria das Moldagens - MNBA. Década de 2020

ACERVO ESTRANGEIRO DO MNBA-RJ: UMA PONTE ENTRE CULTURAS E ÉPOCAS

ZUZANA PATERNOSTRO – ABCA/RJ
BARBARA BANDINI
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: O acervo estrangeiro do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) destaca-se como um dos mais significativos do Brasil, reunindo obras originárias de esforços conjuntos de doadores, colecionadores e aquisições governamentais estratégicas. Sua formação reflete uma história de altruísmo e compromisso cultural, permitindo ao público brasileiro acesso direto a tradições artísticas globais e promovendo o diálogo entre culturas e épocas. Esse legado reafirma o papel do MNBA na democratização da arte, oferecendo uma experiência única de contemplação e aprendizado.

PALAVRAS-CHAVE: Museu Nacional de Belas Artes, acervo, aquisição, doação, técnica e estética.

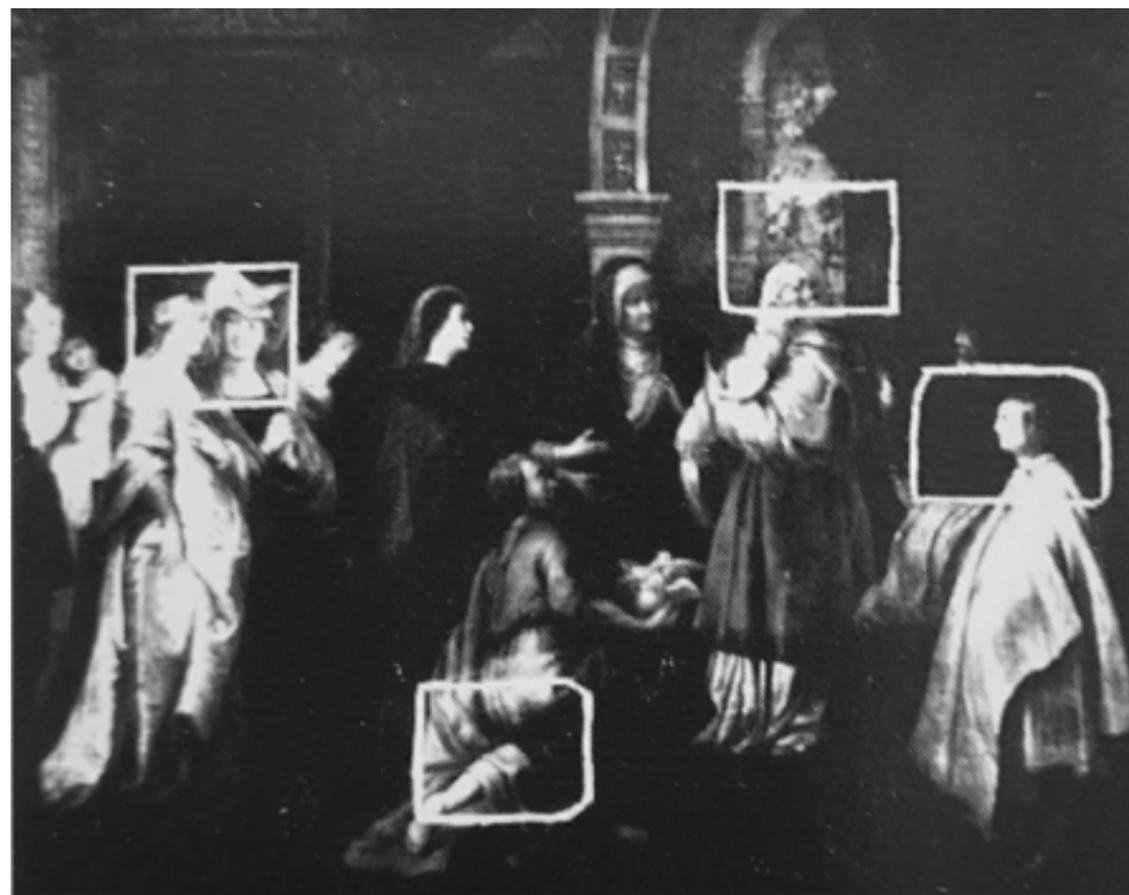
ABSTRACT: *The foreign collection of the Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) stands out as one of the most significant in Brazil, bringing together works originating from joint efforts of donors, collectors, and strategic government acquisitions. Its formation reflects a history of altruism and cultural commitment, providing the Brazilian public with direct access to global artistic traditions and fostering dialogue between cultures and eras. This legacy reaffirms the MNBA's role in the democratization of art, offering a unique experience of contemplation and learning.*

KEYWORDS: Museu Nacional de Belas Artes, collection, acquisition, donation, technique, aesthetics.

Notável pela riqueza de suas obras e pela trajetória de sua formação, o acervo estrangeiro de pinturas do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) destaca-se como uma das coleções artísticas mais significativas do Brasil. Sua constituição reflete a convergência de esforços que envolveram doações de colecionadores particulares, comprometidos com a salvaguarda da arte, contribuições de indivíduos movidos por um profundo senso de preservação cultural e aquisições governamentais realizadas em momentos estratégicos. Cada uma dessas ações, marcadas pelo gesto de colaboração e generosidade, revela não apenas o imensurável valor artístico do acervo, mas também o impacto da união de diferentes agentes na construção de um patrimônio cultural nacional que é, ao mesmo tempo, universal.

Originariamente como uma galeria de artes servindo a uma escola de aprendizagem artística, sua história remonta ao pioneirismo do Museu das Belas Artes na Basileia (Suíça), pois ambos possuem, desde

o seu surgimento, o caráter de estarem à disposição do público¹. Desde o início, essas instituições abriram suas portas para visitaçã, inaugurando um novo capítulo na democratização da arte.



Obra de flamengo Willem Van Herp (1614-1677). *Apresentação de Jesus no templo*. Interferências em função de restauração da obra. Foto da autora.

DIÁLOGO ENTRE DIFERENTES TEMPOS E TRADIÇÕES

Excepcional por possibilitar o contato direto com tradições artísticas do modelo europeu vigente



Exposição *Janela de Inspeção* uma mostra realizada em 2005 mediando ao público protocolos de recuperação de obras do acervo de MNBA. Foto da autora.

na época, o acervo estrangeiro do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) facilita o acesso ao legado artístico de diferentes épocas e regiões. Cada obra, preservada em território brasileiro, encapsula traços únicos de seu contexto cultural, social e estético, refletindo os gostos, estilos e técnicas predominantes no período de sua criação.

Esse acervo oferece ao público a oportunidade singular de contemplar peças que, de outra forma, estariam dispersas e inacessíveis, muitas vezes em países distantes. Ao reunir essas obras em um só espaço, o MNBA promove uma conexão enriquecedora entre o espectador e a história da arte ocidental, permitindo que os visitantes vivenciem, sem barreiras,

o diálogo entre diferentes tempos e tradições.

EXALTANDO A CRIATIVIDADE HUMANA E PROPORCIONANDO MOMENTOS DE CONTEMPLAÇÃO, APRENDIZADO E CELEBRAÇÃO DA ARTE COMO UM LEGADO COLETIVO DA HUMANIDADE

Insubstituíveis pela sua materialidade, as pinturas do acervo estrangeiro do Museu Nacional de Belas Artes oferecem uma experiência estética que transcende o mero ato de observação. Cada pincelada, textura e tonalidade original conduz o público a um encontro direto com o objeto artístico, revelando detalhes e sutilezas que nenhuma outra reprodução mecânica, por mais sofisticada que seja, seria capaz de transmitir. Ao estar diante de uma obra criada há séculos, os visitantes experimentam um diálogo silencioso com o passado, em que a presença viva do artista se manifesta através de sua composição, que contém suas técnicas, suas



Historiadora e crítica Zuzana Paternostro na Reserva Técnica do MNBBA em 2022. Foto: Arquivo/Divulgação/MNBA.

escolhas de cor e luz, que, juntas, capturam a essência de sua criação.

As obras não apenas carregam a história de sua época e lugar, mas também convidam o público a

apropriar-se simbolicamente delas, vivenciando o impacto emocional e intelectual que só a Arte preservada pode oferecer. Essa fruição, única e transformadora, reafirma o papel do

MNBA como guardião de um patrimônio que transcende fronteiras. Observar pinturas originais presencialmente oferece uma experiência única que, muitas vezes, passa despercebida: a possibilidade de testemunhar a ação do tempo sobre a mesma obra. Contemplar uma pintura numa determinada época e revê-la tempos depois, com um olhar mais experiente e refinado, revela as marcas do tempo em sua superfície – as rachaduras, o craquelado, o escurecimento do verniz e outros sinais que contam uma história além da própria imagem. Esses detalhes, visíveis apenas na materialidade da obra, tornam-se parte integrante de sua narrativa e aprofundam a conexão entre o espectador e o objeto artístico.

CADA QUADRO SE TRANSFORMA EM UMA VERDADEIRA FONTE DE MENSAGENS, REPLETA DE CAMADAS HISTÓRICAS E TÉCNICAS, OFERECENDO INFINITAS POSSIBILIDADES DE ESTUDO

O avanço constante da tecnologia, impulsionado pela ciência, permite

descobertas antes inimagináveis sobre pinturas antigas, oferecendo novas possibilidades de interpretação para obras já conhecidas. É possível identificar alterações na composição original, correções feitas ao longo do trabalho ou até acréscimos realizados posteriormente. Assim, constituem uma fonte quase inesgotável de conhecimento e fruição estética.

Cada pintura carrega consigo a memória de épocas distantes, permitindo ao público brasileiro acesso direto às tradições artísticas de diversas partes do mundo, incorporando-as à sua própria perspectiva cultural e histórica. A presença desse acervo em um museu brasileiro não apenas democratiza o acesso à fruição estética, eliminando barreiras geográficas e econômicas, mas também cria um ponto de encontro entre o indivíduo e a universalidade da arte.

Contemplar essas obras é vivenciar a conexão entre realidades distantes no tempo e no espaço, enriquecendo o olhar estético e ampliando a compreensão histórica. Por meio delas, o público tem a oportunidade



Doutora Zuzana argumentando com evidências sobre autoria da obra. No caso, uma das “inexistentes” ou perdidas da coleção *Le Breton*. 2022. Foto: Arquivo/Divulgação/MNBA.

de se apropriar simbolicamente de uma herança compartilhada pela humanidade, celebrando a arte como um patrimônio coletivo que transcende fronteiras. Preservar e

valorizar esse acervo é, portanto, garantir que ele permaneça acessível às gerações futuras, perpetuando seu papel como um elo essencial entre o passado e o presente.

A IMPORTÂNCIA DAS DOAÇÕES, UM ACERVO DA SOCIEDADE PARA A SOCIEDADE

Fundamentais para a constituição do núcleo inicial do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, as doações de colecionadores foram atos de grande generosidade e visão cultural. Movidos por uma profunda paixão pela Arte e por um senso apurado de responsabilidade com o patrimônio, esses colecionadores garantiram que obras de relevante valor histórico e estético fossem preservadas em território brasileiro.

Suas contribuições não apenas asseguraram a conservação de pinturas provenientes de diferentes origens e períodos, mas também ampliaram o alcance cultural do MNBA, permitindo ao público brasileiro o contato direto com tradições artísticas globais. Esse gesto, ao mesmo tempo altruísta e estratégico, enriqueceu de forma inestimável o acesso democrático à arte, transformando o museu em um espaço de celebração e aprendizado que conecta o Brasil ao legado artístico universal. Seguem alguns exemplos:

- COLEÇÃO REAL, o princípio do acervo do MNBA. Veio ao Brasil com D. João VI, ainda Príncipe-Regente em 1808. Nesta ocasião, trouxe de Portugal coleções de quadros, esculturas,



Vista do prédio do MNBA. Foto: Arquivo do MNBA.

arte decorativa e mobiliário dos palácios reais (Palácio da Ajuda e Convento de Mafra). As mesmas foram deixadas quase na íntegra quando D. João retornou para Portugal em 1821.



Salão Barroco Italiano, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. 2004. Foto: Zuzana Paternostro.

- JOAQUIM LEBRETON, historiador e crítico de arte francês (1760-1819). Exerceu cargos na administração cultural francesa, um deles no Museu do Louvre. Em 1816, veio ao Brasil com outros artistas a fim de implementarem o ensino acadêmico de Arte no Rio de Janeiro. Esta coleção, exposta na Academia Imperial de Belas Artes, constituiu

a primeira galeria pública de arte, pioneira na América do Sul.

- JOSÉ RIBEIRO DA SILVA, um dos importantes diplomatas brasileiros ativos em meados do século XIX. Iniciou sua carreira profissional em 1840, sendo adido da Missão Cayrú que negociou o casamento de D. Pedro

II. Encontramos no catálogo *Notícias da Academia Imperial de Belas Artes*, de 1860, referência sua como doador de quatro obras de Debret². Terminou sua carreira designado como Ministro Plenipotenciário do Brasil em São Petersburgo, em 1874.

- LUIZ DE REZENDE era joalheiro e possuía mina de diamantes em Diamantina (MG). Morava no Rio de Janeiro, mantendo residência também em Paris, onde passava longas temporadas visitando exposições e leilões de arte. Considerado como pessoa culta e generosa, sua loja se tornou ponto de encontro de políticos com artistas da época.
- SALVADOR DE MENDONÇA (1841-1913). Professor de história, jornalista, diplomata e embaixador do Brasil em Washington D.C. (de 1875 a 1898). Bibliófilo, em 1896 fez uma doação de mais de 3.000 volumes de livros e obras raras à Biblioteca Nacional. Amigo de muitos artistas brasileiros, tais como o músico e compositor erudito Carlos Gomes e o pintor Pedro Américo, ainda

foi membro-fundador da Academia Brasileira de Letras (ABL).

- BARÃO DE SÃO JOAQUIM, José Francisco Bernardes (1836-1916). De origem nobre, casou-se pela segunda vez (1869) com sua prima - o que exerceu uma influência decisiva no seu interesse em colecionar arte. Considerados como “barões do café”, aristocratas convictos, acompanharam o Imperador D. Pedro II ao exílio (1889), retornando para o Brasil somente após sua morte.
- CONDE FRANCISCO DE FIGUEIREDO (1843-1917). Recebeu o título de Conde em 1889. Contraiu segundas núpcias em 1891 ao se casar com a paraense Dona Inês Lhermont. Sua permanência na França naquele ano e a compra de inúmeros quadros nas exposições de Paris talvez fossem consequência deste seu segundo casamento.
- DJALMA DA FONSECA HERMES (1884-1978) foi um dos primeiros colecionadores voltados para a Arte brasileira e para os assuntos de *Brasiliana*. Em 1922, doou ao museu a primeira obra de

Frans Post do acervo. A obra foi furtada na década de 1930, mas o doador acabou encontrando-a numa loja de antiguidades no exterior: comprou-a para restituí-la ao museu.

- LUÍS FERNANDES foi homem culto e viajado. De origem baiana (Salvador), completou sua educação em Lisboa (Portugal). Detentor de valiosos bens materiais, visitou diversos países e seus maiores museus de arte. Foi ainda presidente do grupo Amigos do Museu de Arte Antiga, na Bahia.
- BARONESA DE SÃO JOAQUIM (1849-1929). Exerceu influência decisiva após a morte do marido ao solicitar o transporte de todas as obras que haviam sido doadas, diretamente da cidade portuária de Le Havre (França) para a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Dotadas de um significado especial, as doações realizadas por indivíduos ao Museu Nacional de Belas Artes são gestos que transcendem o altruísmo, refletindo um profundo compromisso com a preservação e a valorização

cultural. Essas contribuições não apenas asseguram a memória artística, mas demonstram uma visão de longo prazo que visa garantir que esses tesouros permaneçam acessíveis às gerações futuras.

Cada doação é, em essência, um ato de confiança no papel do MNBA como guardião de um patrimônio coletivo que educa, inspira e conecta. A generosidade desses indivíduos é uma parte essencial da história do museu, reafirmando sua missão de preservar e compartilhar a riqueza cultural da humanidade com o público de hoje e de amanhã.

AQUISIÇÃO DE OBRAS DE ARTE – ATUAÇÃO ESTATAL EM MOMENTOS ESTRATÉGICOS DE COMPRA

As aquisições realizadas pelo governo desempenharam um papel crucial no fortalecimento do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, garantindo que obras de grande importância histórica e cultural fossem preservadas em território brasileiro. Através de políticas voltadas para a

valorização da Cultura e da Arte, essas iniciativas asseguraram que peças fundamentais fossem incorporadas ao museu, impedindo sua dispersão para coleções privadas no exterior.

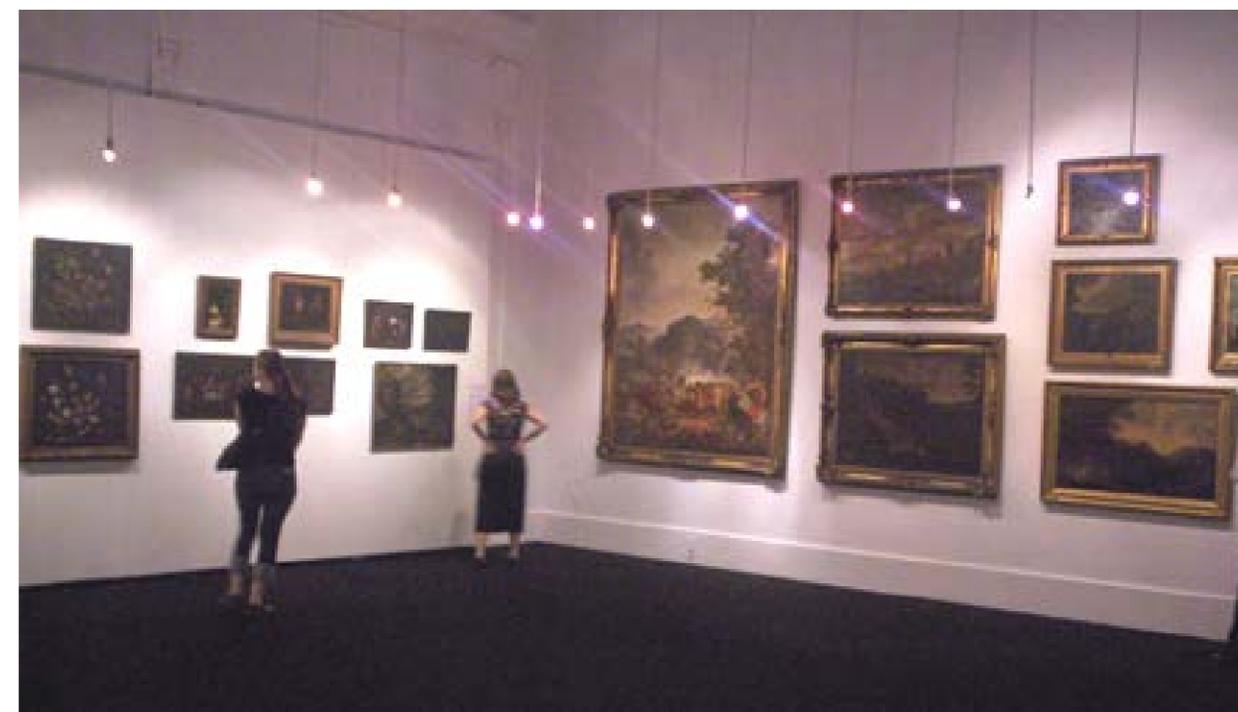
Essa atuação estatal não apenas reflete um compromisso com a preservação da memória artística global, mas também reforça o caráter

público e democrático do atual MNBA, consolidando-o como um espaço acessível a todos e um guardião do patrimônio coletivo da humanidade. Grandes aquisições chegaram a ser realizadas pelo Império, como a compra das coleções Cesare Lanciani, em 1860, e a Angelo Antonio Rosea, em 1874, cujas obras destacam,

majoritariamente, a origem italiana antiga e de valor excepcional. Como exemplo, pode-se citar as obras dos artistas G. B. Castiglione (1609-1664), da coleção Cesare Lanciani e do artista G. B. Gaulli chamado Baciccia (1639-1709) e de G. B. Tiepolo (1696-1770), ambos da coleção Angelo Antonio Rosea ³.

No final do século XIX, iniciou-se um interesse pela arte ibérica, precisamente a portuguesa, a partir de 1894, quando foi comprado o primeiro quadro português, *Le Rendez-Vous*, de J. J. de Souza Pinto (1856-1939). Nos anos seguintes, 1902, 1906 e 1908, houve exposições de arte portuguesa realizadas na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Nessa ocasião, foram adquiridas obras de artistas como R. B. P. Columbano (1857-1929), E. Condeixa (1857-1933), M. H. Pinto (1852-1912) e José V. Malhoa (1855-1933), destacando-se sua impressionista pintura *A Courar a Roupa*.

Arte espanhola foi também objeto de atenção da elite cultural e



Apreciação de obras pelo público em exposição no MNBA, Rio de Janeiro. 2004. Foto: Zuzana Paternostro.

atraiu recursos financeiros para sua respectiva aquisição. As exposições organizadas por José Pinelo Llull (1861-1922), entre 1910 e 1913, tinham como objetivo promover e comercializar a obra de artistas espanhóis da época. Llull, além de artista, desempenhou papel de intermediário nas aquisições para instituições como a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Essas iniciativas consolidaram a presença da arte espanhola no Brasil, embora os critérios de seleção dos artistas promovidos por Llull⁴, continuem desconhecidos. A figura de Djalma da Fonseca Hermes reaparece em 1941, quando o colecionador leiloou suas obras. O governo e o museu entraram em uma oportuna ação, adquirindo algumas obras para o acervo⁵.

A valorização das origens desse acervo ressalta a importância de um esforço coletivo e contínuo na preservação cultural. Ao reunir essas obras, o Museu Nacional de Belas Artes não apenas promove a contemplação estética e o aprendizado histórico, mas também celebra a trajetória das

pessoas e instituições que tornaram possível a formação de um dos mais ricos e permanentes acervos artísticos do Brasil pertencente ao poder público.

Esse legado, que reflete tanto altruísmo quanto visão cultural, continua a inspirar a valorização e a proteção da Arte como um bem universal, reafirmando o papel fundamental do MNBA na preservação e difusão do patrimônio artístico global.

Nosso magnífico acervo, concebido tanto como fonte de estudo para futuros pintores quanto como tesouro acessível ao público, vê sua essência comprometida ao permanecer longos anos enclausurado e inacessível devido às intermináveis reformas no Museu. Cada dia de portas fechadas é uma perda irreparável para a Cultura, privando gerações de um encontro transformador com a Arte. É urgente que se cobre dos governantes a reabertura do Museu, devolvendo à sociedade o acesso a esse patrimônio inestimável – que inspira, educa e conecta o Brasil ao legado artístico universal.

Rio de Janeiro, 27 de novembro de 2024.

NOTAS

1 Originário do século XVII com a aquisição do Gabinete Amerbach, proveniente de um colecionador de cunho humanista. Basileia é, assim, a primeira cidade suíça a possuir uma coleção de arte muito antes que tais fossem abertas ao público em outras cidades europeias.

2 Estas quatro obras de Debret eram esboços para futuras composições de estilo neoclássicas, de capital importância para registrar momentos históricos do Brasil.

3 Para mais informações, consultar MARQUES, Luiz; PATERNOSTRO, Zuzana. *Corpus da Arte Italiana em Coleções Brasileiras, 1250 - 1950*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1996. Particularmente o capítulo “Fontes Históricas das Coleções”, pp. 100-104. Esquematizado pela arquivista Zulmira Poppe.

4 Pela lista de preços das exposições de Pinelo Llull, de 1910 e 1913, confere-se que teria sido possível a aquisição de dois desenhos de Francisco J. de Goya Y. Lucientes (1746-1828) por um preço inferior ao de um quadro

de óleo de José Moreno Y. Carbónero, que acabou sendo adquirido.

5 Balizado pela então direção do MNBA, Oswaldo Teixeira, para aquisição das obras. Pesquisar no arquivo do MNBA.

ZUZANA PATERNOSTRO

PhD em História da Arte, apresenta sólida carreira nas áreas de curadoria, história, teoria e crítica de arte. Concluindo mestrado e doutorado na Faculdade de Filosofia da Universidade de Jan Amos Komensky, em Bratislava (Tchecoslováquia, 1975), foi Curadora-Chefe da Coleção de Pintura Estrangeira no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (1982-2006) e destacou-se como especialista em pintura europeia antiga. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte; da Associação Internacional de Críticos de Arte; do Conselho Regional de Museologia no Brasil; do Conselho Internacional de Museus; e membro e patrono do Conselho Internacional de Curadores de Arte Flamengo e Holandesa.

BARBARA BANDINI [COAUTORA]

Bacharel e licenciada em Artes Visuais pela UERJ. Recebeu o IX Prêmio de Extensão Professora Maria Theresinha do Prado Valladares - 2019. Foi curadora na revista independente *Toró Editorial* (@toroeditorial). Atualmente é professora de Artes no Município de São João de Meriti e cursa Português/Japonês na UERJ.



Vulcões em conjunto, 2023,
óleo sobre linho, 30 x 35 cm.
Foto de Falcão Junior

BEATRICE ARRAES: DAR VAZÃO AOS NOSSOS VULCÕES

LUCAS DILACERDA – ABCA/CEARÁ

RESUMO: Este ensaio é um desdobramento do texto curatorial da exposição “Passou uma nuvem”, da artista Beatrice Arraes, com a minha curadoria, na Galeria Leonardo Leal, de novembro a dezembro de 2023, em Fortaleza (Ceará). Na exposição, temas como mudanças climáticas, inconsciente, espiritualidade e natureza são discutidos por meio de paisagens poéticas. O texto ensaia o conceito de “sublime onírico” para analisar as equivalências sensíveis, a escala pequena e as imaginações da matéria presentes na pintura de Beatrice Arraes.

PALAVRAS-CHAVE: Beatrice Arraes. Sublime. Pintura. Estética. Imaginação. Matéria.

ABSTRACT: This essay is an extension of the curatorial text for the exhibition “Passou uma Nuvem” [Passed a Cloud], by the artist Beatrice Arraes, curated by me, at Galeria Leonardo Leal, from November to December 2023, in Fortaleza (Ceará). In the exhibition, themes such as climate change, the unconscious, spirituality and nature are considered through poetic landscapes. The text explores the concept of “dreamlike sublime” to analyze the sensitive equivalences, the small scale and the imaginations of the matter presented in Beatrice Arraes’ painting.

KEYWORDS: Beatriz Arraes. Sublime. Painting. Aesthetics. Imagination. Matter.

Uma rua deserta ao meio-dia. O sol a pino ilumina tudo com um clarão de luz que arde os nossos olhos. Apenas o silêncio, a solidão e um calor que sobe pelo chão seco do asfalto. De repente, uma nuvem vem se aproximando. Ela faz um desenho de sombra que se movimenta a cada passo. O sol desaparece e tudo fica escuro. Chove sem parar. As pessoas somem e os rios que achávamos estarem mortos renascem do subterrâneo. Vulcões brotam do chão e emanam um brilho de uma chama em erupção. É chegada a hora de reaprender a viver de outra maneira.

“Passou uma nuvem” é a primeira exposição individual da artista Beatrice Arraes, que há alguns anos vem desenvolvendo uma pesquisa em pintura sobre o design popular e as transformações históricas da paisagem. Na exposição, a artista amplia a sua pesquisa para outros suportes e linguagens – tais como o desenho e a escrita –, desdobrando a sua investigação para novos temas, como mudanças climáticas, inconsciente, espiritualidade e natureza. Para isso, a exposição apresenta um recorte

de quase trinta obras inéditas, produzidas em 2023, nas quais a artista explora uma variedade de técnicas e materiais, tais como óleo, carvão, linho, madeira etc.

A exposição nasce de um texto escrito pela artista, no qual ela fabula uma cidade equatorial sendo invadida por uma nuvem que bloqueia o sol e, assim, provoca transformações radicais na paisagem, desde o desaparecimento da humanidade até o aparecimento de vulcões e aquíferos que possibilitam que a energia aprisionada e acumulada no subterrâneo possa, enfim, emergir para a superfície.

A narrativa alegórica – repleta de metáforas, simbologias e signos – retrata a paisagem que habita dentro de nós: a chuva que lava a nossa alma e os vulcões que nascem sobre a nossa pele. O nosso corpo é uma paisagem em transformação, na qual as nossas crises climáticas são também crises existenciais. Beatrice Arraes usa a pintura como um estudo sistemático dos diferentes tipos de chuva que habitam a nossa subjetividade e observa por diversos ângulos os vulcões que nascem

para dar vazão às energias guardadas no fundo de nossas existências.

As paisagens naturais (os vulcões, as chuvas, os aquíferos etc.) não são representações dos estados de espírito das paisagens da subjetividade (da raiva, da tristeza, da melancolia etc.); na verdade, são aquilo que o curador e crítico de arte Moacir dos Anjos nomeou de “equivalências sensíveis”¹. Nesse sentido, um vulcão não representa o sentimento da raiva, pois ele é a equivalência sensível desse afeto e, portanto, equivale ao seu grau de energia e intensidade, no plano das forças, e não no plano das formas.

Rochedos audaciosamente suspensos sobre nós e como que ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu e avançando com relâmpagos e trovões, vulcões em sua violência inteiramente destrutiva, furacões com a devastação que deixam atrás de si, o oceano ilimitado tomado de fúria, a alta cachoeira de um rio poderoso etc. reduzem a nossa capacidade de resistir,



Beatrice Arraes,
Chuva no mar, 2023, óleo
sobre tela, 30 x 35 cm.
Foto de Falcão Junior.



Beatrice Arraes, *Vulcão no.4*, 2023, óleo sobre linho, 20 x 30 cm. Foto de Falcão Junior.

comparada ao seu poder, a uma insignificante pequenez².

As obras em pequenos formatos revelam grandes intensidades. Se antes a História da Arte chamava de sublime as obras colossais e infinitas que causavam um impacto na nossa percepção, agora Beatrice Arraes escreve uma nova página dessa história, ao reinventar e criar um novo tipo de sublime: o sublime onírico. As suas obras em pequeno formato nos fazem sentir um sublime onírico, no qual a nossa percepção é enfeitiçada, fazendo-nos sonhar de olhos abertos, borrando assim as fronteiras entre realidade e imaginação. A técnica das zonas cinzas explora uma penumbra onírica que só existe entre a luz do sol e a sombra da nuvem. A nuvem faz desaparecer a localização do sol, tornando o sentido e a direção da fonte de luz natural ocultada, causando a sensação de desorientação geográfica e psíquica.

O sublime onírico de Beatrice Arraes nos causa uma sensação de desorientação espaço-temporal, na qual não sabemos nem onde e nem



Beatrice Arraes, *Aquífero*, 2023, óleo sobre tela, 50 x 55 cm. Foto de Falcão Junior.

quando aconteceram aqueles fenômenos naturais. Em suas obras, não sabemos se é de dia ou de noite, se está amanhecendo ou anoitecendo. Elas acontecem em um tempo etéreo, sem começo nem fim. As imagens, ora primitivas, ora pós-apocalípticas, dançam entre a indefinição do passado e do futuro. Não sabemos se são imagens do que aconteceu ou do que acontecerá.

As imagens são excessivamente familiares. Ao vê-las, parece que elas já habitavam dentro de nós, incrustadas no quintal do nosso inconsciente. A artista faz um giro na psicanálise. Não se trata mais de um “estranho familiar”, mas sim de um familiar que é tão familiar que se torna estranho: um “familiar excessivamente estranho”.

Para reter essa constância do sonho que dá um poema, é preciso ter algo mais que imagens reais diante dos olhos. É preciso seguir essas imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica

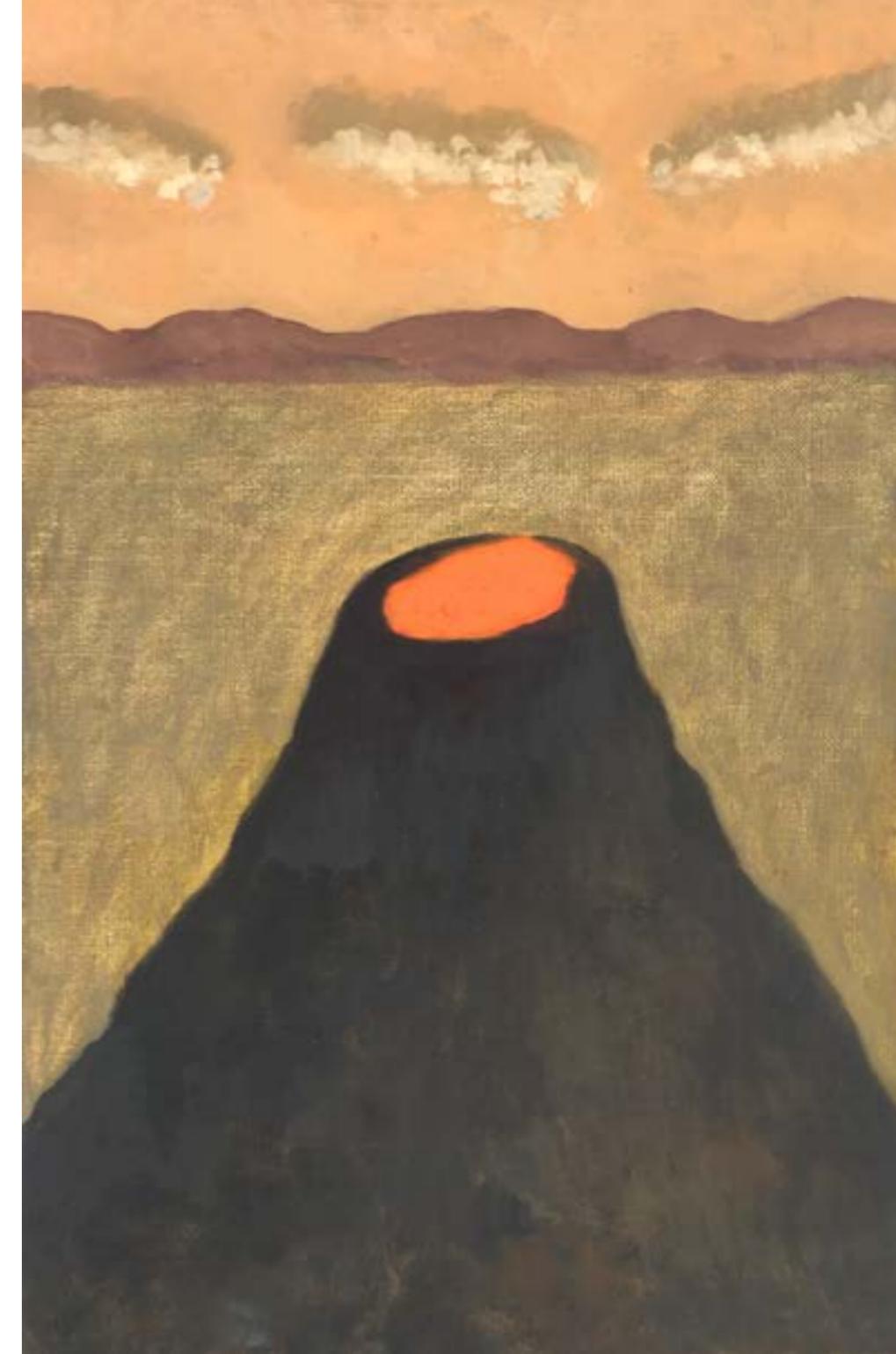
Beatrice
Arraes,
Enxurrada,
2023, óleo
sobre linho,
30 x 20 cm.
Foto de Falcão
Junior.



rica e densa, que é um alimento inesgotável para a imaginação material³.

A artista dá expressão às imaginações da matéria. As imagens que vemos são memórias ancestrais de quando éramos uma gota de água no oceano. O carvão é a matéria queimada em pó, mas é também o mineral que em milhões de anos é lapidado e se torna um diamante no vulcão. Beatrice Arraes foi a chuva que me molhou quando eu fui árvore. Suas obras são memórias de um tempo primal daquilo que fomos e daquilo que sempre seremos.

Despovoar para repovoar de outro modo. Por que o deserto? E como atingi-lo? É que o deserto é vazio, é a terra que vem antes ou depois do homem, uma terra esvaziada dos homens que a povoam. O deserto é a terra sem pressuposto, que só pressupõe a si mesma, e nada mais. [...] A imagem se dissipa no momento mesmo em que o deserto se repovoa. Mas como ele se repovoa? Com que entidades? Como as populações virtuais que agitam o deserto



Beatrice
Arraes,
Vulcão no.1,
2023, óleo
sobre linho,
30 x 20 cm.
Foto de Falcão
Junior.

conseguem povoá-lo efetivamente? Estamos num plano em que não há mais homens nem corpos, eles se desagregaram, se desfizeram. Não há mais nem sujeito nem objeto. Não há mais nada senão o deserto de uma pura matéria intensiva, com suas conjunções de fluxos e suas distribuições de singularidades, suas populações moleculares. Eis que os corpos são pensados e produzidos de formas outras. É que no deserto *nós deliramos as moléculas* para formar outros corpos, outros seres, a criança, a mulher, pássaros moleculares. Em que consiste tal delírio? É que os corpos não são mais dados, com sua opacidade e sua sombra. São, por assim dizer, *deduzidos* da luz. Se formam a partir da poeira do deserto⁴.

Despovoar para repovoar. Essa é a fórmula poética dos trabalhos de Beatrice Arraes. Se a artista despova a imagem, não é para produzir uma ausência. O vazio de suas obras são sempre aberturas para serem preenchidas por novas forças germinativas da natureza. Por isso, a

solidão presente nas obras de Beatrice Arraes é sempre uma solidão povoada. A tempestade despova a humanidade. A ruína é o alimento da natureza. A miragem é o que nos move no deserto.

Por isso, a exposição é um convite para levantarmos a cabeça e olharmos o movimento das nuvens. Segui-las, se possível. É um convite para encontrar as nossas nuvens e tomar banho na chuva que elas carregam. Regar o nosso corpo para ver brotar vulcões. Dar vazão a todos os nossos medos, angústias e não ditos. Tornar-se a paisagem que queremos ser.

NOTAS

1 ANJOS, Moacir. *A arte brasileira e a crise de representação*.

2 O trecho é uma descrição do sublime por KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*, p. 262.

3 A descrição das imagens sensíveis que nascem no contato entre o artista e a matéria, e que se manifesta na imaginação material, conceituada por BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 25.

4 LAPOUJADE, David. *Do delírio*, p. 292-3; 299.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir. *A arte brasileira e a crise de representação*. ZUM - revista de fotografia, 2017.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2016.

LAPOUJADE, David. *Do delírio*. In: _____. *Movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 291-306.

LUCAS DILACERDA

Curador e crítico de arte. Graduado em Artes Visuais, pela Universidade Estadual do Ceará; e mestre em Artes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC; também é graduado (Licenciatura e Bacharelado) em Filosofia, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte, com distinção *Summa Cum Laude*, pela Universidade Federal do Ceará (UFC); especialista em Arte e Filosofia Clínica, pelo Instituto Packter; e mestre em Filosofia, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFC. Foi professor convidado de Estética e História da Arte do Instituto Dragão do Mar e professor convidado da Pós-Graduação em Arteterapia e Arte-Educação da Unifor.



Vista da exposição.
Fotógrafo: Sérgio Guerini.

“SACILOTTO CONTEMPORÂNEO: COR, MOVIMENTO E PARTILHA” NO MAC USP. EM OUTRAS INTERPRETAÇÕES E SOB NOVAS LUZES

ANA AVELAR, ABCA/DISTRITO FEDERAL
RENATA ROCCO,
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: O objetivo do artigo é discutir a produção do artista Luiz Sacilotto, a partir de hipóteses levantadas pela mostra “Sacilotto Contemporâneo: Cor, Movimento e Partilha”, em cartaz entre setembro de 2024 e fevereiro de 2025, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC USP, com curadoria de Ana Avelar e co-curadoria de Renata Rocco. Sacilotto é frequentemente pesquisado pela presença no grupo Ruptura, sendo lido em cotejamento com os demais artistas que integraram o coletivo. Na exposição, procura-se jogar luz sobre aspectos menos conhecidos da produção do artista, a saber: sua produção após 1970, a relação com a Arte-Op e suas ideias acerca dessa tendência como continuidade da arte concreta, bem como a coerência de sua produção em toda a carreira.

PALAVRAS-CHAVE: Luiz Sacilotto; Arte-Op; exposição; arte concreta; MAC USP

ABSTRACT: The aim of this article is to discuss the work of artist Luiz Sacilotto, based on hypotheses presented in the exhibition “*Sacilotto Contemporâneo: Cor, Movimento e Partilha*” (*Contemporary Sacilotto: Color, Movement, and Sharing*), on view from September 2024 to February 2025 at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP). The exhibition is curated by Ana Avelar and co-curated by Renata Rocco. Sacilotto is often studied within the context of his participation in the Ruptura group, analyzed in comparison with other artists in the collective. This exhibition seeks to shed light on lesser-known aspects of his oeuvre, namely: his production after 1970, his relationship with Op-Art, and his views on this trend as a continuation of Concrete Art, as well as the coherence of his work throughout his career.

KEYWORDS: Luiz Sacilotto; Op-Art; exposição; concrete art; Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo

No ano do centenário de nascimento do artista santo-andreense Luiz Sacilotto, apresentamos a exposição “Sacilotto Contemporâneo: Cor, Movimento e Partilha” no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC USP. A mostra privilegia a produção contemporânea do artista, particularmente lançando luz sobre trabalhos desenvolvidos entre a década de 1970 (Fig. 1) e o final da sua vida, em 2003. Esse recorte contava com textos de época que acompanharam exposições, mas poucos aspectos foram analisados sobre essa produção, constituindo uma lacuna da historiografia local sobre o artista.

Intrigava-nos o artista contemporâneo que Sacilotto tornou-se após 1974, retornando de um período de afastamento do cenário artístico por uma década em função do regime militar - quando dedicou-se à serralheria comercial, prática paralela à artística com a qual manteve sua família durante anos. Não nos esqueçamos que, para além dessas duas atividades, o artista trabalhou como desenhista de arquitetura e

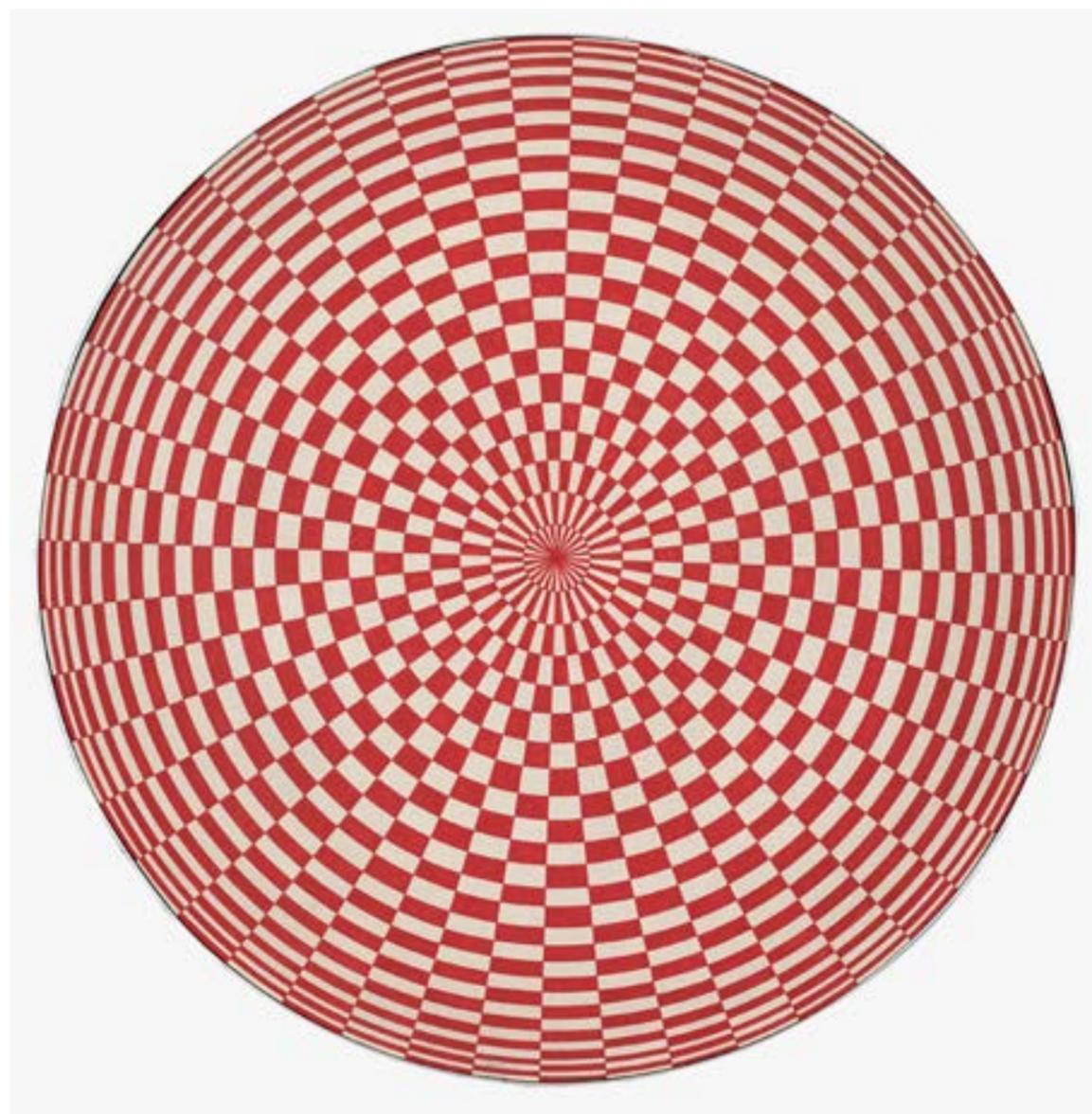


Figura 1 - Luiz Sacilotto, *Concreção 8197*, 1981, têmpera sobre tela colado em madeira Ø 49 cm. Coleção Particular.

como assistente de cenografia na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o que demonstra seu trânsito por outros campos, incluindo aquele das artes aplicadas.

Ao retomar sua produção artística em meados da década de 1970, Sacilotto mergulha na experimentação ótico-cinética aliada à exploração da cor. Pesquisou movimento e cor por meio de procedimentos investigativos minuciosos, num ateliê que reunia instrumentos de desenho técnico, pigmentos, marcenaria, uma biblioteca de várias áreas - desde matemática, geometria, psicologia, fenomenologia até música e história da arte - e em várias línguas, como francês, inglês, espanhol e italiano.

Sacilotto teve formação técnico-artística na Escola Masculina do Brás em São Paulo, entre 1938 e 1943, onde difundia-se a noção de “artes industriais” para definir os saberes da marcenaria, serralheria, pintura, mecânica, entre outras especialidades. A disciplina de desenho era central nos cursos porque habilitava estudantes para executarem projetos

diante da transformação industrial que a cidade vivia.

Inicialmente, sua produção imagética alinhou-se com a pintura santa-helenista paulista, afastada dos padrões visuais acadêmicos, porém apoiada nos tradicionais gêneros do retrato, da paisagem e da natureza-morta.

Devido ao serviço militar prestado na capital carioca, em 1945, Sacilotto toma contato com as tendências expressionistas e realistas sociais que viriam a pautar jovens artistas no país. Comentadores indicam a sintonia da escolha pela linguagem expressionista com a tragédia decorrente da Segunda Guerra Mundial, gerando uma profunda indignação perante a injustiça social do cenário, semelhante àquele vivido há pouco por ocasião do conflito anterior¹. O foco expressionista na subjetividade do indivíduo colocava o artista como filtro dos acontecimentos. Assim, os expressionismos, que tiveram longa duração no século XX, tornavam-se referências da vanguarda europeia em termos de uma linguagem

adequada para tratar de assuntos que concerniam ao drama humano, tendo constituído assunto de grande interesse para artistas em vários países da América Latina no período. Nesse âmbito, Sacilotto integra duas mostras que geraram intensa controvérsia, por parte da crítica de arte, relacionada à deformação expressiva que apresentavam as obras *Quatro Novíssimos*, em 1946, no Rio de Janeiro, e *19 Pintores*, em 1947, em São Paulo.

Na virada dos anos 1940 para 1950, Sacilotto passa a pesquisar possibilidades cubistas e abstratas por meio da pintura, revelando aí seu entusiasmo com a investigação cromática. São obras nas quais desdobram-se figuras humanas ou formas geométricas preenchidas por cores diversas; por vezes, ganhando contornos de forte afirmação gráfica por meio de linhas pretas - como em suas monotípias sobre papel intituladas *Construção*, 1947 (acervo da família Sacilotto) --, por vezes, explorando a divisão cromática dentro de áreas selecionadas - como em *Composição*, 1948 (acervo MAM SP) e *Composição*,

1949 (acervo da família Sacilotto), estratégias que reapareceriam em obras contemporâneas.

O procedimento cubista de desdobramento das formas e revelação de suas diversas faces foi explorado por diversos e diversas artistas no fim da década de 1940, no Brasil, que, mais tarde, enveredaram para as abstrações sejam geométricas, sejam gestuais². Sacilotto identifica-se com a arte abstrato-concreta, entendendo-a como poética matriz de seu trabalho ao longo de sua vida. Integrante do histórico grupo Ruptura (1952), não por acaso ainda hoje sua produção é lida na chave das exposições e bases teóricas do grupo, tendo ganho a alcunha de “viga-mestra” do movimento por parte de Waldemar Cordeiro, em 1968, enquanto o artista fazia uma pausa em sua produção. O texto de Cordeiro é publicado por ocasião da Sala Especial no 1º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, que homenageava Sacilotto, com cerca de 30 obras. Era um momento de reflexão sobre as abstrações e seus legados, enquanto

novas experimentações ocorriam no âmbito do concretismo, incluindo-se aí a produção do próprio Cordeiro.

SACILOTTO OPTICAL

Nossa mostra destaca as criações vibracionais e cromáticas que Sacilotto realizou depois de uma década sem pintar. Os anos de 1965 a 1974 são de acompanhamento das cenas artísticas nacional e internacional, quando Sacilotto manteve-se a par dos debates em sintonia com aquilo que acreditava ser os desdobramentos da arte concreta³.

Enquanto mantinha seu trabalho como serralheiro em Santo André, Sacilotto instruiu-se autodidaticamente quanto às teorias da Gestalt, da fenomenologia, da matemática e da geometria. Com esse arcabouço, atualizou e ressignificou seu trabalho, desenvolvendo aquilo que entendia como uma continuidade lógica de sua produção concreta: a criação de obras abstrato-geométricas dotadas de movimentos, impulsionadas pela arte ótica e cinética.

Instrumentalizado, Sacilotto realizou então obras sintonizadas com o

que se desenvolvia internacionalmente a partir de meados da década de 1960 - algo visto nas Bienais de São Paulo, como trabalhos do argentino Julio Le Parc e do venezuelano Jesús-Rafael Soto. Segundo Maria de Fatima Morethy Couto, houve significativos prêmios nas Bienais de Veneza e São Paulo e nas Bienais de Jovens de Paris para artistas associados ao movimento cinético, algo que teria impactado significativamente o ambiente artístico brasileiro⁴.

É notável o episódio da criação da Associação de Artes Visuais Novas Tendências que se inicia, em 1963, por esforço de um grupo de artistas anteriormente envolvidos com o concretismo e outras pesquisas abstratas, sobretudo geométricas - Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Lothar Charoux, Maurício Nogueira Lima e Waldemar Cordeiro, além de Volpi, Sacilotto, entre outras e outros.

No manifesto, declaram: “NT pretende outrossim oferecer ao público a informação adequada e qualificada nacional e internacional de ideias que tenham relação com as novas

tendências da arte de vanguarda”. Como esclarece Mattar: “Essas novas tendências se referiam especialmente aos grupos internacionais, então chamados de cinéticos. Oriundos da experiência concretista, tinham como ponto de partida o rigor geométrico, mas propunham o dinamismo, o uso de novos materiais, o fim da obra de arte única e a integração do espectador”⁵. Artistas envolvidos na Associação Novas Tendências estavam sintonizados com iniciativas de cinéticos internacionais, como aqueles estabelecidos na Itália, França, Alemanha e Croácia.

Alguns elementos priorizados pela Arte-Op e pelo cinetismo já estavam presentes em obras anteriores dos anos 1920, de artistas como Naum Gabo e Anton Pevsner, e ainda de Marcel Duchamp, quando, em 1926, criou o *Cinema Anêmico*, um filme experimental de sete minutos no qual aparecem os *Rotoreliefs* - um conjunto de seis discos de papelão com círculos pintados que devem ser girados em uma plataforma a 40-60 rpm. No filme também aparecem jogos

de palavras que sugerem conteúdos eróticos ou escatológicos.

Como se sabe, a exposição “Le Mouvement”, organizada em 1955 pela pioneira Galeria Denise René - que havia feito a mostra inaugural da galeria com o húngaro Victor Vasarely, nome incontornável da Arte-Op - foi responsável por dar o pontapé inicial ao que viria a constituir essas tendências mais tarde referidas como Arte-Op e arte cinética. A exposição reunia obras do estadunidense Alexander Calder, do argentino Soto, do suíço Jean Tinguely e do próprio Vasarely, entre outros. Porém, seria a exposição “The Responsive Eye”, em 1965, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York - MOMA, que ampliaria o alcance dessas produções, com direito a documentário realizado por Brian de Palma⁶.

Localmente, a exposição “Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1977, incentivou uma retomada das visualidades abstrato-geométricas

e desdobramentos da arte concreta. Revisando essas produções anteriores e reafirmando sua importância para a história da arte brasileira, a mostra estimulou artistas que haviam vivido as experiências geométrico-abstratas a retomarem suas pesquisas. Muitos deles e delas, agora, adotavam uma chave contemporânea absorvendo o aspecto do movimento que a Arte-Op e a arte cinética promoviam, particularmente como maneira de pensar a participação dos públicos ao deslocarem-se diante das obras para que os efeitos visuais acontecessem⁷.

SÉRIES, CORES, VISUALIDADES

As séries de Sacilotto produzidas a partir de meados dos anos 1970 foram nomeadas de giros, torções, tensões e progressões. São obras milimetricamente calculadas e executadas, como é possível verificar nos estudos presentes na mostra (Fig. 2). Lembrando a máxima concretista de que as obras se apresentam e não representam, os públicos são convidados a se deslocarem diante das imagens, uma vez que estas oferecem



Figura 2 - Luiz Sacilotto, *Estudo*, déc. de 1970, grafite sobre papel vegetal, 73,5 x 73,3 cm. Coleção Particular.

visualidades vibracionais. Tais efeitos são potencializados pelas cores que Sacilotto reintroduz às primárias, empregadas pela maioria dos artistas concretistas brasileiros durante os anos 1950⁸.

A partir dos anos 1970 em diante, o artista trabalha com enormes gamas cromáticas de tonalidades cuidadosamente testadas, estudadas e aplicadas por meio de processos controlados com pequenas variações em séries. Na exposição, a solução expográfica foi separar essas séries em cores quentes e frias, que dividem o espaço da mostra sugerindo percursos cromático-sensíveis (Fig. 3 e Fig. 4).

Desde a formação como artista-artesão e operário, característica da geração de descendentes de imigrantes na situação geográfico-política paulista, até sua morte, Sacilotto desenvolveu uma pesquisa que carrega traços unificadores: a investigação da cor e o geometrismo das composições, aliando o movimento em seus anos mais tardios. Assim, pinturas monumentais - como os painéis para o SESC (Fig. 5 e Fig. 6) e o Sabina em Santo André



Figura 3 - Vista da exposição. Fotografia: Sérgio Guerini.



Figura 4 - Vista da exposição. Fotografia: Sérgio Guerini.



Fig. 05- Vista do Painel feito por Luiz Sacilotto para o Sesc Santo André: *C 0152*, 2001 acrílica sobre parede de argamassa, 1010,00 x 230,00 cm. Fotografia: Sérgio Guerini.

--, serigrafias e esculturas urbanas produzidas nas últimas décadas de sua vida apontam para um Sacilotto que revê sua produção, logrando partilhá-la com públicos mais amplos para, assim, defender o que acreditava ser o poder transformador da arte.

“É uma das minhas criações mais importantes [obra para o SESC]. Fica num recinto que será propriedade do povo e que receberá a todos. É uma obra para ser vista. Não é como se estivesse em um museu, onde nem todo mundo tem acesso. Crio com a intenção de democratizar a arte. Não faço para mim, faço para todos entenderem e gostarem”⁹.

Dessa maneira, ele atribui à arte concreta um sentido alargado, quase como se constituísse um alfabeto que pudesse ser compartilhado pedagogicamente.

Diante da lógica da obra de Sacilotto, como mencionado, a expografia da exposição estabeleceu-se pela aproximação de cores, composições e tempos diversos. Na altura do olhar estão as obras

Figura 6 - Vista do Painel feito por Luiz Sacilotto para o Sesc Santo André: *C 0153*, 2001 acrílica sobre parede de argamassa, 1010,00 x 460,00 cm. Fotógrafo: Sérgio Guerini.



contemporâneas e alguns estudos; acima delas, nos cantos superiores das paredes, estão pinturas anteriores como se gravitassem sobre as outras, indicando formas e soluções cromáticas que o artista pesquisava desde o princípio de sua carreira.

Segundo a curadora Denise Mattar, “Sacilotto sempre se interessou pelo embasamento teórico para criar seu trabalho, e, nessa época, copiava à mão cuidadosamente extratos de textos teóricos de Kandinsky, Vantongerloo e Apollinaire nas versões em italiano, como podemos ver nos cadernos, mistos de diário, que o artista conservou por toda a sua vida.”¹⁰

Na exposição no MAC USP, as vitrines trazem alguns desses materiais: diários de viagens, fichamentos de livros teóricos, glossário de termos artísticos e de elaboração de pigmentos e estudos de cor. São itens que nos conduzem à formação do pensamento do artista e ao desenvolvimento de suas habilidades, desdobradas em suas variadas produções em termos de suporte e materiais: do desenho à pintura, da escultura às obras

de grandes dimensões. A linguagem visual empregada, a partir dos anos 1950, será sempre abstrata, porque Sacilotto acreditava e proferia que a arte concreta havia promovido uma revolução visual de dimensões análogas àquela do Renascimento. Nesse sentido, podemos pensar o artista precisamente como um “homem da Renascença” contemporâneo, uma vez que conjugou, em pleno século XX, saberes diversos. Como artista, artesão, operário, químico, matemático, engenheiro, estudioso, dominava os conhecimentos que acreditava necessários para seu trabalho, sem separação entre aquilo que compreendia a técnica pictórica e aquilo que constituía a teoria, fosse sob o signo da ciência ou da história da arte.

Assim, a exposição “Sacilotto Contemporâneo” se propôs a trazer perspectivas sobre o artista para além de sua participação junto ao grupo Ruptura, valorizando desde as primeiras experiências compreendidas localmente como expressionistas, cubistas e abstrato-geométricas, nos anos 1940, até aquelas realizadas nos

últimos decênios de sua produção, em plenos anos 2000. A coerência das obras que atravessam tempos, em termos conceituais, formais e cromáticos, é evidenciada por meio da expografia que, pensada a partir da série de giros do artista, com variações angulares, revela diferentes vistas dependendo de onde se encontram observador e observadora.

Às vistas somam-se as informações trazidas nas vitrines e mesmo no vídeo *Sacilotto: Expoente do Concretismo*, de 1995, em que o artista fornece um precioso depoimento sobre o seu fazer artístico e sobre sua trajetória. Nas palavras de Sacilotto gravadas durante a entrevista: “Não dá para querer ser artista moderno se você só sabe o efeito, precisa saber qual é a causa. Quando vai fazer alguma coisa, você precisa saber o que vai fazer amanhã. Precisamos fazer arte permanente. Você precisa ter coerência.”¹¹

Essa coerência, esse pensar o futuro conhecendo o passado, são norteadores para o artista do início ao fim de sua produção. Com a mostra “Sacilotto Contemporâneo”, visamos

demonstrar essa coerência, levando as produções de diferentes momentos do artista a conviverem numa expografia não linear e plena de diagonais com vistas que se cruzam e justapõem, nas quais é possível perceber cores, geometrias e conceitos que se repetem (Fig. 7), ao mesmo tempo em que também se nota como a produção do artista caminha junto à história da arte, do moderno ao contemporâneo, permanecendo atual.



Fig. 07 - Luiz Sacilotto, *C 8693*, 1986, têmpera vinílica sobre tela, 100 x 100 cm. Coleção Particular.

NOTAS

1 Sobre o assunto, ver: AMARAL, Aracy. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.

2 Como Maria Leontina, Danilo Di Prete, Samson Flexor, Yolanda Mohalyi, Milton Dacosta, para citar apenas alguns.

3 Naquela época, fazer arte engajada assumiu ares de imposição. Sacilotto, que sempre se posicionou a favor da esquerda, fez uma tentativa de se adaptar à nova visão artística que surgia realizando alguns objetos, dois deles apresentados na oitava Bienal de São Paulo, em 1965. São obras em que o artista se vale de materiais prontos, fabricados pela indústria, e os ressignifica, deixando de lado aquela construção “limpa, clara e objetiva” característica sua, que tanto o fascinava e com a qual havia trabalhado até então. Fala por si o fato de o artista ter destruído algumas dessas obras, com medo de sofrer retaliação.

4 “Destaquemos, desde já, a conquista do Grande Prêmio na Bienal de Veneza de

1966 pelo argentino Julio Le Parc, por tratar-se de façanha inédita para um artista sul-americano, e a atribuição dos prêmios de melhor pintura e escultura da edição seguinte da mesma Bienal a dois artistas comprometidos com o ideário da *Op-Art* e da arte cinética, respectivamente: a inglesa Bridget Riley e o húngaro, radicado na França, Nicolas Schöffer” (Maria de Fátima Morethy Couto, “O material (des)encarnado: a recepção à arte cinética na Europa e na América do Sul dos anos 1960”, *Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe*, Salvador-BA, 8-12 de outubro de 2017, p. 298).

5 Luiz Sacilotto. Organização Denise Mattar; Gabriel Pérez-Barreiro. São Paulo: Almeida e Dale Galeria e Cosac Naify, 2021, p. 14.

6 *The Responsive Eye*. A Brian de Palma short film. The Brian de Palma Archives. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=yTo8Z59Idr0>. Acesso: 18 nov. 2024.

7 “Tal mostra promoveu uma reviravolta no cenário artístico

brasileiro, que nos últimos anos não mais havia dado atenção ou valor ao concretismo. Adotou-se a expressão ‘projeto construtivo brasileiro’, que fora sugerida pelo crítico Ronaldo Brito à curadora Aracy Amaral, e que engloba tanto o concretismo como o neoconcretismo.” (SANDES, Luis. *Pós-Concretismo, o Concretismo paulista depois de 1960*. XIII Encontro de História da Arte I Arte em Confronto: Embates no Campo da História da Arte, 2018, p. 593).

8 Ele demonstra enorme conhecimento cromático desde o começo da produção em telas expressionistas, cubistas e abstrato-geométricas.

9 Depoimento sobre painel SESC. Veja-se: FIORAVANTE, Everaldo. “Sacilotto aprova painel no Sesc Santo André”. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 30 jan. 2002. *Cultura & Lazer*, p. 6.

10 Luiz Sacilotto. Organização Denise Mattar; Gabriel Pérez-Barreiro. São Paulo: Almeida e Dale Galeria e Cosac Naify, 2021, p. 13.

11 Vídeo *Sacilotto: Expoente do Concretismo*. JODAF, Logos Engenharia, 1995.

ANA AVELAR

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

RENATA ROCCO

Pós-doutorado concluído em 2023 no Projeto Temático Coletar, Identificar, Processar, Difundir (MAC USP) com bolsa FAPESP. Doutorado concluído em 2018 pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP) com bolsa FAPESP. Mestrado concluído em 2013 pelo mesmo programa com bolsa CAPES. Possui pós-graduação lato sensu em Administração e Marketing pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo, e graduação em Comunicação Social pela mesma Instituição. Foi professora da disciplina de graduação no MAC USP “Arte do Século XX no acervo do MAC USP” pelo período de 12 meses, por meio do edital PART (jul./2021-jul./2022). Foi diretora de Pesquisa na Coleção Ivani e Jorge Yunes. Desde março de 2024 trabalha no Acervo Artístico dos Palácios do Governo.



Festa de Iemanjá, Rio Vermelho, Salvador.
(Filme em emulsão de azeite de dendê)
Crédito: Sem Título. Da série “Dendê” (2023),
29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano.

A RUÍNA COMO FINALIDADE DA EXPERIMENTAÇÃO FOTOGRAFICA¹

LARA CARVALHO CIPRIANO
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: Este texto discute um trabalho autoral de fotografia analógica feito com um dispositivo técnico conhecido como “sopa de filme”, que consiste em submergir o rolo de filme em líquidos variados, alterando, de maneira aleatória, a sua emulsão antes da revelação. Como resultado, as imagens submetidas a esse processo adquirem manchas, granulados e alterações na luz e na cor. Resultantes de uma “danificação intencional”, essas imagens fazem pensar sobre a estética das ruínas. A discussão a respeito das duas séries fotográficas aqui apresentadas, que recebem o nome do material utilizado na sua confecção, *Dendê* e *Café*, não só ilustram que o gesto de destruir pode ser um gesto estético como também suscitam uma reflexão acerca do caráter simbólico do dendê e do café tendo em vista a historiografia e a cultura afro-brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia experimental, cultura afro-brasileira, estudos decoloniais

ABSTRACT: The present text discusses an authorial work of analog photography made by means of a technical device known as “film soup”, which consists in submerging the roll of film in various liquids, randomly altering its emulsion before development. As a result, images subjected to this process acquire spots, grains and changes in light and color. Resulting from “intentional damage”, these images prompt us to consider the aesthetics of ruins. The discussion of the two photographic series presented here, named after the materials used to make them, “Dendê” (palm oil) and “Café” (coffee), not only illustrates that the gesture of destroying is also an aesthetic one, but also prompts reflection on the symbolic nature of palm oil and coffee in terms of Afro-Brazilian historiography and culture.

KEYWORDS: Experimental photography, Afro-Brazilian culture, Decolonial studies

*O esplendor da mata
vai renascer E o ar
de novo vai ser
natural
Vai
florir Cada grande
cidade o mato vai cobrir
Das ruínas um novo
povo vai surgir
E vai cantar
afinal As pragas e
as ervas daninhas
As armas e os
homens de mal
Vão desaparecer nas cinzas de um
carnaval.*

*(João Nogueira e
Paulo César Pinheiro)*

também pode servir como material de construção, conservando elementos de uma configuração antiga, mas tornando-se algo “novo”.

De todo modo, a ruína, enquanto desconfiguração que a natureza causa nos feitos humanos, indica que as necessidades da matéria não se adaptam incondicionalmente à liberdade do espírito (SIMMEL, 2015, p. 59), uma vez que a matéria está sujeita ao efeito do tempo e de outras intempéries. Com isso, as ruínas dão a ver que há um limite material e temporal que impede que a ideia artística se realize plenamente e *ad infinitum* no mundo.

Disso se segue que, por um lado, a reflexão sobre a ruína toma como pressuposto a oposição entre natureza e cultura. Por outro lado, ela dissolve essa dicotomia (SIMMEL, 2015, p. 65), uma vez que a ruína se apresenta como uma unidade entre um feito humano e as forças naturais, fazendo com que uma obra humana seja também percebida como produto da natureza (SIMMEL, 2015, p. 61).

A ruína se apresenta como uma unidade, apesar de essa unidade

ser resultado do desmoronamento de uma unidade anterior. Nos termos de Walter Benjamin (2011, p. 190), a Antiguidade fornece restos com os quais se constrói uma nova realidade e a visão acabada desse “novo” era a ruína. Com isso, não só os opostos natureza e cultura, mas também passado e presente se apresentam de forma unitária nas ruínas (SIMMEL, 2015, p. 65). Isso se explica porque a ruína mostra o trânsito do ser no tempo, concentrando em si todo o período desde que ela foi feita. De modo que, por meio dela, os destinos e mudanças do passado se fazem esteticamente perceptíveis no presente (SIMMEL, 2015, p. 65), ou seja, o passado é presentificado em forma de ruína.

Em outras palavras, a dimensão temporal assume a forma de aparente contradição da ruína, enquanto algo que está em pedaços, mas que testemunha a inteireza do que foi no passado. Isso diz respeito ao que poderíamos chamar de “componente histórico da ruína”, visto que ela, sendo aquilo que restou, é significativa para interpretar o que passou.

A empena quebrada, as colunas em pedaços, têm a função de testemunhar o milagre da sobrevivência do edifício em si às elementares forças da destruição, o raio, o terremoto. A artificialidade dessas ruínas apresenta-se como a última herança de uma Antiguidade que, em solo moderno, já só pode ser vista (...) como um pitoresco monte de ruínas (BORINSKI, 1914, p. 193-4, *apud* BENJAMIN, 2011, p. 189).

É importante sublinhar o caráter “pitoresco” ou estético atribuído às ruínas, a que se deve o seu aspecto contemplativo. O encanto que as ruínas suscitam reside justamente na sua capacidade de comportar essas dualidades em uma forma unitária (SIMMEL, 2015, p. 61). Esse caráter contemplativo das ruínas induz a pensar que a destruição de uma obra de arte é ela mesma estética, visto que a ação artística pode resultar não só de uma atividade de produção de peças, mas também da atividade de desfigurá-las (GELL, 2018, p. 78).

Dentre os artistas que têm a destruição como método, poderíamos citar Ai Weiwei, em especial o trabalho intitulado *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), que registra o artista quebrando uma urna da dinastia Han que tinha aproximadamente 2.000 anos, o que evoca uma reflexão sobre a história e sobre preservação de patrimônio. Também poderíamos citar a fotografia *Maloca em Chamas* (1976), em que Claudia Andujar registra o hábito Yanomami de incendiar a própria casa antes de migrar.

Entre os Kaxinawa e muitos outros povos ameríndios, o importante na vida de um objeto não é que sobreviva ao seu produtor ou usuário, mas que desapareça junto com ele: assim como pessoas e outros seres vivos, o objeto tem o seu processo de vida, que acaba com o envelhecimento e com a sua destruição (LAGROU, 2007, p. 53).

Ou seja, não só a arte contemporânea como também a cosmovisão ameríndia nos permite pensar em uma “poiesis da destruição”. Isso faz lembrar a

distinção que Simmel faz entre as ruínas resultantes de uma passividade, de um “deixar acontecer” (SIMMEL, 2015, p. 60), isto é, de um desleixo humano no qual algo deteriora-se por ser abandonado a sua própria sorte, e as ruínas resultantes de uma “ação positiva” (SIMMEL, 2015, p. 60), ou seja, de um gesto de destruição. É precisamente este segundo caso, o gesto de destruição e o caráter estético associado a ele, que nos interessa.

O gesto destrutivo não é um acidente, mas sim uma ação motivada (FLUSSER, 2014, p. 114). Esse gesto é o gesto de abolir estruturas, sendo que estruturas são regras que organizam elementos para formarem um todo (FLUSSER, 2014, p. 112). Destruir, portanto, significa desordenar (ibidem). Além disso, no gesto destrutivo se manifesta uma maneira de estar no mundo que nega um objeto (FLUSSER, 2014, p. 113). Essa negação do objeto ou essa “*desobjetalização*” é uma estratégia frequente na arte contemporânea e um movimento importante para criticar a ilusão que a representação pode oferecer”

INTRODUÇÃO

As ruínas representam o domínio das forças naturais sob a forma espiritual (SIMMEL, 2015, p. 62). Esse “domínio” se refere à destruição de uma obra humana que, em função da ação da natureza, apresenta-se arruinada. Apesar disso, a ruína não se reduz à destruição porque ela

(BELO, 2014, p. 68). Essa ilusão, no caso da fotografia em especial, está relacionada ao fato de que ela é tomada como a mais denotativa das imagens. Por exemplo, no caso de um desenho, claramente há um agente humano que se coloca entre a imagem e o seu significado (FLUSSER, 2014, p. 25), mas, no caso da fotografia, isso não é tão evidente, o que faz com que seja atribuído a ela um caráter não simbólico, objetivo, documental...

Sobre isso, Vilém Flusser (2014, p. 33) afirma que os instrumentos são prolongações de órgãos do corpo que simulam o órgão que prolongam: a enxada, o dente; a flecha, o dedo; o martelo, o punho e, por fim, a máquina fotográfica simula o olho. A câmera fotográfica é tomada como um olhar protético, como se ela não fosse uma mediação do olhar. Consequentemente, a fotografia é considerada um índice do real, de modo que o observador olha as fotografias como se elas fossem janelas e não imagens, depositando nelas a mesma confiança que deposita nos seus próprios olhos (FLUSSER, 2014, p. 24).

Mas, a despeito dessa posição do observador, a aparente objetividade das fotografias é ilusória, pois elas são tão simbólicas quanto o são todas as imagens (FLUSSER, 2014, p. 25). Ou seja, “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo” (ibidem). Esse caráter conceitual por trás de toda fotografia faz com que ela se torne objeto da crítica filosófica. Para Flusser (2014, p. 101), “a filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos”², dentre os quais o fotográfico.

Em suma, o gesto destrutivo em relação à fotografia colabora para romper a ilusão de que elas correspondem à realidade, desvelando que elas são passíveis de manipulação como qualquer outra imagem. Então, a partir do gesto destrutivo, é possível demonstrar que a fotografia também pode representar o disforme, o abstrato, o não figurativo...

Para ilustrar de que forma o gesto destrutivo se dirige à imagem técnica, apresentaremos os resultados de um processo de experimentação com fotografia de base química no qual o filme fotográfico é submerso em um líquido, alterando a sua emulsão antes da revelação. Adolfo Cifuentes, comentando esse processo, que ficou conhecido como “sopa de filme”, afirma que:

Submetidos a banhos e imersões em “sopas” químicas, os filmes são danificados, modificando aleatoriamente os processos de revelação da imagem e gerando nelas as impurezas próprias de uma estética das ruínas e do acaso, menos interessada no “registro do real” do que no seu rastro e talvez até na sua erosão e ruína (CIFUENTES, 2023).

O objetivo da “sopa de filme” é explorar a visualidade das impurezas produzidas nas imagens, causando manchas e comprometendo a granulação, a cor e a nitidez, aleatoriamente. As fotografias que serão apresentadas aqui são resultantes de “sopas de



Figura 1 - Fotografia analógica (filme em emulsão de caldo de cana)

Crédito: *Sem título*. Da série “Garapa” (2021), 29,7 cm x 42 cm. Lara Carvalho Cipriano.

filme” feitas com café e dendê. Tais fotografias fazem parte de um projeto maior que contempla experimentações com catuaba (Selvagem), jurubeba (Leão do Norte), cajuína, guaraná Kuat e caldo de cana. Dado o universo simbólico, cultural e histórico a que esses materiais nos remetem, nos interessa explorar o que eles representam para a cultura brasileira, conforme discutiremos adiante.

SÉRIE CAFÉ [2022]

Abdias do Nascimento principia o livro que foi marco da sua carreira com a definição de genocídio. Partindo dessa definição, ele critica que, até onde se sabe, essa palavra foi cunhada durante a Segunda Grande Guerra para designar a hecatombe do povo judeu sob o nazismo. Ou seja, foi preciso acionar a indignação do povo judeu para que se tomasse conhecimento de um delito praticado impunemente ao longo da história contra os negros (MOURÃO, 1978). A contribuição de Abdias em relação a essa definição está além dessa crítica, uma vez que ele apresenta

o embranquecimento cultural como uma forma de genocídio (NASCIMENTO, 1978, p. 93). Ou seja, o genocídio refere-se não só estritamente à exterminação de determinados grupos, mas também ao colonialismo cultural,



Figura 2 - Dupla exposição em fotografia analógica (filme em emulsão de café): Monumento à Terra Mineira (1930), Júlio Starace e pixação. Crédito: A pixação enquanto contramonumento (fora genocida). Da série “Café” (2022), 29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano.

responsável por mitigar expressões estéticas negras.

O café é um dos pontos de conexão entre esse trabalho fotográfico e a obra de Abdias do Nascimento, uma vez que esse material também

foi objeto da pesquisa intelectual e artística de Abdias. De acordo com ele, durante a primeira metade do século XIX, o café tornou-se o principal produto para a economia brasileira (NASCIMENTO, 1978, p. 49), contexto no qual “o papel do negro escravizado foi decisivo para o começo da história econômica de um país fundado, como era o caso do Brasil, sob o signo do parasitismo imperialista” (ibidem). Em outras palavras, os colonizadores iniciaram a exploração das terras brasileiras a partir do simultâneo aparecimento dos negros no Brasil, que fertilizaram o solo brasileiro com suas lágrimas, seu sangue, seu suor e seu martírio na escravidão (NASCIMENTO, 1978, p. 48). Sem o escravizado, a estrutura econômica do país jamais teria existido (NASCIMENTO, 1978, p. 49) e, em função disso, é possível afirmar que a escravização foi o ato fundador do Brasil institucional.

Ao dizer que os negros fertilizaram o solo com lágrimas, Abdias nos remete ao conceito de “banzo”. No dicionário banto, esse conceito é definido da seguinte forma:

Banzo [1] s.m. (1) Nostalgia mortal que acometia os negros africanos escravizados no Brasil. // *adj.* (2) Triste, abatido, pensativo. (3) Surpreendido, pasmado, sem jeito, sem graça. Assim, estar com banzo significa estar triste, abatido, pensativo. Do quicongo *mbanzu*, pensamento, lembrança; ou do quimbundo *mbonzo*, saudade, paixão, mágoa (LOPES, 2006, p. 46).

O banzo também é tematizado por Abdias do Nascimento:

O afrodescendente escravizado praticou, ainda, a forma não violenta ou pacifista de manifestar sua inconformidade com o sistema. Foi o mais triste e trágico tipo de rejeição - o banzo. O africano era afetado por uma patética paralisação da vontade de viver, uma perda definitiva de toda e qualquer esperança. Faltavam-lhe as energias, e assim ele, silencioso no seu desespero crescente, ia morrendo aos poucos, se acabando lentamente (NASCIMENTO, 1978, p. 58-9).

Abdias apresenta o banzo como uma forma não violenta de revoltar-se. Ou seja, se o banzo é uma falta de potência de agir e ao mesmo tempo é uma forma de rebelião, então, não só a atividade como também a passividade podem ser uma via revolucionária. A poeta cabo-verdiana Dina Salústio (2015, p. 101) acrescenta que, se assim for, nós, povos colonizados, “somos todos uma ameaça coletiva, de tanta tristeza”.

Do ponto de vista químico, o café contém fenóis que se aproximam muito dos fenóis presentes nas fórmulas de reveladores fotográficos (WILLIAMS, 1995, p. 2). Em função disso, ele é utilizado como um revelador não tradicional, em um processo que se chama Cafenol³. A “sopa de filme” feita com café resultou em um “corpo de fundo”, o que não acontece em sopas feitas com outros materiais. Isso hipoteticamente está relacionado a essa característica do café. Essa característica provavelmente também explica por que as fotos dessa série ficaram subexpostas. Na nossa perspectiva, o aspecto escuro que têm essas imagens faz com que elas adquiram

um tom fúnebre e trágico, remetendo à tristeza, ao banzo, ao suplício, ao martírio, ao desenraizamento... indo ao encontro da reflexão sobre o café enquanto pilar da economia colonial.

SÉRIE DENDÊ (2023)

O candomblé é o ventre gerador da arte afro-brasileira (NASCIMENTO, 1978, p. 103). Não só as artes plásticas, mas também a cozinha afro-brasileira tem uma origem religiosa (BASTIDE, 2001, p. 331), na medida em que o preparo dos alimentos e as refeições convertem-se em partes dos ritos sagrados (BASTIDE, 2001, p. 334).

O azeite de dendê é utilizado não só na culinária como também no “batismo” dos tambores utilizados nos terreiros, visto que os tambores do candomblé (*rum*, *rum pi* e *lé*) não são tambores comuns, mas passam por um preparo antes de serem utilizados nos rituais (BASTIDE, 2001, p. 34-5). Somado a isso, “cada orixá tem seus pratos preferidos” (BASTIDE, 2001, p. 332). O dendê, por exemplo, é um dos *ebós* de Exu, o que quer dizer que ele

é um dos alimentos favoritos desse orixá (PRANDI, 2001, p. 58). Exu é o intermediário necessário entre o ser humano e o sobrenatural, o intérprete que conhece ao mesmo tempo a língua dos mortais e a do orixás (BASTIDE, 2001,

p. 34). Em função disso, é associado a ele o lugar da encruzilhada.

Além disso, Exu é o encarregado de levar aos deuses da África o chamado de seus filhos do Brasil (ibidem). Devido à relação entre o dendê e Exu



Figura 3 - Fotografia analógica (filme em emulsão de café).
Crédito: Sem Título. Da série “Café” (2022), 29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano.

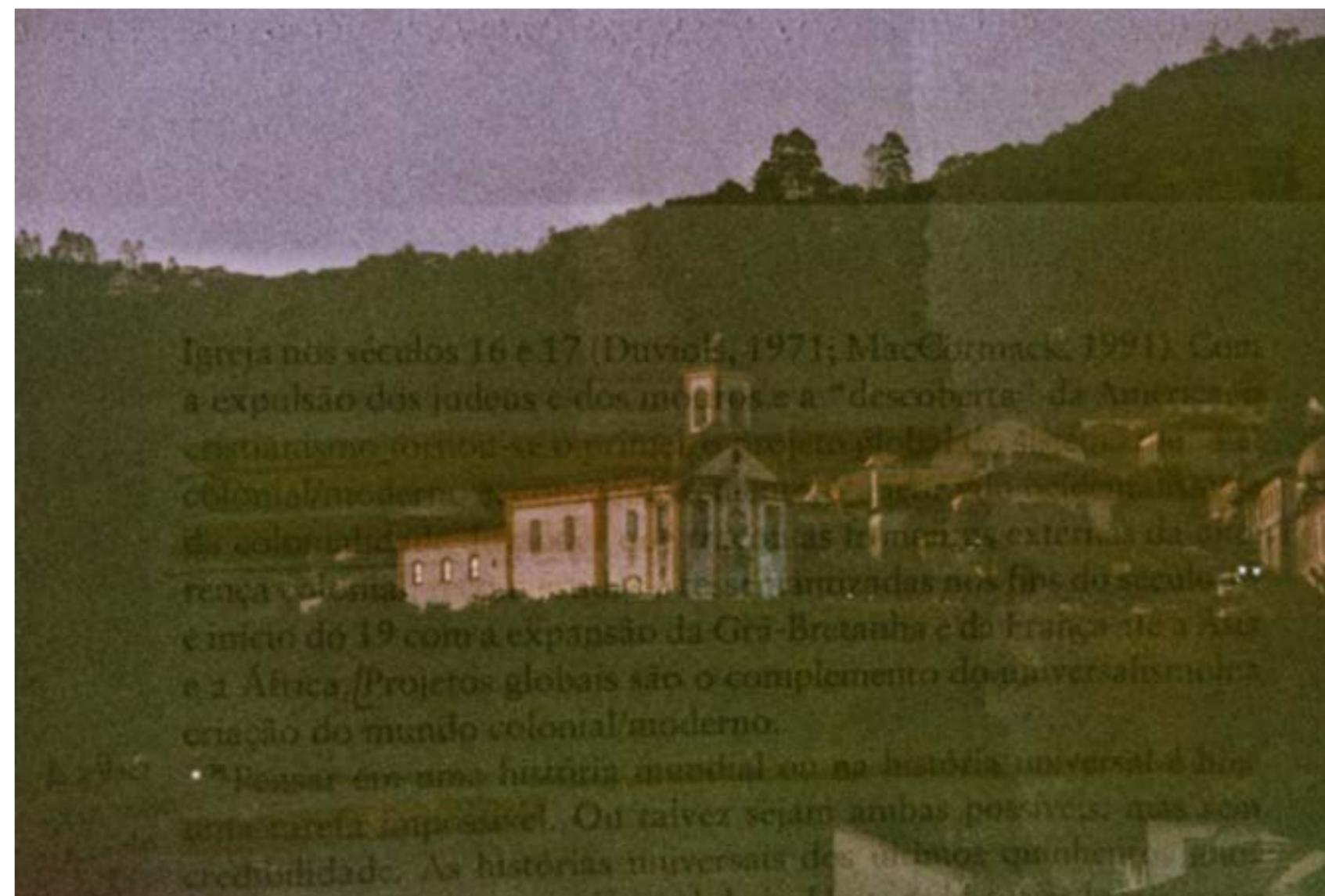


Figura 4 - Dupla exposição em fotografia analógica (filme em emulsão de café): igreja de Nossa Senhora Mercês e Misericórdia em Ouro Preto e citação de Walter Mignolo⁴
Crédito: Sem título. Da série “Café” (2022), 29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano

e a função desse orixá de conectar os afrodiáspóricos a sua origem africana, é dito metaforicamente que quem come dendê come uma parte da África. Em função disso, o dendê é um material associado à ancestralidade, fazendo lembrar que, embora o colonialismo tenha tentando reduzir os africanos e afrodescendentes a escravizados, eles preservam consigo a nobreza ancestral.

As fotos da série *Dendê* foram produzidas na festa centenária do dia dois de fevereiro, no Rio Vermelho, em Salvador, que é a maior festa de candomblé do mundo.

O dia dois de fevereiro é considerado o “dia da purificação”, em que se celebra Oxum (água doce) e Iemanjá (água salgada) (BASTIDE, 2001, p. 90). Nesse contexto, é interessante destacar que, no imaginário de três importantes etnias formadoras do povo brasileiro, os rios, lagos e córregos estão povoados de entidades encantadas. Além de Anamburucu, Oxum e Iemanjá presentes nas narrativas afro-brasileiras, também podemos citar a Sereia portuguesa

e a Ipupiara ameríndia (DA CÂMARA CASCUDO, 2012).

Diferentemente do que apresenta a narrativa folclórica, generalizante e estereotipada, não há lenda indígena que tenha registrado uma Iara de

cabelos longos e voz maviosa. Lendas indígenas citam sempre o velho homem marinho, a Ipupiara, nunca Iara. A Iara é uma roupagem da cultura europeia que denuncia a aculturação, a presença do branco e de sua força assimiladora do mestiço (DA CÂMARA CASCUDO, 2012,



Figura 5: Festa de Iemanjá, Rio Vermelho, Salvador. (Filme em emulsão de azeite de dendê) Crédito: Sem Título. Da série “Dendê” (2023), 29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano.

p. 153). Em todo caso, a presença de uma figura que habita o fundo das águas é um ponto de convergência da mitologia africana, europeia e indígena; por causa disso, essa figura pode ser considerada um índice da heterogeneidade da cultura brasileira.



Figura 6: Festa de Iemanjá, Rio Vermelho, Salvador. (Filme em emulsão de azeite de dendê) Crédito: Sem Título. Da série “Dendê” (2023), 29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano.

Nas imagens da série *Dendê*, é possível observar o uso de vestes tradicionais para homenagear Iemanjá. As imagens também registram as flores utilizadas para fazer oferendas.

Em contraste com as fotos da série *Café*, as fotos da série *Dendê* apresentam cores vibrantes, semelhantes à do azeite utilizado em sua produção. Com isso, diferente do aspecto trágico e sombrio da primeira série, essa segunda, em todos os sentidos, tem um tom mais alegre e festivo. Essa diferença se dá tanto em relação à visualidade das imagens quanto à simbologia dos materiais utilizados na sua produção, uma vez que, enquanto o café remete ao colonialismo, do qual decorre o desenraizamento e escravização dos negros, o dendê remete à descolonização, à ancestralidade, à festividade e à religiosidade afro-brasileira.

CONCLUSÃO

A ruína indica que existe um limite material para a realização de uma ideia artística, mas a arte pode se apropriar desse limite, a exemplo da experimentação com a fotografia analógica aqui apresentada. Dito de outro modo, a arte pode se valer da sua própria arruinação, visto



Figura 7:
Festa de
Iemanjá,
Rio Vermelho,
Salvador.
(Filme em
emulsão de
azeite de
dendê)
Crédito:
Sem Título.
Da série
“Dendê” (2023),
29,7 cm x 42 cm,
Lara Carvalho
Cipriano.

Figura 8:
Festa de
Iemanjá,
Rio Vermelho,
Salvador.
(Filme em
emulsão de
azeite de
dendê)
Crédito:
Sem Título. Da
série “Dendê”
(2023), 29,7
cm x 42 cm,
Lara Carvalho
Cipriano.



Figura 9:
Festa de
Iemanjá, Rio
Vermelho,
Salvador.
(Filme em
emulsão de
azeite de
dendê)
Crédito: *Sem
Título*. Da
série “Dendê”
(2023), 29,7
cm x 42 cm,
Lara Carvalho
Cipriano.

que, além da criação, a destruição também pode ser um gesto artístico (e político). Além disso, a técnica fotográfica em discussão e a reflexão sobre as ruínas são convergentes, na medida em que enfatizam o caráter estético da unidade entre os elementos da natureza (nesse caso, a bebida e o azeite derivados de plantas) e uma obra humana (nesse caso, a fotografia).

No caso das fotografias em questão, é possível pensar que, por um lado, o café e as cores escuras das imagens geradas com a intervenção dele remetem a um passado sombrio com o qual é preciso lidar, já que não é possível desconsiderar a escravização e as suas consequências. Em outras palavras, a economia colonial a que o café remete diz respeito a uma perda irremediável, perda esta que acreditamos que as imagens dessa série transmitem, dada a impossibilidade de viajar no tempo para modificar o passado.

Mas, se não é possível viajar no tempo para modificar o passado, é preciso modificá-lo a partir do



Figura 10: Festa de Iemanjá, Rio Vermelho, Salvador. (Filme em emulsão de azeite de dendê)
Crédito: Sem Título. Da série “Dendê” (2023), 29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano.

presente. Em função disso, por outro lado, na medida em que o dendê remete à ancestralidade, ele está relacionado ao “futuro ancestral”, fazendo menção ao livro de Ailton Krenak (2022), ou “futuro anterior”, como fala Denise Ferreira da Silva (2022), que visamos construir. Futuro esse resultante da violação da linearidade e dos pilares ontológicos do pensamento pós-iluminista, por “quebrar as regras tanto da sequencialidade (o futuro operando no passado) quanto da causalidade eficiente (uma causa se tornando a condição de possibilidade para o efeito)”⁵ (FERREIRA DA SILVA, 2022, p. 15).

Essa quebra tem como objetivo a libertação do oprimido e o “acerto de contas” de uma dívida histórica. As cores vibrantes das fotografias dessa série e a festa que elas retratam fazem jus a essa luta política que está em curso. Nesse ponto, retomando a epígrafe com a qual iniciamos este texto, que afirma que a floresta irá renascer, à revelia da ocupação capitalista do espaço representada pela urbanização,

e que dessas ruínas emergirá um povo que canta e festeja, acrescentamos que toda profecia convoca a sua própria realização (cf. WATZLAWICK, 1985, p. 88).

NOTAS

1 Este texto foi desenvolvido como trabalho final da disciplina “Rastro, Ruína e Resíduo: alegorias do contemporâneo”, ministrada por Alice Mara Serra, docente do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG.

2 Nessa citação, Flusser associa a filosofia da fotografia a uma potência de liberdade. No entanto, tirada de contexto ela pode parecer obscura, porque “aparelho” e “programa” são conceitos que têm uma acepção específica na filosofia de Vilém Flusser. Como essa discussão não é assunto deste texto, vamos nos limitar a apresentar a definição desses termos dada no glossário da *Filosofia da caixa preta* (2014, p. 10), na qual define aparelho como “brinquedo que simula um tipo de pensamento” e programa como “jogo de combinação com elementos claros e distintos” (FLUSSER, 2014, p.13), fazendo uma clara alusão a Descartes.

3 Ver: <https://caffenol.com.br/> Acesso em: 22/06/2023.

4 “(...) o cristianismo tornou-se o primeiro projeto global do sistema mundial colonial/moderno e, conseqüentemente, a âncora do ocidentalismo e da colonialidade do poder. (...) Pensar em uma história mundial ou na história universal é hoje uma tarefa impossível” (MIGNOLO, 2003, p. 46).

5 No original: “It breaks the rules of both sequentiality (the future operating in the past) and efficient causality (the effect becoming the condition of possibility for the cause)”.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BELO, Fábio. O não objeto, o espetáculo, a ruína: comentário sobre a fotografia de Juan Rulfo a partir da teoria de Flusser. In SERRA, Alice (org.), *Imagem, imaginação, fantasia*. Belo Horizonte: Relicário, 2014, p. 65-70.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CIFUENTES, Adolfo (org.). *Fotografia além do objeto, objeto além da fotografia*. Espaço F, Escola de Belas Artes (UFMG). Belo Horizonte: 2023 (flyer de exposição). Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/libriaVq74-1MrIsDmvtBznLIWSNsJe2/view?usp=s_haring. Acesso em: 19/06/2023.

DA CÂMARA CASCUDO, Luís. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda., 2012.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *Unpayable Debt*. Londres: Sternberg Press, 2022.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

GELL, Alfred. *Arte e Agência*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das letras, 2022.

LAGROU, Els. *A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.

LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOURÃO, Gerardo Mello. In: NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (orelha de livro).

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SALÚSTIO, Dina. A traição do tempo. In: GOMES, Simone (org.), *Literatura cabo-verdiana: seleta de poesia e prosa em língua portuguesa*. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

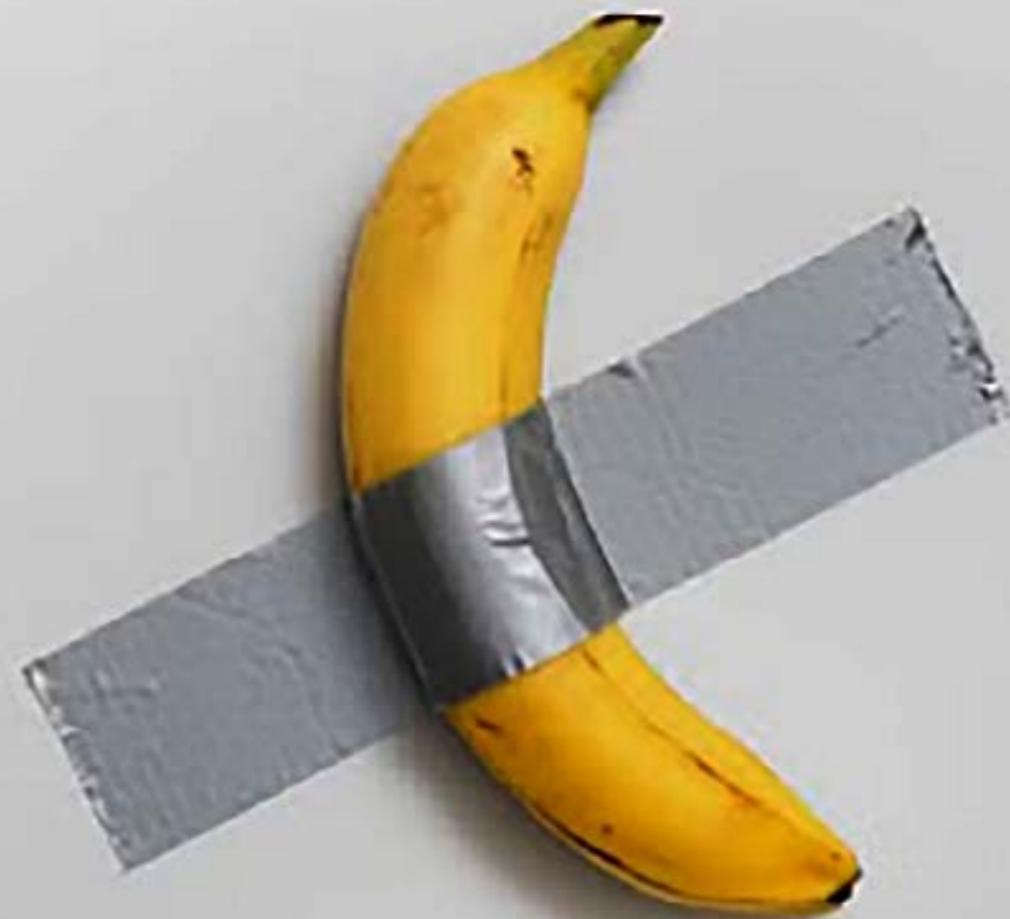
SIMMEL, Georg. A ruína: um ensaio estético. In: *Coletânea de textos de estética Georg Simmel*. Trad. Ari Gordon. Publicação independente: 2015.

WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, Janet H.; JACKSON, Don D. *Pragmática da comunicação humana*. São Paulo: Cultrix, 1985. Edição não paginada.

WILLIAMS, Dr. Scott. A Use for that Last Cup of Coffee: Film and Paper Development. [S. l.], 1995. Disponível em: <https://people.rit.edu/andpph/textcoffee.html>. Acesso em: 8 out. 2020.

LARA CARVALHO CIPRIANO

Mestranda em Filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde também graduou-se em Filosofia. A sua dissertação é vinculada à linha de Estética e Filosofia da Arte e tematiza os diálogos possíveis entre o pensamento de Vilém Flusser e a teoria decolonial. Lara também graduou-se em Psicologia na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), com ênfase em psicologia clínica a partir da abordagem psicanalítica, e mantém consultório privado de psicanálise. Além de estética, estudos decoloniais e psicanálise, filosofia da história, literatura afro-brasileira e fotografia de base química também perpassam o seu escopo de pesquisa.



Obra de arte do italiano Maurizio Cattelan, criada no final de 2019 – Foto: Reprodução do site <https://www.sothebys.com/>

OPINIÃO

A BANANA DE SEIS

MILHÕES DE DÓLARES

CARLOS PERKTOLD – ABCA/MINAS GERAIS

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 leitor deve visitar o site da Sotheby's e deveria estar atento ao lote nº 10 do leilão ocorrido em 20 de novembro em Nova Iorque. A empresa esperava vender uma banana colocada na parede com uma fita adesiva por um milhão de dólares, incluindo a comissão do leiloeiro e as taxas locais. A mesma que, quando apareceu inicialmente, foi vendida por US\$ 165 mil. Incrível: houve seis interessados e ela foi vendida por seis milhões e duzentos mil. Sim, o leitor viu e leu algo inacreditável nesse novo mundo de absurdos. Dificilmente rico anda de mãos dadas com burrice, mas dessa vez esta abraçou o comprador com força. A banana está hoje no rol das peças contemporâneas que têm deixado o público perplexo pelo que vê em museus, galerias e leilões como este. O argumento utilizado pela casa de leilões e pelo comprador é que ele compra um conceito, recebe um documento e ele poderá, a qualquer momento, comprar uma banana ali na esquina, fixa-la na parede de alguma galeria ou em casa no futuro e se orgulhar de ser proprietário de uma peça que virou ícone.

Num mundo tão perturbado e cheio de guerra e falta de humanismo em toda esquina, não é de se admirar que fatos como este aconteça pelo mundo afora. Seis milhões de dólares compra muita coisa e o comprador comprará neste caso o direito de trocar de banana cada vez que ela for exposta ou apodrecer na parede. A que foi vendida foi comprada por US\$ 0,35 pouco antes do leilão. A compra do conceito do “artista” que o criou poderá render lucro fabuloso no futuro por que o comprador poderá vendê-lo mais adiante por outro preço multiplicado várias vezes, tão grande é a loucura no mundo das artes de hoje. Claro que ele terá que encontrar outro idiota mais rico que ele.

Se uma banana fixada na parede vale esse preço, quanto vale um Manet, um Picasso, um Di Cavalcanti ou Guignard pra ficarmos no nosso território? Quanto vale um simples desenho de Matisse ou um óleo de Modigliani? O céu é o limite pra tanta arte boa, assim como pra qualquer bobagem conceitual. Vale aquilo que o mercado paga e este é em parte constituído de gente rica, inculta e com esperança

de ganhar dinheiro na compra/venda de porcarias como essa.

O leitor apaixonado pela arte contemporânea por certo me achará ultrapassado e desconhecedor do que é a nova arte. Lembro-lhe que toda arte é contemporânea: Da Vinci foi contemporâneo, Monet, Manet, Picasso, Modigliani e todos os pintores consagrados pela beleza de seus trabalhos foram contemporâneos de si mesmos. Não há novidade nesta nomenclatura, criada por leiloeiros que não sabiam o que chamar ou fazer com certas peças sem estilo e que foram aparecendo em suas casas para negociação e que encontravam compradores.

Cada vez que leio ou sei de algo parecido com este absurdo, visito museus com modernistas, pinturas do século 19 e minha pinacoteca de modernistas e fico mais apaixonado pelo talento deles, suas composições, ritmos, cores e o conjunto que me causa prazer e alegria intelectual. Uma banana é uma banana e será sempre uma banana. No próximo leilão vou oferecer uma berinjela presa em fita durex. Quanto o leitor oferece?

CARLOS PERKTOLD

Psicanalista. Integra a ABCA, AICA e o IHGMG.

Graduado em Direito e Psicologia. Exerce a psicanálise em Belo Horizonte. É especialista em História da Cultura Geral e da Arte pela UFMG. Integra o Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais. Foi agraciado com a Medalha da Inconfidência, Medalha de Honra da Inconfidência, Medalha Santos Dumont pelo governo de Minas e com a Medalha João Pinheiro pelo IHGMG. É autor de *Ensaio de Pintura e de Psicanálise* (2002) *Caixa de Ferramentas* (2003), *A Cultura da Confiança ou a História do Crédito no Brasil* (2008).



Vista da exposição “Olhar a Terra, Ver o Céu”, realizada no Palácio Boa Vista, Campos do Jordão-SP, de 6/7 a 6/10/2024.

Na imagem, obras de Pancetti (acervo), David Almeida (direita), Danielle Noronha e Henrique Detomi (esquerda).
Foto: Mônica Andrade.

RESUMO: O presente texto foi produzido para apresentar a exposição “Olhar a Terra, Ver o Céu”, realizada no Palácio Boa Vista, em Campos do Jordão-SP, com os artistas convidados Danielle Noronha, Henrique Detomi, Maurício Parra e David Almeida, e curadoria de Rachel Vallego. A exposição inaugurou uma sala dedicada a exposições temporárias no Palácio Boa Vista, com o objetivo de promover a produção de jovens artistas em diálogo com o Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea; pintura de paisagem; pintura ao ar livre; exposições de arte; curadoria.

ABSTRACT: The text presented was produced to present the exhibition “Olhar a Terra, Ver o Céu”, held at Palácio Boa Vista in Campos do Jordão-SP, with guest artists Danielle Noronha, Henrique Detomi, Maurício Parra, David Almeida, and curated by Rachel Vallego. The exhibition opened a room dedicated to temporary exhibitions at Palácio Boa Vista, with the aim of promoting the production of young artists in dialogue with the São Paulo State Government Palaces Collection.

KEYWORDS: contemporary art; landscape painting; outdoor painting; art exhibitions; art curation.

EXPOSIÇÃO

OLHAR A TERRA, VER O CÉU

RACHEL VALLEGO - ABCA/SP

Para comemorar o aniversário de 60 anos do Palácio Boa Vista, inauguramos uma nova sala de exposições temporárias dedicada à arte contemporânea, que irá receber periodicamente novos projetos. Essa proposta vem ao encontro do compromisso do Palácio Boa Vista com o patrimônio artístico e cultural da cidade de Campos do Jordão, promovendo uma programação diversificada e sintonizada com a atualidade.

A exposição “Olhar a Terra, Ver o Céu” ocorreu entre 6 de julho e 6 de outubro de 2024 e propôs uma discussão sobre a paisagem na contemporaneidade, a partir da produção de quatro pintores: Danielle Noronha, Henrique Detomi, Maurício Parra e David Almeida.

Há uma história comum que perpassa os artistas, que tem como ponto de convergência a cidade de Pindamonhangaba, onde os quatro amigos se reuniram muitas vezes, para saídas para sessões de pintura ao ar livre na região do Vale do Paraíba. Assim, procuramos retomar a reflexão sobre a paisagem



Vista da exposição “Olhar a Terra, Ver o Céu”, realizada no Palácio Boa Vista, Campos do Jordão-SP, de 6/7 a 6/10/2024. Na imagem, obras de Danielle Noronha e Henrique Detomi. Foto: Mônica Andrade.

a partir do reencontro com a natureza, privilegiando o sentido da experimentação, de como esses artistas vivenciam a paisagem em suas obras.

A noção de viagem atravessa a poética desses artistas ao valorizar a experiência sensível de estar no mundo. Cada qual põe em choque noções tradicionais da pintura de paisagem,

ao focarem na experimentação de materiais e técnicas. A materialidade como norteadora da experiência evidencia o caráter contemporâneo dessa produção, uma vez que a paisagem surge como ponto de inflexão do gênero artístico para um modo de estar no mundo. Dessa maneira, a fruição estética se traduz numa reconciliação entre interior e exterior, visível e invisível, terra e céu.

“A PAISAGEM É DESCENTRALIZADORA DA EXPERIÊNCIA POIS COLOCA EM PERSPECTIVA NOSSO ESTAR NO MUNDO”

Dos pintores naturalistas do século XVII à dissolução dos gêneros artísticos desde a modernidade, a pintura de paisagem segue despertando o interesse dos artistas contemporâneos. Se, para Milton Santos, a paisagem é apenas uma porção da configuração territorial possível de ser abarcada pela visão, para Jean-Marc Besse, a paisagem é constitutiva da compreensão de mundo da modernidade, uma vez que envolve o sentido de

responsabilidade ética de habitar a Terra, mantendo viva a relação entre a humanidade e a natureza.

Gosto de pensar a paisagem como a linha entre o céu e a terra, que

cria um estado de alma, um desejo de comunhão com o espaço que nos cerca. A paisagem é descentralizadora da experiência pois coloca em perspectiva nosso estar no mundo. No inglês arcaico, *landscape* tem o



Vista da exposição “Olhar a Terra, Ver o Céu”, realizada no Palácio Boa Vista, Campos do Jordão-SP, de 6/7 a 6/10/2024. Na imagem, obras de Danielle Noronha, Henrique Detomi, Maurício Parra e David Almeida. Foto: Mônica Andrade.

sentido de moldar a terra com o corpo, estando ligada às práticas agrárias para a sobrevivência da comunidade, e apenas posteriormente desenvolveria o sentido de uma cultura do olhar. Ou, como Eric Dardel nos lembra, a geografia, ou seja, a grafia da terra, escrevemos na superfície da Terra, e essa escrita é a paisagem.

“A MATERIALIDADE COMO NORTEADORA DA EXPERIÊNCIA EVIDENCIA O CARÁTER CONTEMPORÂNEO DESSA PRODUÇÃO”

Ao propor essa exposição, procura-se retomar a reflexão sobre a paisagem a partir do reencontro com a natureza pela visão de quatro artistas: Danielle Noronha, Maurício Parra, David Almeida e Henrique Detomi. Privilegiamos aqui o sentido da experimentação, de como esses artistas vivenciam a paisagem em suas obras. A materialidade como norteadora da experiência evidencia o caráter contemporâneo dessa produção, uma vez que a paisagem surge como ponto de inflexão do gênero artístico para um modo de estar no mundo.

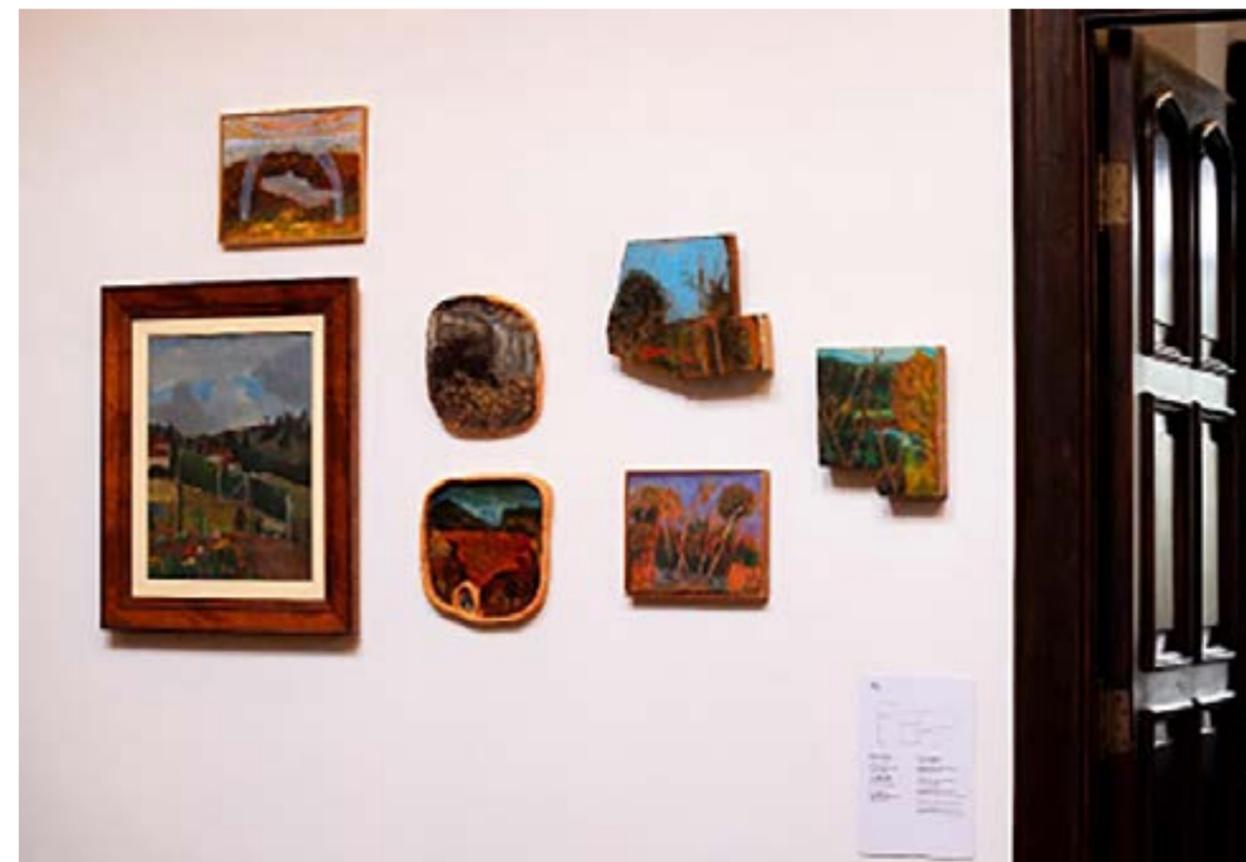
A produção de Henrique Detomi parte da conexão do corpo com o espaço através do caminhar. Andar sem destino permite que esteja no presente, em conexão com o ambiente. O contato com a terra nessa deambulação reflete diretamente nas massas pictóricas de suas obras. A camada grossa de tinta e cera enfatiza a visceralidade da terra, ao mesmo tempo em que acentua o contraste com as áreas abertas, onde a superfície aparente se torna abissal. Ao deixar expostos os vários tipos de preparação da tela ou madeira, o artista também provoca um diálogo com a historicidade da técnica ao subverter a expectativa de preenchimento pela materialidade estrutural. Esse jogo de cheios e vazios, matéria crua e densa, evoca, assim, uma noção de esfarelamento da realidade.

Há uma história comum que perpassa esses quatro artistas, que tem como ponto de convergência a propriedade da família de Maurício Parra, em Pindamonhangaba, onde os quatro amigos se reuniram muitas vezes, para saídas para sessões de pintura ao ar livre. Nas obras de Parra, vemos essa silhueta do mar de montanhas

verde-escuras da região do Vale do Paraíba deslumbrarem nossos olhos. Da paisagem como exercício à paisagem como ofício, Parra entende que cada instante na paisagem é frugal. Ao aceitar que o olhar jamais captura aquilo que vê, sua pintura recolhe fragmentos desse sentimento que é estar na paisagem.

“É IMPORTANTE NOTAR COMO A NOÇÃO DE VIAGEM É CARA AOS QUATRO ARTISTAS, UMA VEZ QUE A PAISAGEM IMPLICA DESLOCAMENTO”

É interessante observar como David Almeida transita entre uma gama variada de suportes. O desejo por moldar a superfície o levou ao barro cerâmico, no qual ele deixa marcas da manipulação aparentes, criando uma textura para a pintura que acontece posteriormente. Suas paisagens transitam entre pequenas placas de madeira que ele encontra pela cidade, por vezes criando composições com fragmentos. O suporte em madeira é uma técnica compartilhada pelos



Vista da exposição “Olhar a Terra, Ver o Céu”, realizada no Palácio Boa Vista, Campos do Jordão-SP, de 6/7 a 6/10/2024. Detalhe da montagem com obra de Pancetti (acervo) e David Almeida. Foto: Mônica Andrade.

artistas. A preparação do bolo armênio sobre madeira cria uma superfície lisa que possibilita experimentações com mídias variadas, como óleo, têmpera, aquarela.

A subversão da técnica também faz parte da produção de Danielle Noronha. Ao se dedicar à paisagem a artista experimenta a materialidade da terra na coleta de pigmentos para produção

de tintas. A pesquisa e aplicação sobre diferentes superfícies criam resultados surpreendentes, como uma aquarela sobre tecido, de grandes dimensões. Aceitar como os materiais reagem entre si reforça a importância do estar no movimento do mundo. A passagem do dia, as mudanças na luz, o movimento constante de tudo o que nos cerca vibram sem pudor na obra de Noronha. Entende que qualquer resultado é provisório, não se satisfaz com efeitos, mas permanece em busca daquilo que é essencial.

É importante notar como a noção de viagem é cara aos quatro artistas, uma vez que a paisagem implica deslocamento. Como Robert Smithson comenta, a cidade dá a ilusão de que a terra não existe. A construção das cidades criou um distanciamento da terra, nos esquecemos que, por baixo de ruas, calçadas e prédios, pulsa uma terra viva. Recuperar que a palavra paisagem deriva do latim *pagina*, cujo um dos sentidos seria “parcela de vinhedo cultivado”, será determinante. Aqui é necessário retomar o sentido do prazer,

implícito no cultivo da uva, na produção do vinho.

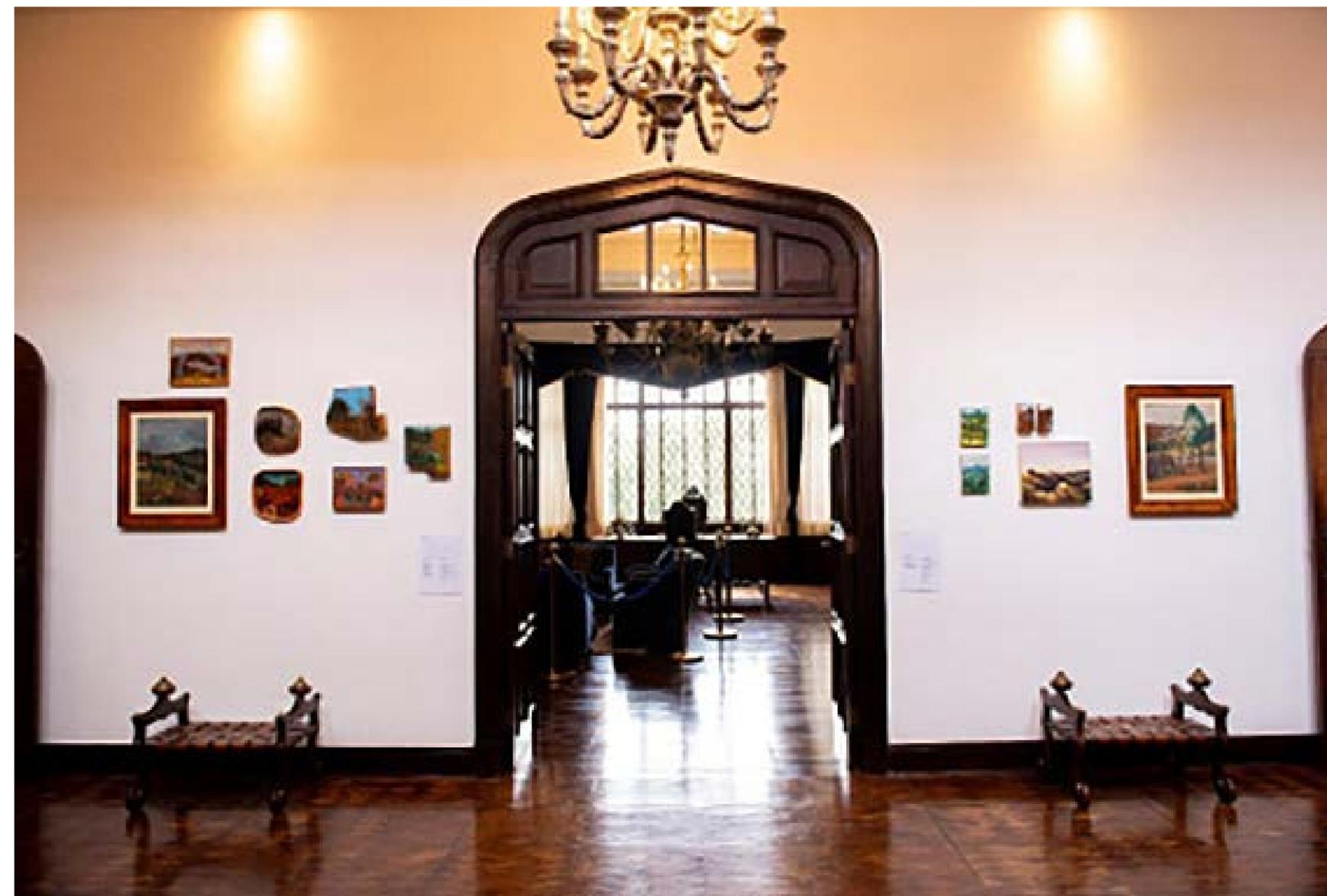
Silenciosamente resiste na paisagem o culto a Dionísio ou Baco. Deus do êxtase, evoca emoções profundas que podem proporcionar um

abandono da consciência habitual, em busca de integração com o todo. Talvez seja por isso que a paisagem nos compila tanto. O reencontro com a natureza se tornou uma necessidade para a reconexão com o sagrado,

para recuperar o sentido afetivo e sensível de estar no mundo. Dessa maneira, a experiência estética se traduz numa reconciliação entre interior e exterior, visível e invisível. Olhar a terra, ver o céu.



Vista da exposição “Olhar a Terra, Ver o Céu”, realizada no Palácio Boa Vista, Campos do Jordão-SP, de 6/7 a 6/10/2024. Na imagem, obras de Camargo Freire (acervo) e Maurício Parra. Foto: Mônica Andrade.



Vista da exposição “Olhar a Terra, Ver o Céu”, realizada no Palácio Boa Vista, Campos do Jordão-SP, de 6/7 a 6/10/2024. Na imagem, obras de Pancetti (acervo), David Almeida (direita), Danielle Noronha e Henrique Detomi (esquerda). Foto: Mônica Andrade.

REFERÊNCIAS

BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Edições 70, 2008.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano)*. Brasília: Editora do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2010.

_____; CARVALHO, Francis Wilker de. *Arte e paisagem: mover fronteiras, reencontrar a terra*. PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago., 2022. Disponível em <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36070>

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PEREIRA, Edir Augusto Dias. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Resenha. GEOgrafia, Ano VIII, n. 15, 2006.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 182-97.

RACHEL VALLEGO

Curadora do acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Doutora em Estética e História da Arte pelo PGEAH-USP, mestre em Arte pela UnB. Atua na realização de exposições de arte moderna e contemporânea como pesquisadora e curadora de arte desde 2010. É associada da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).



Mné'ery - Xadalu Jekupé

Foto: Helio Nobre/MP.

EXPOSIÇÃO

“INDEPENDÊNCIA OU MORTE”... OU “INDEPENDÊNCIA E MORTE”?

LEILA KIYOMURA – ABCA/SP

RESUMO: O Museu Paulista da USP, mais conhecido como Museu do Ipiranga, promove a exposição “Onde há fumaça: arte e emergência climática”. Através do seu acervo em diálogo com a arte contemporânea, questiona a histórica ideia de progresso e a situação atual de emergência climática.

PALAVRAS-CHAVE: Museu do Ipiranga, Independência ou Morte, Pedro Américo, arte indígena, Paulo César Marins, Jaime Lauriano.

ABSTRACT: USP’s Museu Paulista, better known as Museu do Ipiranga, promotes the exhibition “Where there is smoke: art and climate emergency”. Through its collection in dialogue with contemporary art, it questions the historical idea of progress and the current situation of climate emergency.

KEYWORDS: Ipiranga Museum, Independence or Death, Pedro Américo, indigenous art, Paulo César Marins, Jaime Lauriano.

Logo na entrada do salão, o público se depara com um quadro que remete ao célebre *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, pintado em 1888. Mas, logo depois, vai percebendo que o altivo D. Pedro I junto aos soldados em seus cavalos não está em cena. Falta o gesto do grito do imperador com a espada no alto. Também falta o carro de boi do lado esquerdo carregado de toras, tão pouco comentado, que já evidenciava a devastação.

Além das cores da terra, tudo é diferente. As nuvens e o céu azul foram substituídos por nuvens de fumaça e as colinas ao longe foram desmatadas. A releitura de 2022, intitulada *Independência e Morte*, é de Jaime Lauriano, artista paulistano, 39 anos. Com essa paisagem da degradação ambiental, o artista abre a exposição “Onde há fumaça - arte e Emergência Climática”. Através da sua paisagem, o público interessado já é envolvido pelas reflexões da mostra. Suas obras substituem o heroísmo patriótico pela realidade do rompimento das barragens de mineração, do descaso diante dos problemas ambientais do Brasil. Interessante analisar os detalhes do



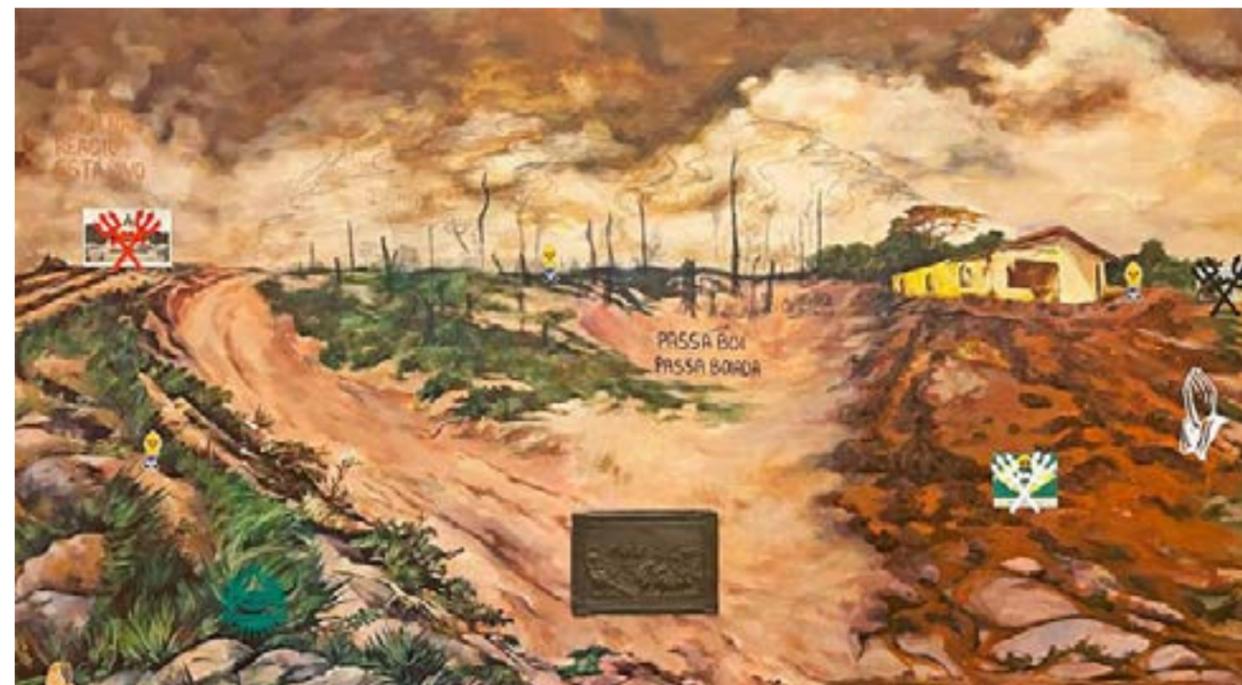
Independência ou Morte, do pintor Pedro Américo, 1888 - Acervo Museu Paulista da USP - Foto: Divulgação/MP.

quadro. Acima da tela, Lauriano traz uma série de bonecos que representam o MST - Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, entre outros.

Com a curadoria do grupo Micrópolis, formado pelos arquitetos e pesquisadores Felipe Carnevalli, Marcela Rosenberg e Vítor Lagoeiro, a exposição “Onde há fumaça - arte

e emergência climática” surpreende por trazer um diálogo inusitado entre as obras do acervo do Museu Paulista com obras de artistas contemporâneos questionando o modelo de progresso do país.

“O Museu Paulista da USP traz uma oportunidade para refletir sobre como nos relacionamos com o meio



Independência e Morte, 2022, Jaime Lauriano - Crédito: Divulgação/MP.

ambiente”, explica Paulo César Garcez Marins, historiador e diretor do Museu Paulista. “Justamente nos aponta uma situação de crise muito grave, muito acentuada, e, portanto, estar aqui no Museu Paulista com esta exposição é entender esse processo longo com grandes consequências no presente e nos convida a ter uma postura crítica

e, sobretudo, ações contundentes para mudar esse desequilíbrio com o ambiente que nos abriga.”

“A PROPOSTA É INCENTIVAR O ESPECTADOR A ESCAVAR OS DETALHES QUE ESTÃO NESSAS IMAGENS PORQUE AS IMAGENS QUE ESTÃO AQUI EXPOSTAS,

MUITAS VEZES ELAS NÃO VÃO REVELAR DE PRIMEIRA AQUELA EVIDÊNCIA DE UMA ORIGEM DA CRISE CLIMÁTICA.”

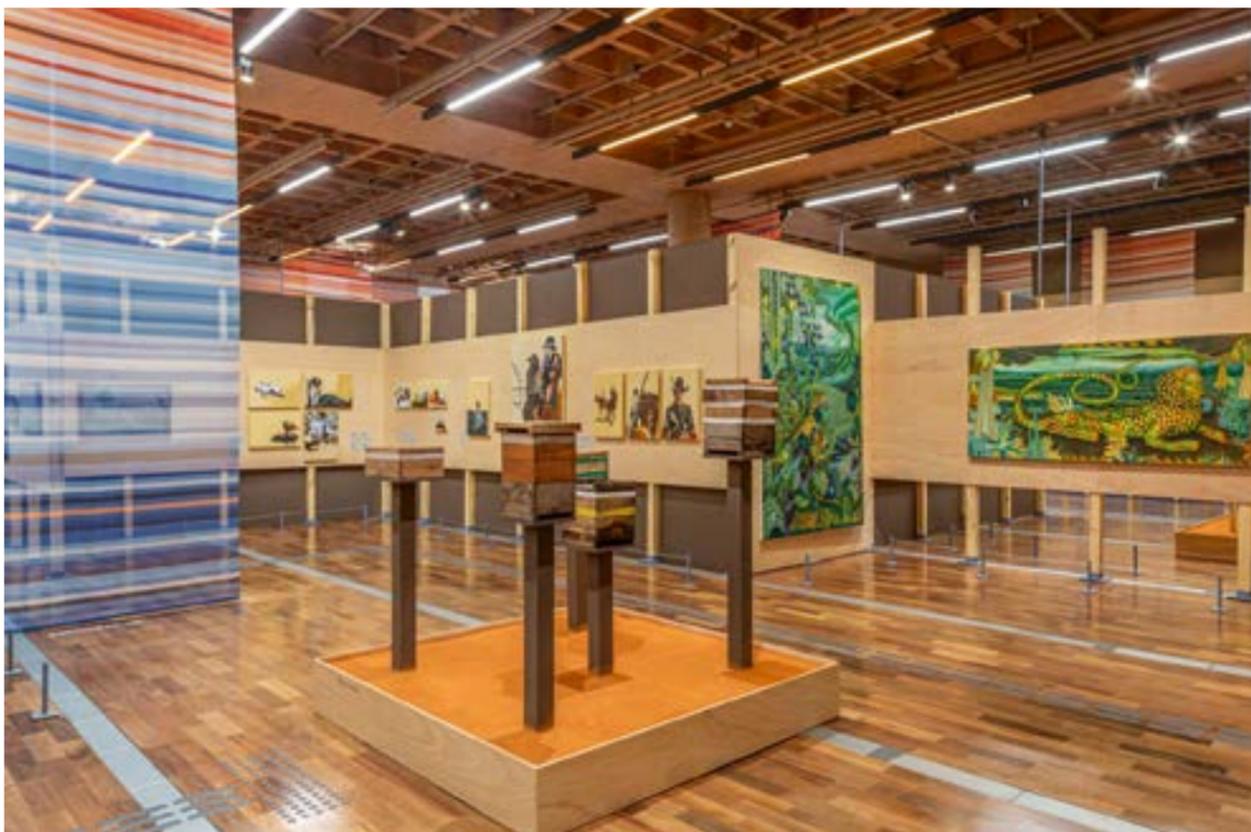
“Essa exposição nasceu de uma ideia que, na verdade, é compartilhada. É coletiva. Nós do Micrópolis, junto com a equipe de curadoria do museu, fizemos uma série de reuniões”, explica o curador Vítor Lagoeiro. “Na verdade, foi o próprio acervo do museu que nos deu a direção para chegar a esse tema de emergência climática.”

Lagoeiro conta que a equipe começou a pesquisar e selecionar as imagens que integram a exposição observando cuidadosamente a ocupação do território brasileiro. “As cenas dessas obras do acervo dão uma ideia de progresso e desenvolvimento da época, uma noção que está pautada por uma prática de degradação ambiental.” O curador chama a atenção para as imagens da monocultura, latifúndios, ancoradas pelo trabalho e mão de obra escrava. “Foi um tempo de muita devastação e degradação ambiental. Observamos

as árvores cortadas, fumaça, uma paisagem de floresta que vai ser gradativamente substituída pelo plantio de monocultura.”

Lagoeiro acentua que a proposta curatorial se baseia no exercício de um olhar mais demorado sobre

as imagens da mostra. Olhar que instiga o espectador a observar as obras do acervo e as dos artistas contemporâneos. “A proposta é incentivar o espectador a escavar os detalhes que estão nessas imagens aqui expostas. Muitas vezes elas



Vista da exposição “Onde há fumaça: arte e emergência climática” - Foto: Helio Nobre.



Paulo Garcez Marins, diretor do Museu Paulista.

não vão revelar de primeira aquela evidência de uma origem da crise climática. Mas se olhar com atenção, começa a ver no horizonte as matas queimadas, os rios sendo tamponados, a cidade se verticalizando, os animais sendo domesticados e o território sendo transformado radicalmente pela ação do homem e também pelo crescimento urbano.”

“AS OBRAS PERPASSAM O UNIVERSO DO AGRONEGÓCIO, DAS FLORESTAS DEVASTADAS, DA SECURA DOS RIOS, DO RACISMO AMBIENTAL E DA EXPLORAÇÃO DOS CORPOS...”

“Onde há fumaça - arte e emergência climática” traz uma iniciativa inusitada ao Museu Paulista, que é a de realizar uma mostra com uma curadoria externa. Com essa iniciativa, a instituição busca acolher a participação da sociedade. “Nossa meta foi abordar a memória e o patrimônio histórico

como ferramentas de diálogo com o presente. Por isso, conectar nosso acervo com questões contemporâneas, como a emergência climática, é pauta central para a instituição”, afirma Aline Montenegro Magalhães, professora e chefe da Divisão de Acervo e Curadoria. “Assim, cumprimos nosso papel de produzir conhecimento histórico e de estimular discussões que impactam diretamente a sociedade e o futuro do planeta.”

Os espectadores vão observar pinturas e fotografias de importantes artistas do País que estão no acervo do Museu Paulista, como Benedito Calixto, Alfredo Norfini e Henrique Manzo; o fotógrafo Guilherme Gaensly registrando, em 1900, as mulheres lavando roupas nos rios de São Paulo, hoje poluídos. Ou as imagens dos trabalhadores nas fazendas de café, em 1924, registradas por Theodor Preising, entre outros fotógrafos. Artistas que hoje compartilham suas imagens com os pintores, escultores, artistas da atualidade de diferentes origens, entre elas quilombolas e indígenas.



Transbordas, 2020, de Roberta Carvalho - Foto: Roberta Carvalho.

Nesse trabalho coletivo estão Alice Lara, André Vargas, Bruno Novelli, Davi de Jesus do Nascimento, Anderson Kary Bayá, Jaime Lauriano, Luana Vitra, Mabe Bethônico, Roberta Carvalho, (Se)cura humana, Uýra Sodoma e Xadalu Tupã Jekupé. Todos juntos trazendo possibilidades diferentes para pensar a história e as transformações do País e do planeta.

Para a curadora Marcela Rosenburg, os artistas contemporâneos com suas maneiras de se expressar se unem em uma única meta. “As obras perpassam o universo do agronegócio, das florestas devastadas, da seca dos rios, do racismo ambiental e da exploração dos corpos. Mas também trazem a resistência do que resta, a potência do que se imagina e a esperança do que se constrói coletivamente.”

Na avaliação do curador, Felipe Carnevalli, a exposição destaca o Museu Paulista como um lugar de produção de conhecimento para além da arte e que também está no ativismo, na vida cotidiana e nas questões ambientais. “Vemos o museu como espaço de diálogo entre



Núcleo Monocultura mostra formas menos predatórias de manejo da terra - Foto: Hélio Nobre/MP.

campos do saber, por isso o desejo de trazer, junto das obras dos artistas, trabalhos que não estão no contexto artístico, mas que subvertem a própria ideia de arte quando colocados nesse lugar.”

A mostra apresenta trabalhos de pesquisadores como Ed Hawkins, cientista britânico do clima e criador das espirais climáticas e riscas de aquecimento. Traz, ainda, o ambientalista brasileiro



O público pode conhecer os diversos tipos de feijão produzidos pelas cooperativas Vale Ecológico, Coopernatural e Coopvida - Foto: Hélio Nobre/MP.

Eduardo Góes Neves, muito atuante na Amazônia; e dos ativistas, projetos e movimentos sociais como Assentamento Terra Vista, Márcio Verá Mirim, Redes da Maré e Hãhmi Terra Viva.

Os curadores sugerem um percurso que foi dividido em cinco núcleos: *Monocultura*, com 24 obras do acervo histórico e três obras contemporâneas, apontando como a prática moldou o território brasileiro e estabelecendo

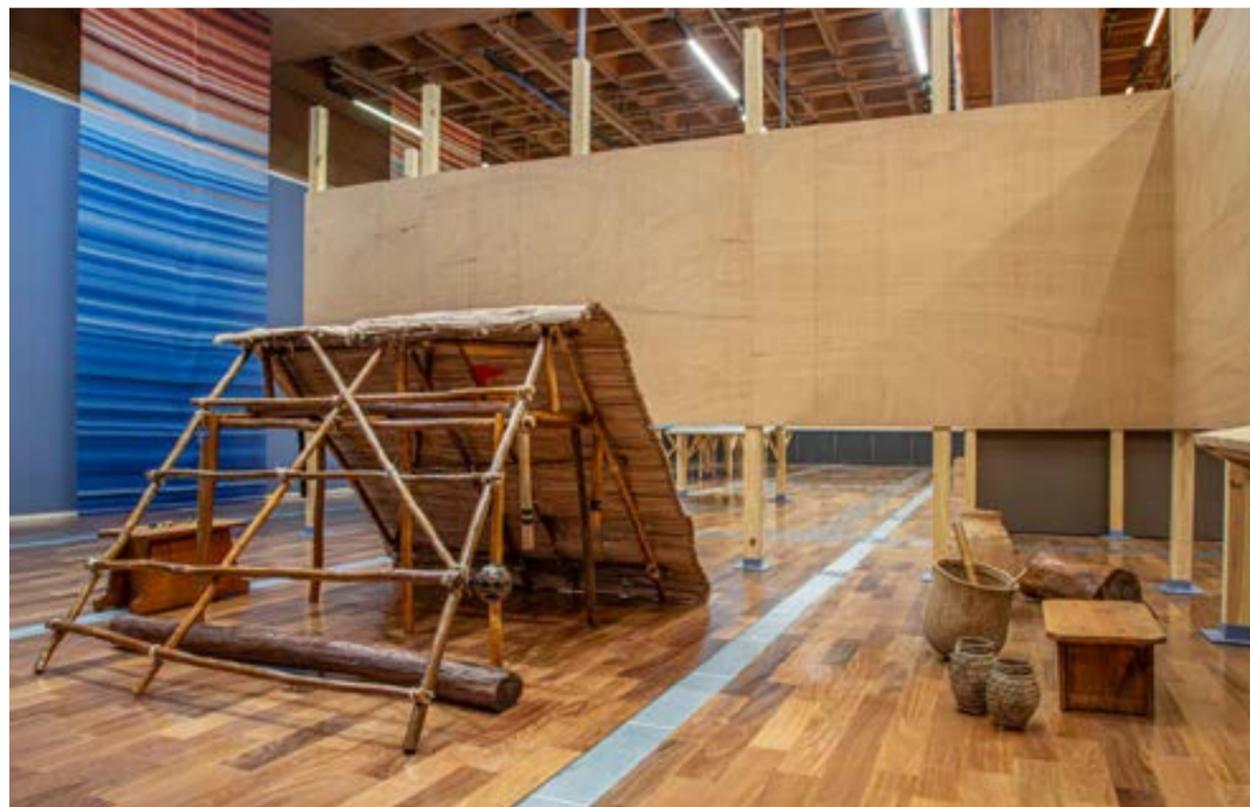
uma relação direta com a escravidão. Ao mesmo tempo, apresenta formas menos predatórias de manejo da terra aplicadas por povos indígenas e comunidades ancestrais. Com 14 obras do acervo e três contemporâneas, o núcleo “Pavimentação” traz a urbanização do território paulista e a impermeabilização do solo para refletir sobre como a cidade materializa uma ideia predatória de modernidade.

Em “Transbordamentos”, há 11 obras históricas e três contemporâneas que documentam visual e sensorialmente os efeitos do desequilíbrio climático causado pela intervenção humana nos rios, desde a impermeabilização do solo até o acúmulo de resíduos. O quarto núcleo, “Domesticação”, evidencia em 11 obras históricas e três contemporâneas a extinção de espécies. Mostra a suposta superioridade humana sobre os outros seres e aponta perspectivas da coexistência entre diferentes espécies, com foco em práticas indígenas, além do retorno dos bichos em situações sem a presença humana. O quinto e último

núcleo, “Força geológica”, aborda o impacto humano na transformação geológica da Terra. São dez obras históricas e quatro contemporâneas que registram atividades como mineração, desmatamento e os desastres ambientais gerados por elas. Sugerem, ainda, práticas de incentivo à biodiversidade e manejo sustentável do solo.

“Onde há fumaça - arte e emergência climática” está na Sala de Exposições Temporárias, ala oeste do piso Jardim. O Museu Paulista da USP fica na Rua dos Patriotas, 100, Ipiranga, São Paulo. De terça a domingo (incluindo feriados), das 10h às 17h (última entrada às 16h). Até 28 de fevereiro. A bilheteria está aberta a partir das 9h. Ingressos para as exposições de longa duração: R\$ 30 e R\$ 15 (meia-entrada). Gratuitades: quartas-feiras e primeiro domingo do mês, além de entrada franca para públicos específicos. Mais informações:

<https://museudoipiranga.org.br/visite/>



Maloca, Grupo de Artes Dyroá Bayá - Foto: Helio Nobre.



Daimon, 2024, de Bruno Novelli - Foto: Ding Musa.



Construção de açude - Fazenda Cachoeira - Campinas, 1921, de Alfredo Norfini - Alto relevo ou impressão tátil. Acervo Museu Paulista da USP.



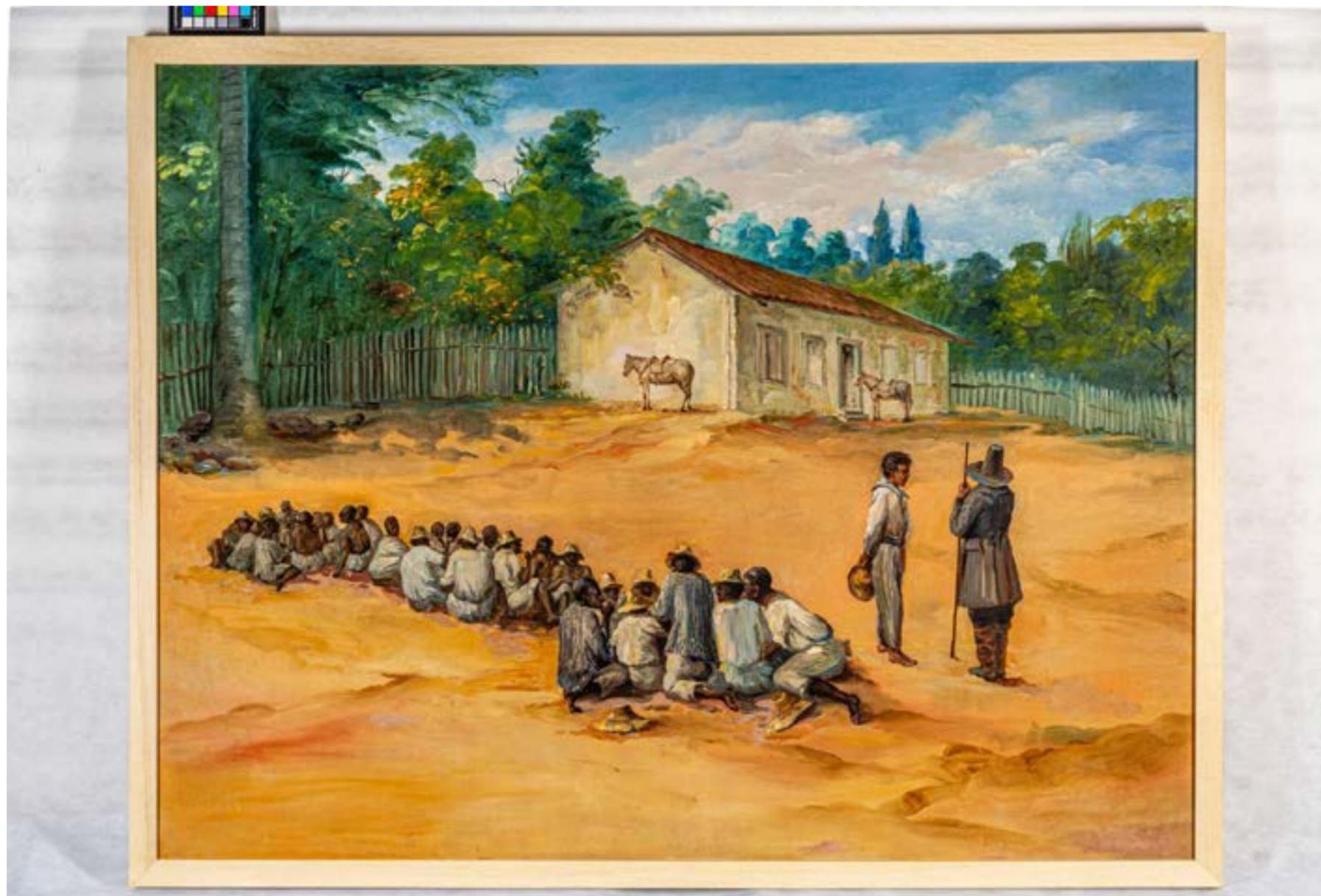
Fazendas de café, Estado de São Paulo, 1924 - Fotografia de Theodor Preising - Acervo Museu Paulista da USP.



Vistas de fazendas do café, Estado de São Paulo, 1924 - Fotografia de Theodor Preising - Acervo Museu Paulista da USP.



Lavadeiras, 1900 - Fotografia de Guilherme Gaensly - Acervo Museu Paulista da USP.



Descanso no leito - Campinas, século 20, de Henrique Távola - Óleo sobre tela. Acervo do Museu Paulista da USP (1).



Fazenda Cachoeira - Canavia1, 1840-1920, de Alfredo Norfini - Óleo sobre tela. Acervo do Museu Paulista da USP.



Fazenda Monte Alegre - Piracicaba, 1850 - Século 20, de Henrique Manzo - Óleo sobre tela. Acervo do Museu Paulista da USP.



São Paulo - Vila Guilherme, 1944, de Nair Opromolla de Araújo - Óleo sobre tela. Acervo do Museu Paulista da USP.



Uýra Sodoma em Florescer, de Uýra Sodoma, 2021 - Divulgação.

LEILA KIYOMURA

Atua como jornalista no *Jornal da Universidade de São Paulo*. Pós-graduada no Programa Interunidades da USP e curadora na Fundação Mokiti Okada nas mostras “Tikashi Fukushima: Quando os ventos sopram cores”, “O Japão nas fotos de Atílio Avancini e Joel La Laina” e a “Natureza de Evandro Carlos Jardim”. Escreveu os livros *Claudio Tozzi* (Edusp) e *Ateliês dos Artistas Contemporâneos de São Paulo* (Empresa das Artes), entre outros. Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte e a Associação Internacional de Críticos de Arte. É coordenadora editorial da revista *Arte & Crítica*, da ABCA.



Caça ao estudante. Sexta-feira Sangrenta
Rio de Janeiro, 1968. Fotografia de Evandro
Teixeira/Acervo IMS.

HOMENAGEM

EVANDRO TEIXEIRA UMA FOTO, TRÊS FATOS E UM FAKE

MANUEL REIS, ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

É do conhecimento público o amplo trabalho do Evandro Teixeira (1935, Bahia - 2024, Rio de Janeiro) em quase 70 anos de fotojornalismo. Este texto não pretende repetir sua trajetória, seu êxito, nem fazer desse profissional uma celebridade para os verbetes de fotografia. Felizmente, o Instituto Moreira Salles já se encarregou disso. Ali se guarda o legado desse autor, nada menos do que 150 mil imagens. Desse enorme e valioso acervo, compilamos as imagens para esta publicação. Com isso, pretendemos e esperamos entusiasmar estudantes e futuros profissionais da notícia visual, cada vez mais necessários para a correta informação e o indispensável conhecimento da realidade.

O fotojornalismo brasileiro acompanhou a imagem instantânea e hoje os fatos dispensam o tempo e a distância, ou seja, a realidade pode ser consumida on-line.

Desde que alguém a testemunhe e a transforme em narrativa visual.

Isso pode ter começado nos idos de 1960, e um de seus pioneiros foi o Evandro Teixeira. Ele expandiu o olhar profissional sobre a realidade por se colocar no lugar certo e na hora certa, ou seja, nas duas avenidas por onde, até hoje, trafega a informação. Não fez isso sozinho. Profissionais talentosos como Nair Benedicto, Claudia Andujar, Juca Martins, Reginaldo Manente, Cristiano Mascaro, Walter Firmo, entre outros, ajudaram no famoso *boom* da fotografia dos anos 80/90.

No último dia 4 de novembro, Evandro Teixeira nos deixou. Ele, que foi um frequentador das avenidas politicamente conflagradas, agora mudou-se para umas pacíficas linhas do Wikipedia. Que ele assim descanse. Na sua merecida paz.

CEARÁ, 1992 – O ENTERRO DO ANJINHO

Em algum lugar do município de Aprazível viaja precariamente essa família. Para onde? A imagem nos oferece a presunção do destino, mas é o momento e a paisagem que nos conta o drama. Precisa mais?



O Enterro do Anjinho, Aprazível, CE, 1972. Foto de Evandro Teixeira/Acervo IMS

RIO DE JANEIRO, 1968 – MANIFESTAÇÕES ESTUDANTIS

Se a Praça da Candelária ficou pequena, não foi culpa do fotógrafo. Nenhuma lente grande angular conseguiria abarcar toda a indignação acumulada por longos anos da ditadura militar.



Passeata dos Cem Mil, Cinelândia, Rio de Janeiro, 1968. Foto de Evandro Teixeira/Acervo IMS.

SANTIAGO DO CHILE, 1973 – O GOLPE MILITAR

O lençol branco jaz aqui como a bandeira do luto. Morria a liberdade, morria junto o seu poeta, Pablo Neruda. Ele não viveu para ver e viver o dia seguinte ao desta fotografia, mas o fotógrafo sobreviveu como testemunha da infâmia. E nos contou como foi.



A viúva de Pablo Neruda, Matilde Urrutia, na Clínica Santa Maria, junto do poeta chileno. Foto de Evandro Teixeira/Acervo IMS.

BAHIA, 1997 – O MASSACRE DE CANUDOS

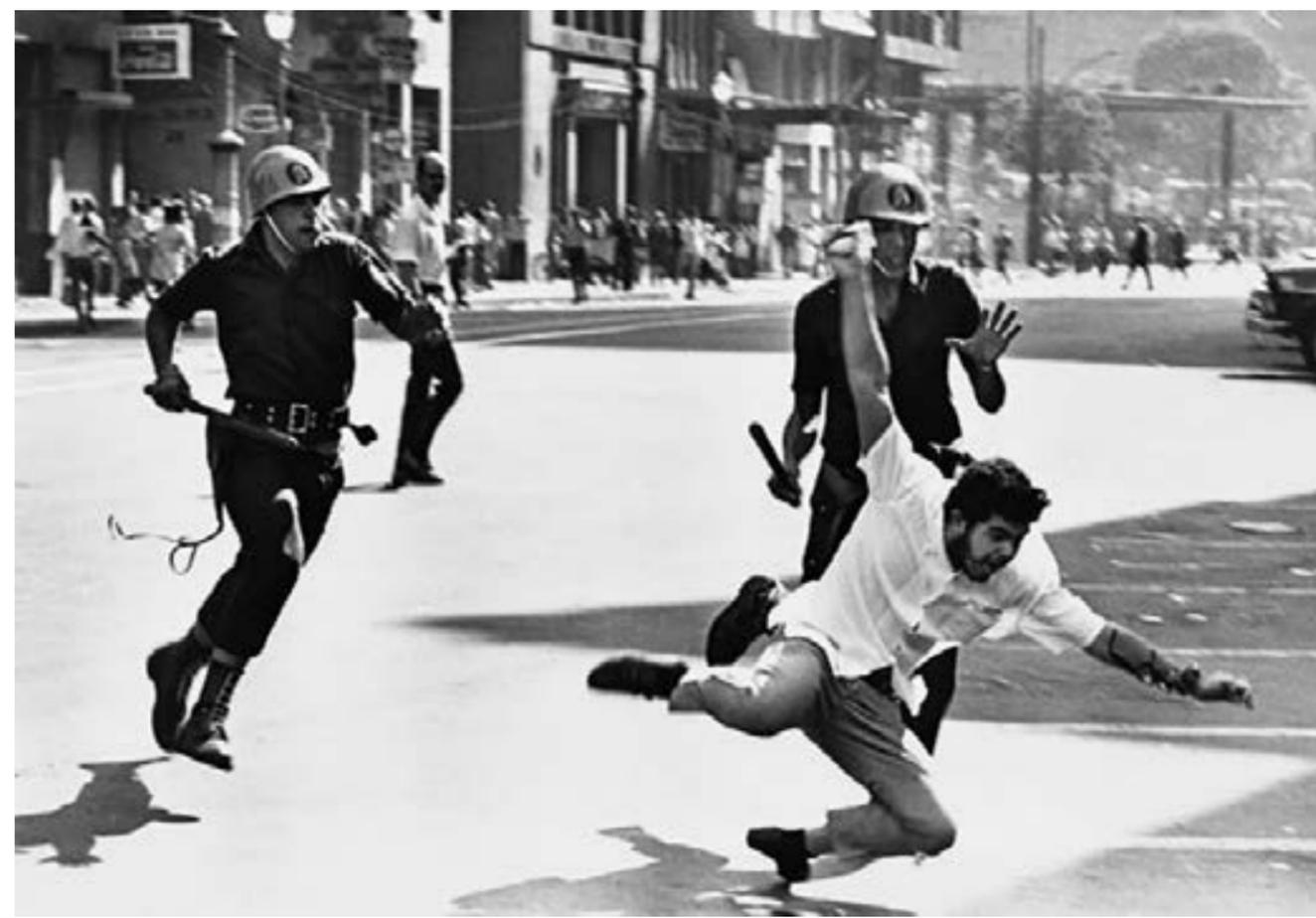
Os livros de história registram a campanha vitoriosa do exército brasileiro na aurora da nossa República. Euclides da Cunha foi até lá para escrever a primeira grande reportagem do que viria a ser futuro jornalismo investigativo. Euclides escreveu o antes e o durante. Evandro Teixeira fotografou o depois. E graças a eles, a maior infâmia praticada contra o povo brasileiro não foi esquecida.



João Butão e seus cabritos, Canudos, Bahia, 1994. Foto de Evandro Teixeira/Acervo IMS.

RIO DE JANEIRO, 1968 – CAÇA AO ESTUDANTE

Basta uma simples consulta e o pesquisador se depara com a mais famosa fraude sobre a repressão policial. A imagem fartamente atribuída ao Evandro Teixeira é verdadeira. O personagem envolvido é que não. Desse combo *fake* veio a polêmica que acabou por divulgar o autor da foto e a suposta vítima. Evandro e Lula nunca estiveram tão próximos e tão distantes. A internet tem dessas coisas.



Caça ao estudante. Sexta-feira Sangrenta Rio de Janeiro, 1968. Fotografia de Evandro Teixeira/Acervo IMS.

MANUEL REIS

Formado em Educação Artística pela extinta Faculdade Marcelo Tupinambá (1987). Atuou como secretário geral e diretor de eventos culturais na Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Fotógrafo, jornalista colaborador para a área de fotografia e eventos visuais no jornal *Diário do Grande ABC*. Articulista e crítico de fotografia da *Revista Iris*. Membro da diretoria da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Professor de Teoria da Comunicação e Fotografia da Faculdade Tereza D'Ávila, Faculdade Domus, Universidade Metodista de São Paulo e Universidade de São Paulo. Designer, produtor gráfico e diretor da empresa MJR Comunicações.



Fotomontagem com fotos dos novos sócios aplicados com filtro

DESTAQUE

NOVOS SÓCIOS INGRESSAM NA ABCA

VIVIANE BASCHIROTTO – ABCA/SC

RESUMO: Todos os anos, a ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte dá as boas-vindas aos seus novos sócios, apresentando-os com seus currículos e informações. As informações são qualitativas e possuem o objetivo de que outros sócios possam conhecer melhor os novos membros da Associação.

PALAVRAS-CHAVE: Novos sócios, ABCA

ABSTRACT: Every year, ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte welcomes its new members, presenting them with their CVs and information. The information is qualitative and aims to enable other members to better understand the new members of the Association.

KEYWORDS: New members, ABCA

Todo início de ano, a ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte faz o seu chamamento de interessados em fazer parte da Associação. As inscrições ficam abertas e os candidatos podem enviar seu dossiê para análise. São avaliados conforme sua produção em crítica de arte, sua atuação e currículo. A Comissão de Credenciais formada por três associados analisa as inscrições e faz suas recomendações para a Assembleia Geral, que valida as informações em conjunto, em uma reunião anual ao final de cada ano.

Estes são os processos e os procedimentos que a ABCA toma para todos os ingressos ao quadro de pertencimento. O que não está descrito nesse processo de avaliação é que passam pelas inscrições tanto nomes consagrados da crítica de arte que agora foram compelidos a entrar em nossa Associação quanto os jovens críticos em início de carreira. Todos são bem-vindos e enxergamos que podem contribuir com o propósito da ABCA, de difusão e promoção das artes visuais em nosso país.

Os dossiês avaliados vão muito além da questão burocrática. Enxergamos as contribuições para a área, pensamento crítico mas também os novos ares, as possibilidades que novas pessoas podem trazer. Saudamos então os novos membros, convidamos nossos associados a conhecê-los e aos novos sócios depositamos a esperança de continuidade e vida longa à ABCA.



ATÍLIO AVANCINI

SÃO PAULO, SP

Avancini é professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, fotógrafo e artista com exposições no Museu de Arte de São Paulo (onde iniciou a sua carreira), Pinacoteca de São Paulo, Fundação Mokiiti Okada, entre outros. Também já publicou vários livros, entre os mais destacados estão: *Atílio Avancini* (Coleção Artistas da USP, São Paulo, Edusp, 2006); *Entre Gueixas e Samurais: Fotografias e Relatos de Viagem* (São Paulo, Edusp/ Imprensa Oficial, 2008), *Lavagem do Bonfim: formas de reportar* (São Paulo, Editora Alameda, 2016) e *Rastros*, com Sérgio Avancini, responsável pelos textos, e Atílio Avancini, responsável pelas fotos (Com-Arte, 2019).

Como professor de Fotojornalismo e Cinema na USP, vem incentivando os estudantes e artistas da Universidade de São Paulo, realizando exposições de seus trabalhos no Espaço ECA USP.



AUREO GUILHERME MENDONÇA

RIO DE JANEIRO, RJ

Aureo Guilherme Mendonça tem como formação básica duas graduações, em História e Pedagogia. Seguiu seus estudos realizando o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais /EBA/ UFRJ, voltando-se para o campo da crítica de arte com dissertação sobre Gonzaga Duque e Angione Costa. Seu doutorado, realizado no Curso de Letras da UFRJ, situou-se na linha de pesquisa do Programa de Literatura Comparada. Sua tese veio a ser publicada em 2023, abordando *O labirinto do Brasil Moderno: a crítica de arte de 30 a 50*. Realizou estágio pós-doutoral na UFRJ, na grande área de Linguística, Letras e Artes. Voltou-se inicialmente ao ensino superior, tendo passado por várias instituições (Universidade Estácio, Fundação Educacional Rosemar Pimentel, Centro Universitário Barra Mansa, Centro de Filosofia Santa Doroteia), onde assumiu a direção de faculdades, coordenação de cursos, secretaria de associação cultural. A partir de 2006, tornou-se professor da Universidade Fluminense, no Departamento de Artes e Estudos

Culturais, na Linha de Pesquisa Arte e Tecnologia. A partir de 2007, passou a ser diretor da unidade da UFF em Rio das Ostras e, como professor, atuou na Área de Teoria e Crítica da Arte. Atualmente é professor associado IV, aposentado. Em paralelo e como desdobramento da vida acadêmica, atuou como curador, promovendo sobretudo exposições de artistas e arte contemporânea. Assim, tem produção significativa de ensaios na área de educação, no campo da tecnologia e da inclusão digital na escola, e em projetos de extensão e de ensaios curatoriais. Apresentou trabalhos em diversos encontros da área e seus artigos situam-se majoritariamente na revista *Artefactum*, da qual faz parte do corpo editorial. Como destacado pelo próprio candidato, temos *Ensaio Imagéticos. Por que insistimos em falar sobre tudo*, assim como *Inclusão digital como parte do currículo escolar*. Na Academia, orientou e ainda orienta estudantes em trabalho de conclusão da Graduação em Produção Cultural. Organizou inúmeros eventos sobre arte/tecnologia, educação e crítica: *Lives*, Festival de Arte Contemporânea, exposições e congressos.



FABÍOLA CRISTINA ALVES

NATAL, RN

Doutora em Artes pela UNESP e pós-doutora em História da Arte pela USP. É professora efetiva da UFRN, atuando no curso de graduação Artes Visuais. Foi professora visitante na UFPB, integrando o corpo docente do PPGAV UFPB-UFPE de 2018 a 2021, quando também participou do Grupo de Pesquisa em Arte, Museus e Inclusão (AMI/UFPB/CNPq). Apresenta atuação importante no campo da crítica e curadoria de artes visuais, com maior atuação na cidade de Natal e no Estado do Rio Grande do Norte, desde sua efetivação como docente do DEARTES UFRN, a partir de dezembro de 2020. Organizou junto a Robson Xavier o livro *Pesquisa em Artes Visuais: diálogos internacionais*, publicado em 2020 pela Editora Universitária da UFPB. Desde 2021, é pesquisadora colaboradora no Núcleo de Arte e Cultura da UFRN e integra a comissão de seleção dos projetos de ocupação da Galeria Conviv'art; participa do GT

de Políticas de Aquisição e Descarte do Acervo do Setor Museu de Arte e atua como curadora convidada para organizar exposições a partir do acervo do Setor Museu de Arte. Além disso, em 2023, iniciou uma parceria com o Instituto Rossini Perez (IRP), dirigido por Sabrina Moura. No IRP, coordena um grupo de alunos da UFRN que vem desenvolvendo o inventário participativo do acervo de Rossini Perez, gravador natural de Macaíba (RN). Recentemente tem atuação associada ao campo da Curadoria, História e Crítica de Arte. Foi curadora da exposição “Micro-histórias no Acervo: traços da arte de Fernando Gurgel”, Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, Natal (RN), de abril a maio de 2024, em parceria com Dhomicia Nunes; Mariana Cabral Artista: Fernando Gurgel (Brasil); e da exposição “ARTE CORREIO: TUDO EM (DES) ORDEM?”, Sala de Exposição Abraham Palatnik, Núcleo de Arte e Cultura da UFRN, Natal (RN), de julho a dezembro de 2024.



FLÁVIO ROCHA DE DEUS

SALVADOR, BA

Mestrando na Universidade Federal da Bahia (UFBA), apresenta um currículo diversificado e atuante. Desde jovem, ingressou no curso de Filosofia da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), onde iniciou a publicação de trabalhos e a organização de eventos que abordam temas como Filosofia da Existência, Ética, Estética e Crítica Literária. Em 2020, fundou a *Anãnsi: Revista de Filosofia*, periódico que tem se tornado referência pelo seu viés inclusivo e por abrir espaço para debates sensíveis às questões contemporâneas, sendo este um diferencial valioso na análise crítica das artes visuais. Flávio Rocha de Deus tem extensa publicação no campo da filosofia, estética e questões relacionadas ao racismo estrutural, integrando matrizes de pensamento afrodiaspórico tão necessárias e importantes para o contexto brasileiro e para a o campo da crítica de arte, ainda, em larga medida, ausente da área das artes em nosso país.



JANAÍNA BARROS

BELO HORIZONTE, MG

Desenvolveu pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Ciências da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo. Mestrado em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (2006-2008) com dissertação intitulada *Uma possível arte afro-brasileira: Corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas*, com a orientação do professor Leonardo do Nascimento. Atualmente é professora adjunta do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem produzido textos críticos para galerias, museus e revistas. Seu campo de pesquisa encontra-se na leitura crítica, metodológica e epistemológica sobre uma produção de arte contemporânea de autoria negra, onde parte da pesquisa gravita na constituição de arquivos.



MARCELO CONRADO

CURITIBA, PR

Doutor em Direito das Relações Sociais pela Universidade Federal do Paraná, em 2013 defendeu a tese *A arte nas armadilhas dos direitos autorais: uma leitura dos conceitos de autoria, obra e originalidade*, aprovada por uma banca que, ao ter entre seus membros Agnaldo Farias e Luiz Edson Fachin, atesta sua submissão a autoridades de áreas muito distantes entre si nos campos de conhecimento, mas inter-relacionadas e amalgamadas de modo original e inédito, tanto na tese como na trajetória acadêmica de Marcelo Conrado. Ele é professor associado nível II do Curso de Graduação e de Pós-Graduação em Direito da UFPR, membro da ANPAP, membro consultor da Comissão de Assuntos Culturais da

OAB/PR e coordenador da Clínica de Direito e Arte da UFPR (Pesquisa e Extensão). Publicou, em 2022, o livro *Arte, Originalidade e Direitos Autorais* pela Editora da USP (Edusp), com 352 páginas, com o qual esteve presente na Feira do Livro de Frankfurt de 2022 e na Feira do Livro de Lisboa de 2024. Além desta publicação, tem participação marcante, com textos densos e robustas argumentações, em cerca de 15 outros títulos, entre coautorias e participação com capítulos. Além disso, integrou diversas bancas de mestrado e doutorado.

Marcelo Conrado, paralelamente à sua atuação acadêmica, tem se ocupado com a participação como artista fotógrafo em mostras nacionais e internacionais, na curadoria e organização de exposições e palestras sobre arte e publicação de textos críticos.



MICHIKO OKANO

SÃO PAULO, SP

Professora da USP e UNIFESP, doutorou-se pela PUC paulista em Comunicação e Semiótica. No seu aprofundamento profissional, contribuiu com dissertação que abordou questões sobre o ideograma em seus processos de significação e,

em seu doutorado, desenvolveu estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente. Na Academia, desde 2010, tanto suas disciplinas, cursos em nível de graduação e pós-graduação quanto cargos administrativos, organização de eventos e escritos estiveram voltados para o ensino e aprofundamento dos mais diferentes aspectos da cultura japonesa, sua circulação, deslocamentos e ressignificações. Possui orientados de mestrado e doutorado, assim como passaram por sua mão muitos estudantes de iniciação científica, revelação de sua contribuição expressiva na temática de seus estudos. Sua numerosa participação em bancas de mestrado e doutorado revela sua qualidade de referência no assunto. Pertence às mais prestigiadas associações da cultura oriental no Brasil, tais como Fundação Japão, Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, Aliança Cultural Brasil-Japão. Foi colaboradora em pesquisa no Japanese American National Museum, nos Estados Unidos. É membro do corpo editorial de publicações como *Ars* (USP), *Revista de Estudos Japoneses* e outras mais onde

participou na organização, assim como com vários textos. Michiko possui vasta publicação de artigos (capítulos de livros, anais de encontros como os do Comitê Brasileiro de História da Arte/CBHA e do Encontro Internacional de Pesquisa em Arte Japonesa). Coordena o Grupo de Pesquisa e Estudos Arte Asiática. Seu livro sobre Manabu Mabe, de 2013, continua indispensável e grande referência para os estudos da arte abstrata e suas discussões no Brasil. No campo da curadoria, no Brasil e no exterior, podem ser destacadas as mostras *Olhar Incomum: Japão Revisitado* (MON , Curitiba 2016) e *The Art Japanese Diaspora in Lima, Los Angeles, México City and São Paulo*, no American National Museum (Los Angeles, 2017 a 2018). A nosso ver, a candidata a membro da ABCA, por suas abordagens críticas de ressignificação das relações da arte japonesa e suas circulações e deslocamentos, trará uma contribuição especial da presença precária desta Associação no tratamento aprofundado dessas diferentes questões nos estudos da história e crítica da arte no Brasil.



OTO REIFSCHEIDER

DISTRITO FEDERAL

Oto lecionou na Universidade de Brasília, tanto na graduação quanto na pós-graduação, em seu período formativo, e aprofundou seus estudos em história do livro, colecionismo e artes gráficas. Sua contribuição para o campo se estendeu a importantes instituições como a Universidade de São Paulo, Universidade de Brasília, Corcoran School of the Arts and Design e Centro Cultural Katara, entre outras. Sua pesquisa e publicações foram veiculadas em revistas acadêmicas de prestígio, como *UnB*, *Ars* (USP) e *Universidade de Brown*. Oto também tem sido uma referência na curadoria e na produção de exposições. Entre suas realizações notáveis estão a curadoria e produção executiva da exposição “Brazilian Printmaking Panorama” no Katara Visual Arts Centre, em Doha, e “Xingu 57: Viagem ao Brasil Central”, que atraiu aproximadamente 34 mil visitantes ao Museu Nacional de Brasília. Ele tem demonstrado habilidade em promover a arte brasileira em plataformas

internacionais e em consolidar a presença de importantes exposições nacionais. Além de seu trabalho curatorial, Oto se destacou em consultorias para a Universidade de Brasília, Museu Nacional da República e Biblioteca Nacional de Brasília, onde desempenhou papéis cruciais na organização e recuperação de acervos. Suas contribuições para exposições coletivas e seus projetos como “Milan Dusek: 40 anos de Brasília” e “Cinema em Cartaz - Memória Gráfica do Cinema Brasileiro” são um testemunho de seu compromisso com a arte e a cultura. Recentemente, Oto também se tornou membro do Print Club of New York e continuou a participar ativamente de eventos importantes, como a FARGO e o BSB Plano das Artes. Seus projetos futuros, incluindo a curadoria de “Sertão Carioca e Outras Memórias” e “Darel Centenário”, evidenciam seu contínuo envolvimento e inovação no campo das artes.

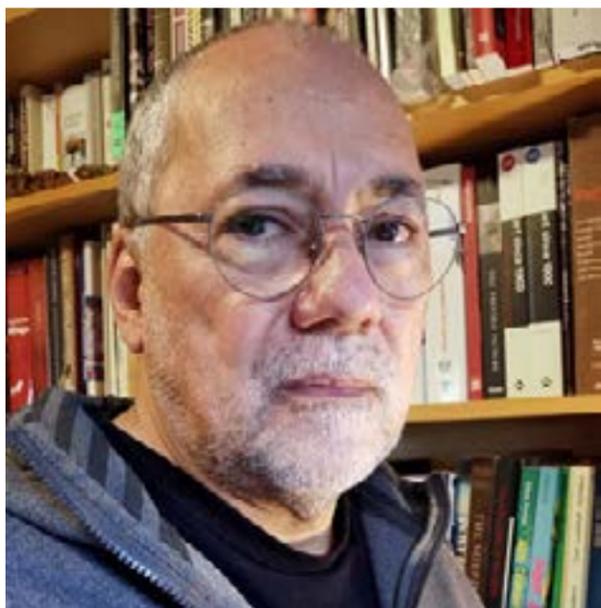


PATRICIA ROUSSEAU

SÃO PAULO, SP

Diretora editorial e curadora de todos os textos da plataforma *Arte!brasileiros*. A plataforma *Arte!brasileiros* tem 15 anos e hoje conta com mais de 100 mil seguidores. O canal possui mais de 5 mil reportagens e entrevistas produzidas e 14 seminários internacionais. Ou seja, é um meio contemporâneo de grande difusão da arte e cultura no país. É de sua autoria a maioria dos editoriais dos números da revista, atualmente na sua 67ª edição. A revista conta com colunistas de destacada atuação crítica. Outros tipos de atuação ligados à produção cultural: gerenciou como educadora e uma das especialistas, na época, em educação à

distância com o professor doutor Lito, do LARC/USP, de 1998 a 2004, um dos sistemas de capacitação de professores e profissionais pioneiros no Brasil; atualmente coordena e faz a curadoria da plataforma *arte*formação*, que já desenvolveu vários cursos ministrados pelo professor e curador Moacir dos Anjos, pelo professor Ernani Chaves, da Universidade do Pará; a curadora e crítica Lisette Lagnado, o professor Tadeu Chiarelli, sobre Modernismo, dentre outros. No momento, está apresentando um projeto de mestrado no Programa de Estética e História da Arte do MAC/USP, sob a orientação da dra. Ana Gonçalves Magalhães e do co-orientador convidado prof. dr. Christian Dunker, da USP.



PAULO SILVEIRA

PORTO ALEGRE, RS

Paulo Silveira é um acadêmico e artista brasileiro com uma carreira notável nas artes visuais. Ele é bacharel em Artes Plásticas, com habilitações em Desenho (1986) e Pintura (1988), além de ser bacharel em Comunicação Social (1980), todos pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Silveira possui mestrado (1999) e doutorado (2008) em Artes Visuais pela UFRGS, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte. Durante seu doutorado, realizou um estágio de pesquisa na Université Paris I - Panthéon-Sorbonne, na França. Atualmente, atua como professor em cursos de graduação e pós-graduação, contribuindo significativamente para a formação de novos artistas e

críticos de arte. No campo da crítica de arte, considero que um de seus trabalhos mais importantes é o livro *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* (UFRGS, 2001). Nesta obra, ele explora a transformação do livro em objeto artístico, discutindo as gradações de ternura e injúria na conceitualização e caracterização dessas obras. Além disso, ele publicou diversos artigos acadêmicos que abordam a crítica de arte contemporânea e a relação entre arte e livro de artista. Um exemplo é o artigo “A crítica e o livro de artista”, publicado na revista *PÓS*, onde ele discute a postura crítica frente à obra de arte contemporânea e a inclusão do livro de artista nesse contexto.



RACHEL VALLEGO

SÃO PAULO, SP

Rachel Vallego é uma curadora e pesquisadora de arte que vive e trabalha em São Paulo, SP. Ela é doutora em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP), além de ser mestre em Artes e graduada em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (UnB). Desde 2010, Rachel tem se dedicado à elaboração de exposições, com ampla experiência em curadoria, pesquisa, produção de textos, coordenação editorial e de montagem de exposições. Foi coordenadora de conteúdo da Base7 Projetos Culturais, quando realizou exposições em museus e centros

culturais renomados, como o Farol Santander, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Centro Cultural Banco do Brasil. Além disso, foi membro do Comitê de Indicação do Prêmio PIPA 2023 e, desde 2021, participa de projetos de pesquisa na Universidade de São Paulo e na Universidade de Brasília. Destaque-se que atualmente ela tem chefiado os Acervos Artísticos do Governo do Estado de São Paulo. Seus principais textos críticos dão ênfase aos trabalhos de Helô Sanvoy, Ricardo Ribenboim e Samantha Canovas.



WAGNER LEITE VIANNA

BELO HORIZONTE, MG

Tem graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, mestrado em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e doutorado em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Atualmente é professor adjunto do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. O candidato revela-se um grande pesquisador, apresentando trabalhos como coautor com Janina de Barris; ainda um expositor de fôlego, apresentando estudos sobre a relação entre as diferentes camadas sociais do país, o lugar que os corpos negros ocupam na sociedade e como estas questões influenciam a construção da relação a dois. Reflete sobre a afirmação e a resistência do negro, além de ressignificar seu papel social e suas relações na Casa Fiat de Cultura.



WOLNEY UNES

UBERABA, MG

Doutor em Artes (2002, Unesp), mestre em Arquitetura (1997, UnB) e mestre em Artes (1991, Mozarteum, Áustria). Professor associado da Universidade Federal de Goiás e colaborador em diversas instituições. Elabora e executa projetos nas áreas de Artes e Arquitetura, principalmente restauro, recuperação e dinamização do Patrimônio Histórico - área em que organizou e conduziu já mais de meia centena de projetos, com financiamento pelas maiores empresas do País e bolsas para dezenas de estudantes -, bem como na concepção, organização e editoração de publicações. Possui vasta produção acadêmica, organiza exposições temáticas e apresenta produção na área de crítica de arte.

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.



GESTÃO ABCA 2022-2024

UM TEMPO DE DESPERTAR...

SANDRA MAKOWIECKY

PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DE CRÍTICOS DE ARTE (ABCA)

As queridas colegas editoras da revista *Arte & Crítica*, Leila Kiyomura e Maria Amélia Bulhões, alertaram-me para fazer um relato mais pessoal, mais afetivo, que fosse objetivo, mas sem ser relatório. Eu, de uma linha mais pragmática, assumo a dificuldade em fazer um relato preciso, sem citar as realizações ponto a ponto, que acabam configurando um relatório detalhado. Deve ser algo no meio do caminho entre a biblioteca/arquivos e uma conversa com amigos/as. Início com meus colegas de gestão, que foram: Presidente - Sandra Makowiecky (SC); 1º. Vice-Presidente - Priscila Arantes (SP); 2º. Vice-Presidente - Carlos Terra (RJ); 1º. Secretária - Gabriela Abraços (SP); 2º. Secretário - Rodrigo Vivas (MG); 1º. Tesoureiro - Francine Goudel (SC); e 2º. Tesoureiro - Hécio Magalhães (SP). Nas vice-presidências regionais, Região Norte/Nordeste: Gil Vieira Costa (PA); Região Centro-Oeste: Ana Lúcia Beck (GO); Região Sudeste: Leonor Amarante (SP); e Região Sul: Luana M. Wedekin (SC).

No Conselho Fiscal, os titulares Afonso Medeiros (PA), Felipe Soeiro Chaimovich (SP), Maria Luisa Luz

Távora (RJ) e os suplentes Maria José Justino (PR), Ricardo Viveiros (SP) e Sandra Ramalho e Oliveira (SC). Além da diretoria, a ABCA conta com comissões de trabalhos e sócios-colaboradores em diversas atividades, que seguem contribuindo com o bom funcionamento da associação.

Em destaque, Leila Kiyomura e Maria Amélia Bulhões, que atuaram como editoras da revista *Arte & Crítica*, e Viviane Baschiroto, que atuou nas mídias sociais e no *ABCAinforma*, dividindo, também, o papel de secretária com Gabriela Abraços. Destacamos, ainda, o trabalho de Alessandra Klein na manutenção do *Site ABCA*, e de Fernanda Pujol, no design e diagramação da revista *Arte & Crítica*. Por fim, o trabalho exemplar de Francine Goudel na tesouraria. Sem esse time, eu pouco faria. Um ponto alto eram as reuniões de diretoria, muito divertidas, animadas pelo bom

humor de Carlos Terra e Rodrigo Vivas. Formamos um grupo unido em que atuamos juntos, de forma muito integrada como diretoria, acreditando na importância da gestão coletiva.

A comissão de ética atuou comigo, citando os nomes de Almerinda Lopes (ES), Blanca Luz Brites (RS), Lisbeth Rebollo Gonçalves (SP), Maria Amélia Bulhões Garcia (RS) e Percival Tirapeli (SP). Outras comissões a citar, como a Comissão de Pluralidade Crítica, que auxiliou na formatação dos novos prêmios da ABCA, e a Comissão de Credenciais, que auxilia na avaliação das candidaturas de novos/as associados/as.

O que me trouxe de responsabilidades? Estar à frente de uma associação que tem, em média, 170 associados/as, completou 75 anos no dia 28 de junho de 2024 e que já teve em sua presidência nomes como Sérgio Milliet, Mário Barata, Antônio Bento de Araújo Lima, Mário Pedrosa, José Simeão Leal, Carlos Flexa Ribeiro, Alcídio Mafra de Souza, Geraldo Edson de Andrade, Carmen Portinho, Esther Emílio Carlos, Elmer Corrêa Barbosa, José Roberto Teixeira Leite, Lisbeth Rebollo Gonçalves, Elvira Vernaschi, Maria Amélia Bulhões Garcia, alguns em mais de uma gestão, como Lisbeth Rebollo Gonçalves, que foi também presidente da Associação Internacional



Os premiados da ABCA de 2019-2022. O troféu foi criado pela artista Maria Bonomi - Foto: Manuel Reis

de Críticos de Arte (AICA). A AICA foi fundada em 1948, em Paris, como entidade internacional que, ao longo de sua existência, segue promovendo a aproximação de diferentes culturas e perspectivas estéticas. Não é demais reafirmar que a ABCA é a mais antiga associação brasileira de profissionais da área das artes visuais e foi criada em 1949, tendo participado do ato de fundação os críticos Sérgio Milliet, seu primeiro presidente, Mário Barata, Antônio Bento e Mário Pedrosa, entre outros importantes intelectuais atuantes na crítica de arte. Como me sinto nesse seletto grupo? Tive muitas dúvidas e resistências internas para assumir o comando da ABCA. E explico: não sou combativa, não sou tão “crítica” como muitos entendem a palavra, mas, ao final da jornada, creio que tenho a capacidade e a habilidade de julgar e examino e avalio, minuciosamente, também costumes e comportamentos. Essa capacidade expandida, muitas vezes, com a comissão de ética, nos ajudou a apagar alguns incêndios com que a maioria dos associados/as nem sonha, mas eles aconteceram. Eu tenho

o hábito de defender que a moeda tem duas faces. Sempre olho para as duas. Isso me dá certa fama de “democrática”, eu diria que é mais “respeitosa” com os diversos pontos de vista em uma associação grande, plural e democrática.

Também tenho “TOC” de arrumação e organização. Creio que esse papel

talvez seja um dos maiores desta gestão. Realizamos a atualização constante do cadastro e contatos de associados/as. Para o início do ano de 2025, considerando a entrada de 14 novos associados e descontando os falecimentos, saídas voluntárias e desligamentos por falta de pagamento da anuidade, contamos com o número de 175 associados/as. Na contabilidade final, de 2022 a 2024, ampliamos em oito o número de associados. Pode não parecer muito, mas a associação se mantém crescendo e a mobilidade interna é grande. A ABCA conta apenas com a arrecadação das anuidades, o que é muito limitante. Informamos, ainda, que desde o ano de 2019, a ABCA, tal como a AICA, não tem mais a categoria de associado remido e

nenhuma outra categoria. As isenções hoje existentes da categoria remido (e outras) se referem a concessões anteriores ao ano de 2019. Contratamos, desde o início de nossa gestão, o escritório de contabilidade Suprecon, domiciliado em Florianópolis, que organizou e legalizou a contabilidade desde o ano de 2019, colocando toda a situação legal e financeira da associação em dia. Este é um fato a festejar. Poucas associações congêneres, no Brasil, gozam hoje dessa situação privilegiada e isso se deu com enorme esforço, além de ser um trabalho que não aparece. Então, precisa ser dito.

Por conta disso, vou citar ações importantes. Fizemos a carteira de associado de forma digital, atualizada a cada ano, e colocamos os dados dos associados em um aplicativo criado para tal finalidade. No aplicativo, é possível ver e editar dados pessoais, ver o mapa do Brasil com os demais associados e ter acesso a uma versão digital da carteirinha da ABCA. Na relação com a AICA, como sabem, nem todos os associados da ABCA são associados da AICA (Associação

Internacional de Críticos de Arte). Em nossa gestão, fizemos as cobranças das anuidades da AICA de forma independente da cobrança da ABCA. Com isso, garantimos aos associados da AICA que recebiam seus selos e carteiras novas (quando for o caso), já no início de cada ano. Também fizemos uma sondagem entre os associados para saber quem desejava refazer carteiras perdidas e/ou danificadas da AICA. Assim, quem puder viajar ao exterior e desejar usufruir dos benefícios da carteira AICA, estará apto. Com a medida, atendemos às solicitações de muitos associados da AICA.

Para nossa comunicação, tivemos opções como o e-mail, pelo boletim diário *ABCAinforma*, pelas redes sociais - Instagram e Facebook e pelo grupo ABCA

Comunicados, sem participação de comentários, em que replicamos notas que são enviadas nos e-mails e no *ABCAinforma*. Apesar de diversos apelos para que se cadastrarem, apenas 96 associados, de um total de 175, estão fazendo parte do grupo. Também estabelecemos a prática de emissão

de comunicados e de relatórios de gestão ao final de cada ano e sempre que necessário. Muitos não os leem, mas a informação foi dada. Os que leem, gostam muito. Eu acho salutar que sejam informados.

Na linha da arrumação, realizamos a recuperação das edições do *Jornal Arte & Crítica*, pois, como já foi informado, tivemos um grave problema na página da ABCA no início do ano de 2022, com a perda dos jornais. Os números perdidos foram recuperados, com o trabalho de Fernanda Pujol. Recuperamos 19 edições, que estão na página da ABCA. Várias atividades foram realizadas nesse sentido, como a inserção, no site, de todo o histórico dos prêmios que conseguimos recuperar. Unindo essas inserções com o livro publicado, temos um passado registrado para pesquisadores/as e, também, como registro de nossa história, assim como com a publicação do livro com a história dos prêmios da ABCA - *Livro dos Prêmios da ABCA de 1978 a 2019*, em pesquisa desenvolvida por Sandra Makowiecky e Viviane Baschirotto. De igual forma, uma publicação sobre a história das diretorias da ABCA em

seus 75 anos, com suas realizações, é um projeto em andamento que faz parte da proposta da nossa diretoria, de deixar registros históricos da ABCA, complementando o material já existente. O livro sobre a história das diretorias está sendo preparado por Sandra Makowiecky, Viviane Baschirotto e Gabriela Abraços.

Um problema de enorme dimensão nos preocupa. O acervo documental da ABCA que esteve, por muitos anos, hospedado na sala de trabalho da professora Lisbeth Gonçalves, que saiu da USP. Realizamos diversas consultas a instituições de São Paulo que pudessem acolher esse acervo. Citamos MAC-USP, Unesp (que já abriga publicações da ABCA e se manterá assim), IEB/USP, Unicamp, IAC - Instituto de Arte Contemporânea (este ainda em análise). Premida pela urgência, a diretoria da ABCA decidiu por alugar um *storage* na cidade de São Paulo, no mês de março de 2024. O trabalho de mudança desse acervo foi realizado por Gabriela Abraços, a quem muito agradeço. No momento está em um *storage* e iniciamos (dez./2024) consulta ao Arquivo Histórico

Nacional, com auxílio de Paulo Knauss de Mendonça. A ABCA é ainda uma instituição viva e a maioria das instituições não aceita um arquivo mesmo que datado, de seu início até os anos 2000, por exemplo.

Muito material produzido por nossos antecedentes está agora na página da ABCA, pois recuperamos seis publicações dos cadernos de crítica em um material histórico dos anos de 1975 a 2009. No desejo de recuperar parte de nossos documentos e torná-los acessíveis ao maior número possível de pessoas, digitalizamos 14 edições dos jornais da ABCA, que também estão agora disponíveis. Outra atividade crucial para a ABCA foi a digitalização de todas as atas que estavam nos livros, complementando atas que já estavam digitalizadas (até 1994) e disponibilizadas no *drive* da ABCA, em pesquisa coordenada por Lisbeth Rebollo e Gabriela Abraços. Esse material será disponibilizado para pesquisas em página própria da história da ABCA - Documentos históricos.

Um trabalho essencial e que está servindo de modelo para outras instituições similares é o nosso Catálogo de Associados/as, que foi formatado para uma atualização frequente e constante. Assim, o Catálogo 2024/2025 traz a listagem dos sócios do ano de 2024/2025, uma atualização necessária diante das transformações dos últimos anos. Estão organizados em ordem alfabética e conforme as Regionais da ABCA: Regional Centro-Oeste; Regional Nordeste; Regional Norte; Regional Sudeste; e Regional Sul. O Catálogo contou com a produção de Viviane Baschiroto, associada da ABCA/SC. Atualmente, estamos consultando as atas e os/as associados/as para inserir dados de entrada na ABCA. Na pesquisa até o momento, descobrimos que nosso associado de mais tempo na associação é, hoje, o ex-presidente José Roberto Teixeira Leite.

Sempre que fazíamos eventos, nos pediam a logomarca da ABCA e a nossa era tímida e amadora. Assim, procedemos à criação na página de local específico para as versões do nosso estilo visual para aplicação.

Com isso, profissionalizamos a página da ABCA, cedendo a logomarca para eventos e publicações, com criação de Alexandre Gonçalves Silva.

Também realizamos a definição de novos critérios para as novas candidaturas da ABCA para 2024, decidida em Assembleia de 6 de dezembro de 2023. Pode parecer um trabalho de menor abrangência, mas se revelou de bom alcance e efetividade. Assim, cada candidato, agora, ao submeter sua candidatura, estará mais a par de direitos e deveres e tem como expor seu real desejo em fazer parte da Associação.

Mantivemos a tradição da ABCA em realizar jornadas. Os anais das jornadas, registro importante das atividades realizadas e da produção dos associados, estão publicados sob a forma de e-book desde o ano de 2014, e disponíveis na página da Associação para leitura e download. A Jornada ABCA do ano de 2022 foi realizada pela Escola de Belas Artes da UFRJ, juntamente com seu Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), com o apoio dos Grupos de Pesquisa



Os premiados de 2023 da ABCA. O troféu foi criado pelo artista Sanagê Cardoso - Foto: Rebeca Figueiredo

Paisagens Híbridas (GPPH) e História do Paisagismo (GPHP). Pelas dificuldades encontradas neste primeiro ano de gestão da ABCA, optamos por fazer um evento sucinto, em formato on-line, nos dias 15 e 16 de dezembro, via plataforma zoom, com transmissão pelo YouTube. O encontro contou com oito comunicações, distribuídas em quatro diferentes mesas seguidas de debate, e resultou em publicação de livro na página da ABCA. A Jornada ABCA 2023, com abrangência nacional, não foi realizada. Realizamos em Florianópolis, no mês de novembro, um seminário de dois dias, denominado *Tudo se deseja ver: um mergulho na Coleção Collaço Paulo*, com a presença de Carlos Terra, Luciane Garcez, Sandra Makowiecky, Luana Wedekin, Néri Pedroso, Francine Goudel, todos/as associados/as da ABCA. Estudantes de pós-graduação e os associados/as citados/as apresentaram trabalhos que foram publicados em livro, também na página da ABCA. Um dos objetivos foi o de, também, estimular novos críticos de arte, além de dar visibilidade a um importante acervo de arte do sul do país. O material resultante

também está disponível na página da Associação para leitura e download. A Jornada ABCA 2024, sob o título *Arte e imaginários urbanos na América Latina*, em seminário on-line, pretendeu inter-relacionar arte e imaginários urbanos. Apoiar-se em parte na pesquisa em curso sobre Imaginários Urbanos em São Paulo, no âmbito do projeto geral do Dr. Armando Silva de construir uma enciclopédia sobre a latinidade. As apresentações que compõem o evento se desenvolvem ainda pelas experiências muralistas de Florianópolis e pelas vivências citadinas em Buenos Aires e performativas no Chile. Resultará em livro a ser publicado em e-book pela ABCA.

Um dos maiores destaques da atuação da ABCA e uma das melhores publicações em arte dessa natureza de que dispomos no Brasil, a revista *Arte & Crítica*, sob a coordenação de Leila Kiyomura e Maria Amélia Bulhões, manteve sua qualidade ao longo dos seus 13 anos de existência. A revista *Arte & Crítica* conta com Conselho Editorial e tem classificação Qualis C2. Além disso, recebeu o Prêmio Antônio Bento da ABCA no ano de

2023. Em nossa gestão, publicamos 12 edições, sendo quatro edições anuais e sobre esse tema. Precisamos citar que criamos, em 2022, um Conselho Científico Nacional/Internacional que expressa a diversidade da ABCA na revista *Arte & Crítica* e estimulamos a colaboração com revistas de outras associações nacionais pertencentes à AICA, que se intensificou no ano de 2023 e 2024.

Outro trabalho impactante e de mudança real foi a revisão e ampliação dos prêmios da ABCA. Definido no ano de 2022, a tradicional premiação anual da ABCA foi ampliada e revista. Passaram a fazer parte do rol de prêmios: “Prêmio Emanoel Araújo”; “Prêmio Yêdamaria (Yêda Maria Corrêa de Oliveira)”; e “Prêmio Gilda de Mello e Souza”, além dos Destaques Regionais. Com o intuito de trazer novo fôlego ao tradicional prêmio anual da instituição, a ABCA decidiu ampliar as categorias de premiação, enfatizando uma perspectiva plural, trazendo um caráter mais afirmativo ao prêmio e suprimindo as lacunas existentes nas categorias. O Prêmio Destaques Regionais abrange as cinco

regiões da federação: norte; nordeste; centro-oeste; sul; e sudeste.

Em nossa gestão, realizamos duas solenidades do Prêmio ABCA. A Premiação dos anos 2019 e 2022 aconteceu dia 3 de outubro de 2023, no Sesc Vila Mariana. Nessa edição, a tradicional premiação anual da ABCA foi ampliada e revista. Nesse ano, foram entregues os prêmios do ano de 2019 e 2022. Foi uma solenidade muito bonita, com enorme conagração entre associados e premiados. Na solenidade de entrega de prêmios da ABCA, a diretoria fez uma homenagem à associada da ABCA e Presidente da AICA, Lisbeth Rebollo, por sua atuação à frente da Associação, que congrega mais de quatro mil profissionais de diversos continentes. Ela foi a primeira crítica de arte brasileira a assumir esse importante cargo e a quarta mulher na presidência da AICA, criada em 1948. O troféu foi concebido por Maria Bonomi.

A premiação do ano de 2023 aconteceu no último dia 14 de agosto de 2024, no Sesc Vila Mariana, em São Paulo. Com a entrega de 18 prêmios no total

e mais quatro homenagens. A noite foi repleta de nomes que contribuem para as artes visuais em nosso país e cheia de emoções nos discursos e agradecimentos. A ABCA aproveitou a ocasião, também, para celebrar os seus 75 anos de existência, completados no último dia 28 de junho. O troféu foi concebido por Sanagê Cardoso, artista de fora do eixo Rio-São Paulo.

Todas essas informações pretendem dar conta de uma síntese da nossa atividade diária.

Por que iniciei o texto chamando-o de “Tempo de despertar”? Porque despertei para o fato de que pude desempenhar um papel na ABCA, agindo com paciência e atitude de conciliação, buscando a agregação e o entendimento. Foi um período de imensos desafios, mas também de exercer meu idealismo. Tempo de despertar para o fato de que estamos em novos tempos. Que tempos são esses e como lidar com eles?

A área da cultura é frágil no Brasil, então, nossa união é fundamento primeiro, em minha opinião. Considero de extrema importância os debates e os encaminhamentos que as últimas

diretorias vêm implementando para honrar o “Brasileira” no título de nossa Associação. De fato, não é fácil, neste nosso país de representatividades assimétricas, querer (e assumir) uma abrangência de tal envergadura, mas é o que deve ser feito. Talvez tenhamos que pensar em estratégias outras para que a divulgação da produção anual de cada associado se torne mais visível diante da comunidade, pois o prestigiado prêmio da ABCA não só se constitui como um reconhecimento pessoal, mas também como um importante veículo de visibilidade nacional e, portanto, de cenários quase nunca alcançados pela mídia tradicional. Eis por que a cooperação entre os associados é de suma importância. E, felizmente, estamos construindo esse caminho, na opinião de nossa diretoria e de muitos de nossos associados (cito Afonso Medeiros). Assim como na gestão anterior, de Maria Amélia Bulhões, a Diretoria continuou espelhando o propósito de representar as várias regiões de nosso imenso país, fazendo a ABCA, cada vez mais, uma associação representativa de nossa diversidade.

O que me trouxe mais alegrias na gestão da ABCA foi perceber que estamos antenados aos novos tempos, prestigiando as diversas produções de qualidade, como as de arte indígena, por exemplo, raiz da arte dos brasileiros. Assumimos em um tempo difícil, pós-pandemia, com tudo a retomar, desejando tirar as pessoas de suas comodidades estabelecidas em tempos de reclusão.

Para finalizar, uma frase que pronunciei na solenidade do Prêmio da ABCA 2023. Lembrando a famosa música de Natal, *hit* da cantora Simone: “Então é natal”, e o que você fez? Respondo: Fiz o que deu, o que deu...



Retrato de Sandra Makowiecky pintado pelo artista plástico Billy Gibbons

SANDRA MAKOWIECKY

Professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina. Coordenadora do MESC-UDESC - Museu da Escola Catarinense, de abril de 2012 a abril de 2024. Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA na gestão 2022 a 2024 e membro de diversas associações e instituições culturais, como o Comitê Brasileiro de História da Arte, Anpap - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas e IHGSC- Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. Líder do grupo de pesquisa História da Arte: Imagem - Acontecimento, cadastrado no CNPq.



Alessandra Simões com sua obra
Banho na Floresta, tinta acrílica, 2022

GESTÃO ABCA 2025-2027

**UM NOVO CICLO DE
DESAFIOS E ESPERANÇAS**
ALESSANDRA SIMÕES PAIVA - ABCA/BAHIA

Fomentar o campo das artes e da crítica no Brasil é um ato de resistência e compromisso com o futuro. Em meio a crises econômicas e aos inúmeros desafios enfrentados pelas instituições culturais, a Associação Brasileira de Críticos de Arte se mantém como um farol, iluminando o debate crítico, a pesquisa e o diálogo entre os profissionais da área. Ser eleita para presidir essa entidade histórica no triênio 2025-2027 é tanto uma honra quanto uma responsabilidade que abraço com entusiasmo e seriedade.

A ABCA, fundada em 1949, carrega em sua trajetória o legado de intelectuais visionários como Sérgio Milliet, Mário Pedrosa e Maria Eugênia Franco. Sua criação se deu em um momento crucial, sob os ideais humanistas da UNESCO, no pós-Segunda Guerra Mundial, buscando reconstruir a humanidade por meio da valorização da cultura. Essa história nos inspira a persistir na defesa da crítica de arte como um campo essencial para a sociedade, garantindo seus fundamentos metodológicos e éticos e



Alessandra Simões Paiva, presidente da ABCA

promovendo sua relevância diante dos desafios contemporâneos.

Reconheço com gratidão a gestão da presidente Sandra Makowiecky, que conduziu a ABCA com dedicação, reforçando sua organização interna e garantindo a continuidade de suas ações. Da mesma forma, honro todas as gestões anteriores que, ao longo das décadas, mantiveram viva a chama da associação, mesmo

em tempos adversos. Esse trabalho coletivo, sustentado por gerações de críticos e pesquisadores, nos trouxe até aqui e nos inspira a projetar um futuro mais forte e dinâmico para a ABCA.

Entre os desafios que nos esperam, destaco a necessidade urgente de encontrar uma sede adequada para o acervo da ABCA, que representa um patrimônio inestimável para a história da arte no Brasil. Precisamos também revisar nosso regimento e imaginar novas ações que ampliem o impacto e a visibilidade da crítica de arte. Nesse sentido, iniciativas voltadas para aumentar nossa visibilidade pública e atrair novos associados são cruciais para dar mais fôlego financeiro à instituição e ampliar sua representatividade e alcance.

Agradeço especialmente a todos os colegas que participaram da Comissão Pluralidade, criada em 2021, cujo trabalho contribuiu significativamente para renovar a ABCA e fortalecer a luta por uma crítica mais inclusiva, democrática e plural. A comissão teve papel essencial na

proposição de ações afirmativas, como os convites sistemáticos a pessoas negras e indígenas para integrarem a associação e a criação de novas categorias no tradicional prêmio anual da ABCA, como os prêmios Emanuel Araújo, Yeda Maria e Gilda de Mello e Souza.

A concepção dessas categorias foi baseada em um intenso processo de reflexão e debate, que evitou gerar exceções identitárias e promoveu, em vez disso, a pluralidade com ações de reparação e representatividade. O Prêmio Emanuel Araújo, voltado para acervo, coleção, conservação e documentação histórica, valoriza iniciativas que contribuem para preservar a memória artística do Brasil; o Prêmio Yeda Maria, destinado à educação em artes, reconhece ações que promovem a democratização do acesso ao conhecimento artístico; e o Prêmio Gilda de Mello e Souza celebra críticos(as) em início de carreira, estimulando a renovação do campo. Essas definições reafirmam a ideia de que é possível atender às demandas por representatividade sem restringir o alcance das

premiações a critérios identitários, mas sim destacando contribuições significativas ao campo da arte e da crítica.

É com esse espírito que assumo a presidência da ABCA. Acredito que, juntos, podemos fortalecer ainda mais nossa entidade, expandir sua atuação e reafirmar sua relevância em um mundo onde a crítica de arte é não apenas necessária, mas indispensável. Conto com a colaboração de todos os associados para que, unidos, possamos enfrentar os desafios e celebrar as conquistas que nos aguardam.

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

Professora, artista, crítica de arte e pesquisadora de cultura, arte e educação com foco em artes visuais contemporâneas. Professora adjunta da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), é autora do livro *A virada decolonial na arte brasileira* (2022), obra premiada por sua pioneira contribuição para os debates étnico-raciais e de gênero na arte e na cultura.

abca

Associação Brasileira de Críticos de Arte

Feliz 2025
Sob a luz da arte
E a vida da natureza...



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

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std