



ARTE & CRÍTICA

ANO XXII - Nº70 - JUNHO 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 - nº70 - junho 2024

Imagem da capa: Kazuo Wakabayashi, *Sem Título*, 2011, óleo sobre tela colado em madeira, 150 x 240 cm, assinatura inf. dir. Participou da exposição: “A Realidade Máxima das Coisas”, com curadoria de Jacob Klintowitz, na Galeria Frente, de 16 de março a 29 de junho de 2024. Reproduzido no catálogo da mostra pág. 52 e 53. Foto divulgação Galeria Frente.

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

Caros Leitores

A edição 70 de *Arte&Crítica* está no ar. Em conexão com o que está acontecendo no mundo da arte, nossa revista apresenta três artigos sobre a *Bienal de Veneza*. A 60ª Exposição Internacional de Arte pode ser vista até 24 de novembro. E é iluminada com a curadoria do brasileiro Adriano Pedrosa, o primeiro latino-americano a desenvolver esta função. Importante destacar que Pedrosa é uma das personalidades agraciadas, na solenidade deste ano, com o Prêmio ABCA

Rui Cepeda, membro da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte, no Reino Unido, apresenta um panorama geral da *Bienal de Veneza*. Também Adriana Almada, da AICA Paraguai, traz, como destaque, a representação de seu país por uma mulher de origem indígena. E Afonso Medeiros, da ABCA Pará, analisa a repercussão da curadoria de um latino através de notícias em periódicos norte - americanos.

Dando continuidade ao destaque aos povos originários. Alessandra Simões Paiva e os críticos e professores Thea Pitman, Paulo Pepe entrevistam artistas indígenas brasileiros presentes em mostra coletiva na Inglaterra.

Na linha de análise de artistas e obras, temos o artigo de Felipe Martinez abordando a exposição “Hilma af Klint & Mondrian: Levensformen”, realizada no Kunstmuseum, em Haia, entre 2023 e 2024. Martinho Alves da Costa Júnior faz uma análise sobre as exposições celebrativas na Bélgica neste ano, a partir de duas

mostras dedicadas a James Ensor, em Bruxelas. Em uma justa homenagem ao trabalho da fotógrafa Alice Brill, o artigo de Dalmo de Oliveira Souza e Rosemari Faga Viegas, analisa, com sensibilidade, o repertório de Brill em *Flagrantes de São Paulo*.

Elza Aizemberg discute o importante movimento muralista mexicano através dos episódios históricos e sociais; Destaca seus principais personagens e a pintura mexicana da primeira metade do século 20. Francesco Ballerini questiona a consolidação do poder cultural da arte que passa pelo audiovisual no século 21. O artigo elucida os mecanismos de consolidação do poder na arte e no entretenimento. Também Carmen Aranha e Evandro Nicolau analisam os significados na performance *Marcha à ré*. O sentido do artigo é a reflexão, um repensar a passagem do tempo sem abraçar apenas a esperança como única engrenagem e retornar às formas contemporâneas aderentes às forças emergentes.

O artigo de Lucas Dilacerda discute os limites discursivos das categorias estéticas modernas de figuração e abstração. Para tanto, traz o pensamento poético de Castiel Vitorino Brasileiro e R.Trompaz. Uma surpresa para o leitor é o texto original de Avatar Moraes sobre tecnologia e forma, que o artista e professor elaborou em sua máquina de escrever com as correções à mão. É apresentado por Tânia Fraga, sua colega na Universidade de Brasília.

Encerramos esta edição com dois ensaios visuais, sob forma de curadorias. Alecsandra Matias de Oliveira traz o

trabalho da artista Nina Moraes criado nos anos de 1990, mas que, ainda hoje, reverbera no cenário contemporâneo. Em homenagem aos 116 anos da imigração japonesa, comemorados em junho, Jacob Klintowitz, apresenta a curadoria da exposição e também o livro *A Realidade Máxima das Coisas*. Prestigiados por estudantes, artistas, pesquisadores, na Galeria Frente, em São Paulo, o crítico Klintowitz repercute em um ensaio visual a sutileza e poesia das obras de Jorge Mori, Flávio Shiró, Kazuo Wakabayashi, Manabu Mabe, Megumi Yuasa. Takashi Fukushima, Tikashi Fukushima, Tomie Ohtake, Tomoshige Kusuno, Yutaka Toyota e Tsuguharu Foujita. Como define Jacob Klintowitz, o trabalho destes mestres é o encontro infinito entre a lua e o sol.

Caros leitores, finalizamos com dois convites: a chamada para novos sócios e a participação de todos na cerimônia de entrega do Prêmio ABCA, atividade importante e tradicional de nossa Associação.

Boa leitura.

Leila Kiyomura e Maria Amelia Bulhões

SUMÁRIO

EDITORIAL

4

LEILA KIYOMURA
E MARIA AMELIA BULHÕES

INTERNACIONAL

8

LA BIENNALE ARTE DI VENEZIA
– 60TH INTERNATIONAL ART
EXHIBITION STRANIERI OVUNQUE /
FOREIGNERS EVERYWHERE
RUI GONÇALVES CEPEDA

22

JULIA ISÍDREZ Y EL SUR GLOBAL
EN LA 60ª BIENAL DE VENEZIA
ADRIANA ALMADA

30

ADRIANO PEDROSA E O
ENREDO VENEZIANO DA
ARTE CONTEMPORÂNEA
AFONSO MEDEIROS

48

ORIGINÁRIOS BRASILEIROS
EM TERRAS BRITÂNICAS:
UMA CONVERSA SOBRE ARTE,
MOVIMENTO INDÍGENA,
GÊNERO E IDENTIDADE
THEA PITMAN, PAULO PEPE
E ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

ARTIGOS

70

HILMA AF KLINT E
PIET MONDRIAN: PARALELOS
FELIPE MARTINEZ

86

PARA ALÉM DOS MASCARADOS:
AND ENSOR NA BÉLGICA
MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR

98

O MUNDO DE ALICE BRILL
FLAGRANTES DE SÃO PAULO
DALMO DE OLIVEIRA SOUZA E SILVA
E ROSEMARI FAGA VIÉGAS

SUMÁRIO

112

O QUE FAZ UM ARTISTA
ADQUIRIR PODER CULTURAL?
FRANTHIESCO BALLERINI

124

PLANOS À MARCHA À RÉ:
O OLHAR ESQUECIDO
CARMEN S. GUIMARÃES ARANHA
E EVANDRO NICOLAU

144

FIGURAÇÃO E ABSTRAÇÃO:
UMA DISTRAÇÃO DA LINGUAGEM
LUCAS DILACERDA

154

O MURALISMO MEXICANO
E O CONTEXTO SOCIAL
E POLÍTICO DO PAÍS
ELZA AJZENBERG

ARTE & TECNOLOGIA

168

AVATAR MORAES E
“A FORMA DAS COISAS FEITAS”
TANIA FRAGA

ENSAIO VISUAL

176

NINA MORAES: SONHOS D’ÁGUA,
VIDRO E OBJETOS.
ALECSANDRA MATIAS

190

A REALIDADE MÁXIMA
DAS COISAS: UM ENCONTRO
ENTRE A LUA E O SOL
JACOB KLINTOWITZ

NOTA/CONVITE

224

ABCA ABRE INSCRIÇÕES
PARA NOVOS SÓCIOS

226

OS VENCEDORES DO
PRÊMIO ABCA 2023



View of the Central Pavilion main facade with mural by MAHKU Collective (Movimento dos Artistas Huni Kuin), 2024, 'Stranieri Ovunque' - 'Foreigners Everywhere'.

Photo © 2024 Rui Goncalves Cepeda

INTERNACIONAL

LA BIENNALE ARTE DI VENEZIA – 60TH INTERNATIONAL ART EXHIBITION STRANIERI OVUNQUE / FOREIGNERS EVERYWHERE

RUI GONÇALVES CEPEDA – AICA/UK

ABSTRACT: In 'Stranieri Ovunque' ('Foreigners Everywhere'), "estrangeiros em todos os lugares" (in Portuguese) the word 'estrangeiro' is etymologically linked to the notion of 'ser estranho'. For Adriano Pedrosa, the 60th Biennale di Venezia curator, 'ser estranho' is to be queer, to be an outsider, to be an indigenous artist; the foreign is someone who is physically or conceptually displaced due to differences or disparities conditioned by identity, nationality, race, sexuality, liberty, wealth, beliefs, etc. The narratives developed by those four subjects are the focus of the Biennial di Venezia. A cartography that is to be perceived beyond what is known as the Euro-American - known also as the Western civilisation or the Global North -

historical linear canon. Thus, when will be Euro-American art critics, curators, and historians willingly to delegate their fabricated authority to "foreigners" over the writing of a new canon for a global art history? If the narrative of decolonisation is to be a two-ways exchange between the parties involved, when we include the 'foreign' discourse, it can no longer be a two-ways structural narrative; the new reality will transcend those limiting readings towards unimagined paths, and will become a marvellous entanglement.

KEYWORDS: La Biennale Arte di Venezia, Stranieri Ovunque, Foreigners Everywhere, Adriano Pedrosa, Migrants, Narrative, Decolonisation

The last time I got so excited with the possibility of travelling to Venice was just before my first time going to visit La Biennale di Venezia. This time, however, the reason for my enthusiasm lies in personal issues and historical affinities related with the Biennale Arte main focus: ‘Stranieri Ovunque’ (‘Foreigners Everywhere’). In “estrangeiros em todos os lugares” (in Portuguese), as was explained by MASP’ and Biennale Arte 2024’ Artistic Director, the Brazilian curator Adriano Pedrosa, the word ‘estrangeiro’ is etymologically linked to the notion of ‘ser estranho’. For Pedrosa, ‘ser estranho’ is to be queer, to be an outsider, to be an indigenous artist; the foreign is someone who is physically or conceptually displaced due to differences or disparities conditioned by identity, nationality, race, sexuality, liberty, wealth, believes, etc. (La Biennale di Venezia, 2024) Narratives developed by those four subjects are the focus of the 60th La Biennale di Venezia - International Art Exhibition.

Several editions have passed since my first visit to the Biennale Arte.

During the in between years’ I have been introduced to copious curatorial propositions which have presented creative spaces for reflection and revealed inherent cultural risks. Aesthetics propositions that have been critically confronted and dissected by people like us, the elitist and exclusive ‘dark matter’, to use Sholette astrophysical metonymy. With one exception, those have been curatorial propositions that have entered into oblivion when in need to do an inclusive history of art. A cartography that is to be perceived beyond what is known as the Euro-American - known also as the Western civilization or the Global North - historical linear canon. Thus, when will be Euro-American art critics, curators, and historians willingly to delegate their fabricated authority to “foreigners” over the writing of a new canon for a global art history? The reason for my question is in that living in a democratic paradigm, diverse cultures of democracy are played on a multitude of levels and take a multiplicity of different relational forms. If the

narrative of decolonisation is to be a two-ways exchange between the parties involved, when we include the ‘foreign’ discourse, it can no longer be a two-ways structural narrative; the new reality will transcend those limiting readings towards unimagined paths, and will become a marvellous entanglement.

According to the biennial curator “migration and decolonisation are key themes” of the Biennale Arte 60th edition (La Biennale di Venezia, 2024). Although, for instance, on the occasion of the 55th Biennale Arte, in 2013, entitled *Il Palazzo Enciclopedico* (The Encyclopaedic Palace), Germany and France have swapped pavilion buildings as a constructive international dialogue happening in the art world that was concerned with the meeting of cultural discourses, rather than keeping with the rigidity of national borders and divisions; and ten years before, in 2003, the Spanish artist, Santiago Sierra, covered the word ‘Spain’ in the Spanish pavilion, had security guards blocking the building’ entrance, only allowing those with a Spanish passport to

enter the space, and, consequently, view the exhibition - the same way I was also prevented from visiting his exhibition at a commercial exhibition gallery, in 2002, because that private space was closed to the public by corrugated metal. Together with migration and being foreign, the concept of the representation of the nation as a political construction and the problematical nature of the capitalist economic project were paramount in both those two moments.

More recently, still, the 59th Venice Biennial, entitled *Milk of Dreams*, gave “voice to artists to create unique projects that reflected their visions and our society.” (La Biennale di Venezia, 2022) In a time of insidious climate of self-censorship by artistic and cultural institutions, the 59th edition could have been perceived as an accumulation of creative operations recognising the limitations of the common relationships distributed in and by the Global North. *Milk of Dreams* examined the underlying assumptions - with Euro-American allegiances - that might have appeared to be logical arguments related with

the decolonisation of sex and gender believes, race or disability, cultural appropriation versus homage, climate change (but certainly no climate denying), rather than critically dealing with and rethinking the limitation of a structure of thought - the imperialism and colonialism of the Global North - while aiming to learn something new.

I would rather question, if it all depends of how much will the Global North allow the Global South to be decolonised, how will, more importantly, the Global North accept the Global South sovereign views (alternative or multiple) on governance, authority, and life. We can not talk about colonialism but, should, instead, start a discussion about inter-relationships between equivalent different parties played on an equalitarian multiplicity of levels. That seem to be what ‘Foreigners Everywhere’ is all about. A carefully choreographed sequence of curatorial propositions, lead by Adriano Pedrosa, that gives the finger to the prevalent one-sided canonical view of art history, as we all fall

into an emotionally and tense argument on the structural conditions of art history. ‘Foreigners Everywhere’ is not to be perceived as a collective gathering of art works; it is one body constituted by art works conceived by artists who aimed to materialised their territorial creativity and inform about a particular condition, their everyday cultural and life, though a own cannibalising language. Not sure if it will be followed by an existential drift or it will have any impact beyond the realisation and confines of the Biennial in itself. What will come next is still open to discussion.

The title of this year edition ‘Stranieri Ovunque’ (‘Foreigners Everywhere’) is drawn from a series of works made, since 2004, by the Paris born and Palermo base collective Claire Fontaine. As described by Pedrosa, Claire Fontaine’s “work consists of neon sculptures in different colours that render in a growing number of languages the expression ‘Foreigners Everywhere’.” (La Biennale di Venezia, 2024) - Claire Fontaine’s series of neon sculptures is exhibited both at



Photo 1 - View of the Central Pavilion main facade with mural by MAHKU Collective (Movimento dos Artistas Huni Kuin), 2024, 'Stranieri Ovunque' - 'Foreigners Everywhere'.
Photo © 2024 Rui Goncalves Cepeda



Photo 2 - View of main entrance to the Corderie in the Arsenal with Claire Fontaine, Stranieri Ovunque (Foreigners Everywhere), 2004-24 (upper right) and Yinka Shonibare, Refugee Astronaut VIII, 2024 (front left), 'Stranieri Ovunque' - 'Foreigners Everywhere'.
Photo © 2024 Rui Goncalves Cepeda

the entrance of the Central Pavilion in the Gardini and at the Corderie in the Arsenale (Photo 2) and as a large-scale installation at the Arsenale's Gaggiandre. Pedrosa is opening, in this form, new discourses and alternative conversation. Emerging from different geographies, such as Latin America, Africa, and Asia, the untranslatable interpretation of certain images into other cultural ideals could be regarded as going through a process of cannibalism¹; of being reterritorialised when the Euro-American structure of political imposition is.

In the Gardini, a monumental colourful painting experienced as an embodiment of the spirit of the Amazonian forest greets the public visiting the central building. The MAHKU collective (Movimento dos Artistas Huni Kuin) painted the story of *kapewë* (the alligator bridge), which describes the passage between the Asian and the American continents, on the neo-colonial white facade of the Central Pavilion (Photo 1). Beyond one other of Fontaine's series of neon sculptures, one of

this year receivers of the Golden Lion for Lifetime Achievement, Nil Yalter (b. 1938 Egypt), combines two installations in the Central Pavilion first room that set the scene for Pedrosa curatorial proposition, while addressing the themes related with women's sexual liberation, the Orientalist objectification of Middle Eastern women, and people experiences through migratory movements. While in *Exile is a hard job* (1977-2024) her installation testifies to the challenges of migrant individuals, *Topak Ev* (1973) raises awareness to gender roles and societal norms confining women to domestic spaces. Alongside, at the Arsenal, the Māori Mataaho Collective, from New Zealand, welcome us with a multisensorial large-scale installation resembling a finely woven mat that embodies interconnectedness. *Takapau* (2022) addresses the manifestation of women's empowerment through the realities of indigenous communities.

It seems that both introductory rooms lead us to realise that this year Biennale Arte is not a celebration of the 'other', of the 'other's narrative

and discourse. The 60th International Art Exhibition is, instead, focused on the 'estranho'; the Queer artist, who has moved within different sexualities and genders, often being persecuted or outlawed; the outside artist, who is located at the margins of the art world, much like the self taught artist, the folk artist, and the 'artista popular'; and the indigenous and native artists, who are frequently treated as foreigner in their own land.

At continuation, those two room are the beginning of a journey that will take us through three main historical propositions - *Nucleo Storico / Ritratti* (Portraits), *Nucleo Storico / Astrazioni* (Abstractions), and *Nucleo Storico / Italiani Ovunque* (Italians Everywhere) - and one *Nucleo Contemporaneo* (Contemporaneous). *Nucleo Contemporaneo* gathers works that are informed by the more than 300 artists about their own lives, experiences, reflections, narratives and histories. In here, for instances, the multiphase archive *Disobedience Archive*, developed by curator and art theorist Marco Scotini since 2005, is

focused on the relationship between artistic practices and political action. *Disobedience Archive* encompasses hundreds of video and film images made by thirty nine artists and collectives, between 1975 and 2023. This artwork functions as an atlas for art (diaspora) activism; as an 'user's guide' to social (gender) disobedience.

Most of the other rooms remarkably and thoroughly punctuate Predrosa's curatorial proposition with disparate narratives about the foreign. Take for instance the room where Kang Seung Lee (b. 1978, Korea) extensive anthropological research, about the often overshadowed histories by the hegemonic art history, is pared to Romany Eveleign (b. 1934 United Kingdom, d. 2020 Italy) rich monochromatic abstract paintings and drawings drawn from the her act of writing (Photo 3). While Seung Lee creates environments that allow the visitor to reconfigure queer narratives in a transnational and transhistorical way, Eveleign's painting and drawings drawn from her visual vocabulary to produce pages

of a written book - the repetition of the letter "o" - that do not communicate a message.

At another room of the main exhibition, Louis Fratino (b. 1993, United States), presents paintings of male bodies in domestic spaces as a way to explore how LGBTQ+ people socialised as an 'outsider' (Photo 4). His paintings capture moments of intimacy and tenderness within everyday queer life, while juxtaposing tensions and contrasting emotional images of traditional family values with visceral homoerotic imagery. Whereas, an archival-based conceptual installation *The Museum of the Old Colony* (2024), by Pablo Delano (b. 1954 Puerto Rico), examines the Caribbean island five hundred years of colonial rule by highlighting, in particular, Delano culturally assess of the capitalist expropriation and racial hierarchy of his homeland - Puerto Rico - since US (un)incorporation. The most thought provoking work, though, will be Isaac Chong Wai (b. 1999 China) *Falling Reverse* (2021-2024) (Photo 5). Chong Wai performance deals with acts of violence perpetuated

globally, not only against the many Asian communities spread across the globe, but against the 'foreign' the 'estranho' as well. Through a combination of independent or collective choreographed movements he critically images an alternate relation to the conditions of being foreign, by suggesting that an individual's fall can be supported and shielded by collective action.

It is worth remembering that, with very few exception, like the work of Yinka Shonibare (b. 1962 United Kingdom), Teresa Margolles (b.1963 Mexico), Kiluanji Kia Henda (b. 1979 Angola), or Bouchra Khalili (b. 1975 Morocco), for the more than 300 artists featured in this edition's main exhibition this was the first time their work was presented at the Biennale Arte.

Paradoxically, within the context of the art world the word 'foreigner' can have different interpretations. The obvious reading is that 'Foreigners Everywhere' is not about the 'other', or the representations of the 'other's' narratives. It can be about what



Photo 3 installation view of the room at the Central Pavilion (Gardini) with Kang Seung Lee (foreground) and Romany Eveleign (background) works, 'Stranieri Ovunque' - 'Foreigners Everywhere'. Photo © 2024 Rui Goncalves Cepeda



Photo 4 Louis Fratino, April (after Christopher Wood), 2024, 'Stranieri Ovunque' - 'Foreigners Everywhere'. Photo © 2024 Rui Goncalves Cepeda



Photo 5 Performance view of Isaac Chong Wai, *Failing Reverse*, 2021-24, 'Stranieri Ovunque' - 'Foreigners Everywhere'. Photo © 2024 Rui Goncalves Cepeda.

exists outside societies' established norms and rules through written and unwritten laws, as Agamben's state of exception (following Carl Schmitt), or a Helguera's space of ambiguity, meaning, the (contemporary) art world; a second reading, thus, can be taken from within the contemporary art world, towards those characterised as being popular and indigenous artists who, usually, are placed at the margins of this same art world; a third reading can reflect upon those who have a more popular or folkloric vocation; another reading can be left to, essentially, what is too strange, as belonging to something or somewhere else that is not possible to characterise, the defined. This idea of characterisation, of definition lead me to the national pavilions.

With very few exceptions, the national pavilions remain as an entertaining distraction to the main conversation. Whenever I go to visit La Biennial di Venezia for personal and historical reasons. I find myself wanting to look at the Angola's pavilion, which on this edition was nowhere to be seen; Portugal's *Greenhouse* was

closed every time I went to visit it; the Spanish pavilion is what it says it is, a 'Pinacoteca Migrante'; Mexico's pavilion is a combination of *Le Déjeuner sur l'Herbe*, but with a prudence that don't exist in the original version, mixed with a little of Maarten Bass' furniture design and Rachel Kneebone's ceramics; while, the British participation 'Listening All Night To The Rain', is as exciting as a PhD thesis. La Biennial di Venezia - International Art Exhibition is, foremost, a XIX century output of the idea associated with the expression of national representation within the imperialism and colonialism project. National identities are grouped into complex frameworks, each based on internal standardisation and on a common culture reflecting a sort of imaginary unity. The reduction to the XVIII century idea of a common unity is combined with the modernist ideal of a universal, rational consensus where nations compete amongst themselves to define the hegemonic canon to which to follow. Pavilions are physical structures that metaphorically express that

ideal. Pavilions can be perceived as being comparable measures that can be used as thinking structures and in where ideas can flourish. Particularly, in relation to the rest of the world we need to consider that that relationship in the past centuries has been one of imperialism and colonialism of the Global North over the Global South.

For the artistic director of the 60th edition of Biennale Arte, the primary focus is the artistic dialogue that has been and is being articulated by those who have moved or have been moving across the Global South and the Global North. Regardless of what some ideological groups tend to vindicate, historically we are all migrants living in foreign lands.

NOTAS

1 In 1928, the Brazilian modernist, Oswald de Andrade, called to the critical, selective, and metabolising appropriation of Euro-American artistic tendencies, by artist from Latin America, of ‘anthropophagy’ or ‘cannibalism.’ replaced by foreign’ structures of belief and rituals. In this case a Deleuzian deterritorialisation of the Euro-American’ ideal is then followed by a reterritorialisation in to the foreign own system of belief and ritual, which can go beyond the pre imperialist and pre-colonialist era.

REFERENCES

La Biennale di Venezia (2013) ‘The Encyclopaedic Palace: 55th International Art Exhibition: La Biennale di Venezia’. Venezia: Marsilio Editori.

La Biennale di Venezia (2022) ‘Milk of Dreams: 59th International Art Exhibition: La Biennale di Venezia. Venezia: La Biennale di Venezia.

La Biennale di Venezia (2024) ‘Foreigner Everywhere: 55th International Art Exhibition: La Biennale di Venezia. Venezia: La Biennale di Venezia.

BIBLIOGRAPHY

Sholette, Gregory (2011) ‘Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture. London: Pluto Press.

Helguera, Pablo (2011) ‘Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook’. New York: Jorge Pinto Books.

Agamben, Giorgio (2005) ‘State of Exception’. London: The University of Chicago Press.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix (‘A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.

RUI CEPEDA has been working as an art critic, curator and researcher and art producer/manager for more than two decades. His expertise crosses the fields occupied by arts and cultural management and production, the market for and contemporary art theory (specifically photography), as well as social criticism and participation, and epicure. As an art and cultural entrepreneur, he has found the cross-cultures festival Trienal, a festival that brings together all of those interests, and, from 2013 to 2017 he has led a programme of online exhibitions. As an art critic and curator he has written about and curated works by Per Barclay, Wang Ningde, Rosângela Rennó, Jane & Louise Wilson, Kimono Yoshida, etc. and has collaborated in the commission and organisation of exhibitions by Robert Frank, Hermann Pitz, amongst others. Rui’ pertinent, singular, and analytical writings about art have been published both nationally and internationally in art magazines and newspapers, and he has contributed to books on art, participation, and democracy.



A view of the Arsenale, Venice's historic shipyard, during opening week of the 2024 Venice Biennale. It is part of the main exhibition, "Foreigners Everywhere", curated by Adriano Pedrosa. Casey Kelbaugh for The New York Times.

Un artículo de The New York Times incluye esta imagen de las obras de Julia Isídrez y Juana Marta Rodas en el Arsenale © Ding Musa. Cortesía Gomide&Co

INTERNACIONAL

JULIA ISÍDREZ Y EL SUR GLOBAL EN LA 60ª BIENAL DE VENECIA

ADRIANA ALMADA - AICA /PARAGUAY

RESUMEN: En el enorme flujo de información que generó la 60ª edición de la Bienal de Venecia, inaugurada en abril pasado, el contraste de apreciaciones ha sido radical. Mientras algunos artículos celebraron la irrupción del Sur Global en el Arsenale y los Giardini, otros -verdaderamente demoledores- dieron cuenta de la perturbación y la incomodidad que la propuesta de Adriano Pedrosa -primer latinoamericano que cura La Biennale en más de un siglo de existencia- ha despertado en el sistema occidental del arte.

PALABRAS-CLAVE: Bienal de Venecia, Adriano Pedrosa, Sur Global, Julia Isídrez, Paraguay.

ABSTRACT: In the vast flow of information generated by the 60th edition of the Venice Biennale, opened last April, the contrast of opinions has been stark. While some articles celebrated the emergence of the Global South at the Arsenale and the Giardini, others—truly devastating—reported on the disturbance and discomfort that Adriano Pedrosa's proposal—the first Latin American to curate La Biennale in over a century—has sparked in the Western art system.

KEYWORDS: Venice Biennale, Adriano Pedrosa, Global South, Julia Isídrez, Paraguay.

Llegar a Venecia no es fácil, en sentido literal y figurado. El mayor acontecimiento artístico del mundo -al que solo Documenta disputa protagonismo- ha sido concebido esta vez como una “celebración de la diferencia” que, por cierto, no logra escapar al riesgo de exotización que sobrevuela rasante esta edición en la que 331 artistas de todos los rincones del planeta han sido reunidos bajo el título *Stranieri Ovunque (Foreigners Everywhere, Extranjeros por todas partes)*, con 87 pabellones nacionales y una cantidad de muestras y eventos paralelos.

Se trata de una construcción curatorial compleja y abarcadora que puede ser vista como una “colección de marginalidades”, una suma infinita de historias de exclusión y diáspora, de resistencia y obstinación. Una exposición transcultural, transdisciplinaria, transexual y abierta, que juega al anacronismo no solo en sus dos núcleos históricos y cuya ambición reivindicativa del inmigrante, del extranjero, del *queer* y del indígena llega a homologar situaciones, prácticas y contextos diversos.

La expresión *Extranjeros* por todas partes tiene varios significados. “En primer lugar, a donde quiera que vayas y estés, siempre encontrarás extranjeros -ellos/nosotros estamos por todas partes. En segundo lugar, sin importar donde te encuentres, siempre eres verdaderamente, y en el fondo, un extranjero”, dice el curador en su *statement*.

En este maremágnum de diversidad, las obras de dos ceramistas populares paraguayas se muestran en un lugar privilegiado, el Arsenale di Venezia, como parte de la exposición principal curada por Pedrosa. Casi al comienzo del recorrido, en el centro de uno de los grandes recintos, las piezas de Julia Isídrez y su madre, Juana Marta Rodas, comparten espacio con obras de diversas latitudes. Esta es la primera vez que artistas procedentes del Paraguay son parte de la *main exhibition* por invitación directa del curador.

A diferencia de los grandes volúmenes de Julia (algunos rondan los 150 cm de altura), las piezas de Juana Marta Rodas son pequeñas y

pertenecen al acervo del CAV/Museo del Barro, de Asunción. Ambas, madre e hija, han suscitado interés en el circuito internacional del arte desde hace tiempo. Cabe recordar que en 2012 obras de una y otra estuvieron presentes en Documenta 13, en la Rotunda del Museo Fridericianum de Kassel, en feliz vecindad con esculturas de Brancusi. Y que varios años antes habían recibido el Premio Prince Claus de Holanda. Asimismo, hay que señalar que Aracy Amaral curó exposiciones de Isídrez en Santiago de Chile y São Paulo, en colaboración con Osvaldo Salerno.

Es conocida la imagen de Julia niña, en el campo, acompañando a su madre muy temprano en el invierno hasta el sitio de donde Juana Marta extraía el barro para sus trabajos. Con el tiempo, sus piezas fueron cobrando formas mitológicas, caprichosas, ficcionales, a medida que se alejaban de cualquier función utilitaria. El imaginario de Julia, como el de su madre, se orientaba inexorable al territorio del arte y esta navegación paciente y a veces fatigante llega hoy a un puerto



Obras de Julia Isídrez y Juana Marta Rodas en el Arsenale de la Biennale di Venezia, abril 2024.
Foto: Adriana Almada

Obras de Julia Isídrez y
Juana Marta Rodas en el
Arsenale de la Biennale di
Venezia, abril 2024.
Foto: Adriana Almada



Obras de Julia
Isídrez y Juana
Marta Rodas
en el Arsenale
de la Biennale
di Venezia,
abril 2024.
Foto: Adriana
Almada

codiciado con importantes escalas cumplidas en el trayecto. En este momento Julia, a quien representa la galería paulista Gomide&Co, expone en Kasmin Gallery en Nueva York y lo hará pronto en Londres, participará en una próxima bienal y está construyendo una escuela en su pueblo, Itá, donde dará clases y organizará residencias artísticas.

En esta última Bienal de Venecia, cientos de artistas como Julia, desconocidos en el circuito global del arte e incluso en sus propias escenas locales, son mayoría. La larga lista de participantes incluye tanto individuos como colectivos, muchos de los cuales jamás se asumieron como artistas. Obras frescas y realizaciones *ad hoc* conviven con piezas de artistas desaparecidos o artefactos anónimos. Los vivos se mezclan con los muertos, a razón de 100 contemporáneos frente a 200 históricos, algo que nunca había sucedido. La curaduría se planteó revelar un “otro” modernismo, el desarrollado en y desde el Sur.

Nadie duda de que esta edición marca un punto de inflexión en la

centenaria bienal, tanto por la muestra principal desplegada en Giardini y Arsenale, como por las propuestas nacionales, muchas de gran calidad y poesía, como las de los pabellones de Nigeria, España y Reino Unido. Cabe señalar el gesto político del gobierno del Brasil al denominar su sitio en la bienal como “Pabellón Tupinambá” y presentar una propuesta con curaduría y artistas indígenas.

La cita más glamorosa y seductora de la escena global del arte, la que dispara carreras y cotizaciones, se ha visto invadida, contaminada, excedida. La vocación decolonial del curador -perceptible en impecables propuestas anteriores suyas- sube a bordo a los desplazados del mundo en una travesía épica que se arriesga al naufragio y podría llegar a evocar *Le radeau de la Méduse*.

Sin embargo, y frente a las adustas miradas nor-atlánticas, aquí está el Global South -expresión que más que coordenadas geográficas señala una posición política- en esta oportunidad que quizás nunca más se repita. Sí, estamos aquí todos juntos, mezclados

y hasta desprolijos, el pasado y el futuro en la misma mesa, poniendo colores furiosos al dolor, tejiendo vínculos como hilos en un tapiz, desoyendo cánones y descubriéndonos unos a otros. Esta bienal lleva la marca del exceso. Y no es para menos. Más de los dos tercios del mundo están en Venecia, exponiendo sus conflictos, historias y ficciones, o reflexionando sobre sus orígenes.

Por eso, a veces, no solo cuesta entender la narrativa, sino también visualizar el amplio horizonte que esta edición desbordante plantea. Un desborde discursivo que se anuncia desde el principio en la icónica fachada del pabellón principal de los Giardini -que exhibe con orgullo el logo de La Biennale- completamente intervenida por el colectivo indígena brasileño MAHKU (Movimento dos artistas Huni Kuin). Un gesto político que pudo ser ingenuamente interpretado como festivo, folklórico o complaciente, cuando en realidad se trata de vida-tragedia humana narrada en los códigos visuales propios de una cultura.

En una Italia sacudida por el nacionalismo y la xenofobia, llenar de “extranjeros” y *outsiders* la Bienal de Venecia suena hasta temerario. Pedrosa se animó. Es en este contexto que la obra de Julia Isídrez puede ser vista como lo que es: una conexión directa con la vida. Así nacieron sus gusanos de la mandioca y del coco, sus ciempiés, sus osos hormigueros, sus lobisones y las tantas oquedades que acogen una memoria corporal y sensible de mujeres de pueblo. Una sabiduría de siglos transmitida de generación en generación.

Para terminar, las preguntas más frecuentes oídas en los días de apertura: ¿No es esta, acaso, una bienal pensada para espectadores del centro? ¿No se parece a un gabinete de curiosidades o una feria de rarezas? Más allá de las críticas, creo que el canon bienalístico ha sido desestabilizado y eso irrita. Por un momento, esta bienal da vuelta el mapa, como lo hizo Torres García. Quizás lo más productivo sea leerla como un gran libro del mundo, con espíritu abierto y sin prejuicios.

ADRIANA ALMADA

Crítica de arte, escritora, editora y curadora. Fue vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA Internacional), y presidenta del capítulo paraguayo (AICA Paraguay). Es directora artística de la Colección Mendonca de Arte Contemporáneo (Paraguay), curadora general de Pinta Sud Asu -programa de Global Pinta Art- y editora de artes visuales del diario *El Nacional*, Asunción, Paraguay.



Ziel Karapotó (1994) artista indígena alagoano baseado em Recife. *Cardume II*, instalação (foto de Eduardo Freitas).

INTERNACIONAL

ADRIANO PEDROSA E O ENREDO VENEZIANO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

AFONSO MEDEIROS - ABCA/PARÄ

RESUMO: Este artigo aborda a primeira recepção crítica da curadoria de Adriano Pedrosa para a 60ª Bienal de Veneza (2024), com foco em resenhas especializadas dos jornais New York Times (EUA) e El País (Espanha) e da revista The Spectator (Inglaterra).) publicado na semana de abertura da já centenária Bienal. Pelo meio, discute-se a perspectiva decolonial ou pós-colonial que este crítico percebe na proposta curatorial de Pedrosa.

PALAVRAS-CHAVE: Bienal de Veneza; Adriano Pedrosa; Decolonial; Pós-Colonial.

ABSTRACT: This article covers the first critical reception of Adriano Pedrosa's curatorship for the 60th Venice Biennale (2024), focusing on specialized reviews from the New York Times (USA) and El País (Spain) newspapers and The Spectator magazine (England).) published in the opening week of the more than century-old Biennale. In between, the decolonial or post-colonial perspective that this critic perceives in Pedrosa's curatorial proposal is discussed.

KEYWORDS: Venice Biennale; Adriano Pedrosa; Decolonial; Post-Colonial.

Em fevereiro do ano passado, num encontro de cursos de pós que discutia os efeitos de um projeto sobre arte não europeia desenvolvido no ano anterior em quatro pós-graduações brasileiras e uma estadunidense, ouvimos o representante da Getty Foundation (que financiou parte desse projeto) declarar que eles estavam muito interessados em subsidiar o chamado “diálogo do sul global”, particularmente entre América Latina e África. Imediatamente pensei nos balangandãs de Carmen Miranda e na antropologia de Ruth Benedict em *O Crisântemo e a Espada* - e não me perguntem os porquês.

Por estes dias, interessado na repercussão internacional da curadoria de Adriano Pedrosa para a 60ª Bienal de Veneza, e depois de ter sido *aggiornado* quase diariamente por meus orientandos Eduardo Freitas e Waldírio Castro¹ (que lá estiveram, convidados pela Fundação Bienal de São Paulo), me deparo com a manchete do NY Times: “Poderá Adriano Pedrosa salvar a Bienal de Veneza?”. No subtítulo, depois de esclarecer que se trata do primeiro curador

latino-americano a exercer uma das curadorias mais cobiçadas do star system, acrescentou-se: “Ele não tem medo de fazer uma declaração forte sobre arte contemporânea” - Zachary Small assina a matéria, publicada em 10 de abril.

Nestes tempos de disputas acirradas entre influencers, editores precisam de títulos retumbantes e o NYT não nega a regra. Mas, “salvar” a mais antiga bienal do planeta? Do que, exatamente? A matéria não esclarece, mas é sintomático que não se rascunhe quaisquer causas que expliquem o fato de Adriano Pedrosa ser apenas o primeiro latino-americano nessa função “galáctica” desde 1885. De imediato, fica parecendo que o “bonito grisalho” brasileiro (o termo é do jornalista) foi chamado para administrar uma UTI, embora saibamos que a ansiedade (com)padecida da crítica internacional esteja sendo jogada nas costas de bienais e similares, já que algumas das últimas edições tanto de Veneza quanto de Dakar e de São Paulo têm sido “acusadas” pela crítica especializada de “patinarem” ou “andarem em círculos” ou, melhor

dizendo, de produzirem menos fatos estéticos do que fatos políticos - crítica repetida, inclusive, pelos *connaisseurs* brasileiros que respiram melhor os ares do Sena do que os do Tietê.

A matéria segue - a meu ver - um percurso jornalístico correto esclarecendo a visão de Pedrosa sobre o mote (“Estrangeiros em todo lugar”) da Biennale e sua subjacente afronta diante da guinada extremo-direitista de governos europeus (cita-se Itália e Hungria, com suas pautas anti-imigrantes), além de fazer alguns questionamentos sobre as escolhas de Pedrosa (mais de 50% dos artistas sob sua curadoria estão mortos, o que foi denominado como “inflexão sombria”) e de afirmar que, dentre os 331 artistas expostos², “a maioria dos quais não será familiar até mesmo para os esnobes experts da arte” - ainda não decidi se isso soa como uma alfinetada na ignorância dos esnobes, ou uma afetação (em estilo *new yorkais*) sobre a tendência “sul global” da mostra. Fato é que os artistas escolhidos para ilustrar



La Chola Poblete (1989), artista de Mendoza, vive em Buenos Aires. *Martírio de Chola*, fotografia, 2014 (foto de Eduardo Freitas).



Moufouli Bello (1987), artista de Benim, país representado pela primeira vez num pavilhão nacional. *Egbè Modjisola* (“sistema de suporte de Modjisola”), Instalação com pinturas, escultura em vidro e documentos (foto de Eduardo Freitas).

a matéria (Yinka Shonibare, Erica Rutheford, Louis Fratino, Grace Salome Kwami, Gerard Sekoto e Eduardo Terrazas) estão todos nos radares de galeristas e colecionadores de alto coturno. Onde estão os membros daquela “maioria não familiar aos esnobes”? Como sabemos, jornalão nenhum prega prego sem estopa.

Resumindo a gestão artística de um carioca no MASP - “Histórias Afro-Atlânticas” (2018) foi citada -, Zachary afirma que essas mostras “uniram obras de arte de todos os tempos e espaços, *derrubando as narrativas dominantes da cultura ocidental*” (grifo meu). Malgrado esses laivos de lucidez de colonizados - que os estadunidenses também são -, não se insiste em descolonização e muito menos em contenciosos históricos, apesar das dicas que o próprio “bonitão grisalho” deu em suas falas reproduzidas no texto e no site oficial da mostra e, menos ainda, nas indicações aos dois leões de ouro desta bienal: Anna Maria Maiolino (italiana que migrou para Venezuela e se estabeleceu no Brasil dos anos 1960) e Nil Yalter

(turca que nasceu no Egito e migrou para França, também nos anos 1960). Nestas duas leões que jamais tinham sido escaladas para uma temporada em Veneza, uma síntese histórica e estética soberba do mote conceitual da Biennale e da própria arte contemporânea - conclui com meus botões o quanto deve ser difícil aos sobrinhos do Tio Sam a percepção das sutilezas latinas! Embora sem vestir Prada, Pedrosa fulminou os críticos que acham que o recurso ao passado é uma forma de obliterar o presente da arte: “Muitos dos artistas estão mortos, mas a arte está muito viva”.

No mais, Zachary se esforça (consultando alguns estrelados do *métier*) para justificar o *pedigree*, a experiência e a coragem do nosso curador - imagino que essa justificativa faça mais sentido para o público estadunidense (inclusive o especializado), sobejamente mal e porcamente informado sobre o Brasil pós-Carmen Miranda. Mas, enfim, a matéria serviu como um correto antepasto para o que haveria (de)vir.

Se eu acreditasse nas minhas intuições de cartomante, talvez tivesse amealhado alguns euros “pra cantar samba de breque numa biennale de lá”. Num tom tão previsível até mesmo para o mais desavisado dos críticos, o *New York Times* voltou à baila - digo, à Biennale - quatorze dias depois do intróito de Zachary Small, desta vez sob a batuta de Jason Farago e com o título (também tonitruante) de: “A Bienal de Veneza e a arte de voltar atrás - toda instituição artística fala agora de progresso, justiça, transformação; E se todas essas palavras esconderem um objetivo mais antiquado?”.

Diante desta manchete, logo lembrei de certa vibe “anti-historicista” de alguns críticos e historiadores nova-iorquinos do moderno-contemporâneo - *remember* a Rosalind Krauss de “A escultura no campo ampliado” (1979) que, em meio a insights brilhantes, condena (não sem certa razão) o “historicismo” dos que vêm pegadas do passado no presente sem perceberem que as obras dos contemporâneos, mais do que expressarem a “síndrome

Leo Chiachio & Daniel Giannone,
coletivo argentino.
Da série *Comechiffones*.
Instalação (bordados à mão
com fios de algodão em
tecidos reaproveitados,
patchwork e colchas), 2023
(foto de Eduardo Freitas).



Violeta Quispe
(1989), artista
peruana. *Apu Suyos*
(policromia mista
e pigmento natural
sobre MDF), 2024,
Jorge M. Pérez
Collection, Miami
(foto de Eduardo
Freitas).

do novo”, estabelecem um corte radical na linearidade narrativa da história da arte e, assim, afetam as próprias fronteiras do que é ou não arte - o alemão Hans Belting e o estadunidense Arthur Danto aprofundaram essa vereda alguns anos depois.

Começando com um tom lamurioso sobre a perda de confiabilidade em “nossas instituições” (o museu, o mercado, a universidade) e “nossa incapacidade” de fazer algo novo - ou de canalizar os protestos para algo concreto - Farago principia dizendo que encontrou nos pavilhões da Bienal “o catecismo mais doutrinário” para, logo em seguida, vaticinar que a “edição atual é, na melhor das hipóteses, uma oportunidade perdida e, na pior, algo como uma tragédia” - deixo estar porque, na matéria anterior (de Zachary), Max Hollein (austríaco diretor do MET) já havia lacrado: “Sempre nos primeiros dias há discussões acaloradas dizendo que esta é uma Bienal fracassada, mas você vê o impacto e a abertura de horizontes depois”.

Farago vai além ao anunciar que o verdadeiro problema é reduzir artistas talentosos “a slogans” que “caberiam na captura de tela de um curador”, como se ali mesmo, nas barbas do NYT, o MoMA não tivesse cometido a mesmíssima “tragédia” com os “primitivos” naquela célebre mostra outono-inverno de 1984 - e aqui ainda dou um desconto: quiçá Farago também esteja imbuído do “anti-historicismo” curatorial de seus pares de antanho.

Comentando os protestos políticos que toda bienal sempre sofre (seja de artistas, seja de públicos), o crítico nova-iorquino chegou num ponto que me intrigou: “o pavilhão de Israel resumiu em miniatura um dilema e uma deficiência maiores, em Veneza e na cultura de forma mais ampla: uma incapacidade total - mesmo Foucault não foi tão longe! - de pensar na arte, ou mesmo na vida, como algo que não seja um reflexo do poder político, social ou econômico”. Minha pasmaceira se deu, a princípio, por causa do recurso viperino à Foucault, lembrando-me do furor de Camille

Paglia em “Títulos podres e piratas corporativos: o mundo acadêmico na hora do lobo” (1991), que já expressava o belicismo da crítica estadunidense (indis)posta entre teóricas modernas alemãs e pós-modernas francesas. Mas, depois de ler e reler o artigo e lembrar que uma arte “que não seja um reflexo do poder político, social ou econômico” repete o mote romanticamente historicista (e uber burguesa) das narrativas tradicionais - qual seja, a de que a arte “autônoma” transcende as vicissitudes sociais -, intuí que aquele parágrafo sintetiza muito bem a intenção da crítica de Jason Farago: demonstrar que esta versão da Biennial se resume a slogans vazios, desperdiçando a chance de fazer algo novo ou, espinafando o estado da arte, (re) esboçar a potencialidade criativa de determinados artistas que, segundo ele, “professam que o verdadeiro valor político da arte reside na forma como ela excede a função retórica ou o valor financeiro e, portanto, aponta para a liberdade humana” - o suposto livre arbítrio



Omar Mismar (1986), artista libanês. *Two unidentified lovers in a mirror* (Dois amantes não identificados num espelho), mosaico, 2023 (foto de Eduardo Freitas).



Lap-See Lam (1990, nasceu e vive em Estocolmo) com Kholod Hawash e Tze Yeung Ho. *The Altersea Opera*, detalhe da instalação com o figurino da performance operística (foto de Eduardo Freitas).

estético anda sempre nas bocas, nas capturas de telas e nos bolsos dos conservadores “descolados”.

Concordando no varejo, mas discordando no atacado, me pergunto se Farago não seria um daqueles esnobes ignorantes sobre o “sul global” que Zachary aludiu em seu texto anterior.

Se questionou a presença de artistas lgpts, indígenas e aborígenes sob o guarda-chuva de “estrangeiros em todo lugar”, é sinal de que, justamente, não conseguiu (ou não quis) ler além da literalidade do termo “estrangeiro”, preferindo refugiar-se no aparente (e fajuto) paradoxo entre “artistagem estética” e “artistagem ética” no campo da arte.

Como eu, você, Pedrosa e Farago bem sabemos, toda curadoria é arbitrária e fala tanto do que expõe quanto do que não expõe. Mas alfinetar uma expografia afirmando (não sem um certo ar de irônica afetação) que “qualidade moral é igual a importância artística” é, na melhor das hipóteses, uma

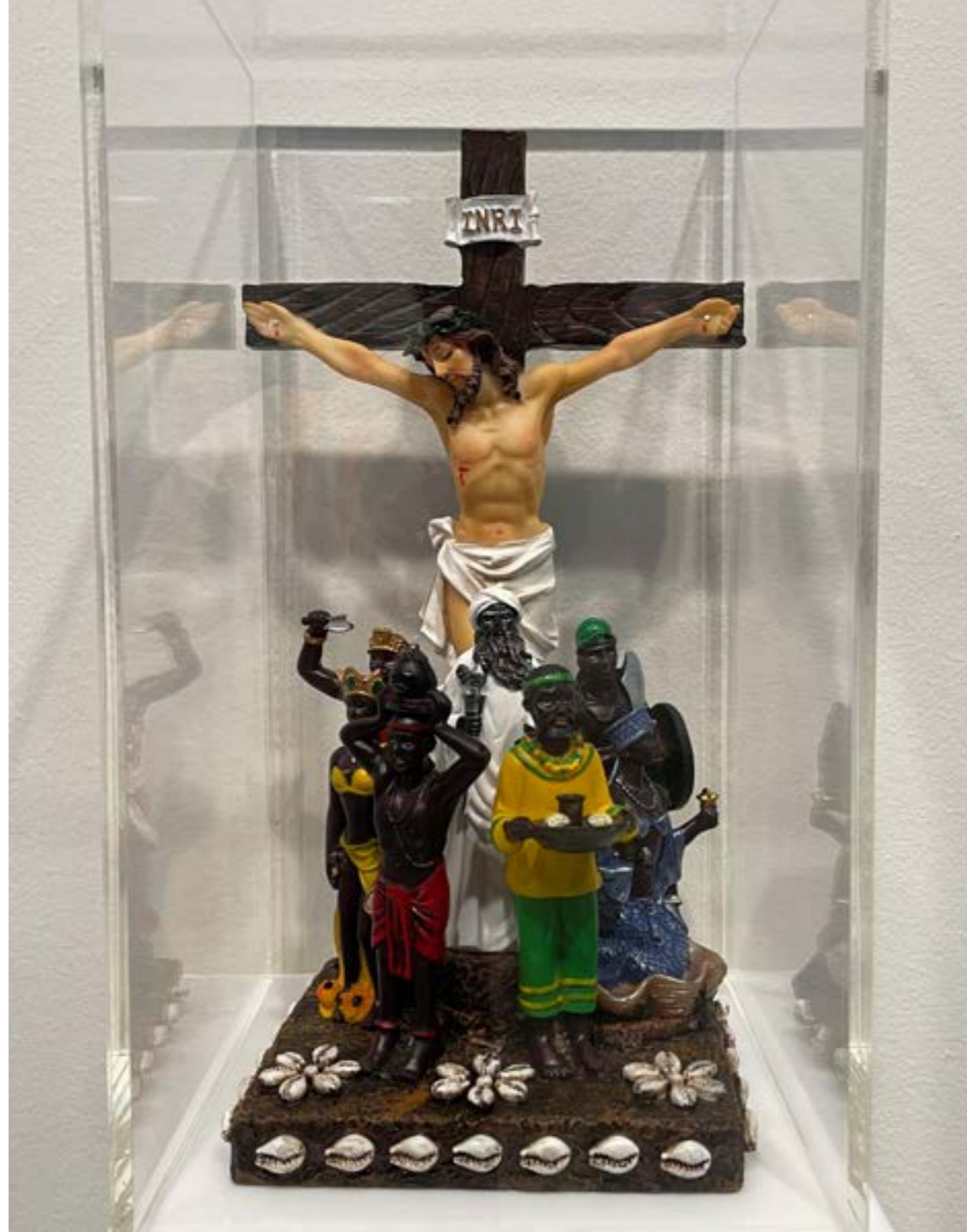
tirada esnobe e, na pior delas, a expressão dos preconceitos estruturantes recalcados no inconsciente ocidental - aqui, *remember* Elisabeth Roudinesco. E não custa lembrar que no artigo anterior de Zachary, ouve-se a voz de Pamela Joyner (colecionadora dada como “ativista”, focada na produção afro-americana dos anos 1940): “Alguns programas coletivos [dos museus estadunidenses] se voltam para o menor denominador comum e não revelam nada de novo. Ele [Pedrosa] não faz isso. Ele te dá muito com o que trabalhar”.

A propósito, Farago ouviu Anna Maria Maiolino dizer porque aceitou o Leão de Ouro como artista brasileira e não como artista italiana? Ouviu falar da pulsação da arte brasileira referida por Maiolino numa matéria para a TV Cultura? Ouviu os artistas indígenas proclamarem “nunca mais sobre nós, sem nós” na penúltima Bienal de São Paulo? Acho que não; críticos estadunidenses não costumam usar o google para superarem seus monoglotismos.

Dado que o crítico nova-iorquino foi salpicando um Wole Soyinka aqui e um Achille Mbembe acolá em seu texto, fiquei pensando se ele tem consciência do quanto as densidades da obra dessas entidades africanas se alinham mais com a diátribe de Pedrosa e menos com um exercício raso do *new journalism* cara-pálida - eis um exemplo justo do “reducionismo” conceitual-estético ou de apropriação que o nova-iorquino tentou impingir no carioca.

No fundo, a questão que interessa talvez seja outra: por mais que há muito haja uma crítica sobre o declínio do prestígio de bienais, trienais e documentas, é fato que estas têm sido mais que um *prêt-à-porter* do mundo da arte - papel este, aliás, assumido sem vergonhices pelas feiras internacionais. É justamente o acordo tácito sobre a alta voltagem das bienais que subsidia a crítica em cada versão e, não menos importante, aponta para uma disputa sobre *pedigrees* crítico-curatoriais nesse circuito.

Pablo Delano (1954),
artista porto-riquenho
baseado nos Estados Unidos.
The Museum of the Old Colony
(O Museu da Antiga Colônia; detalhe).
Instalação, 2024
(foto de Eduardo Freitas).



Bárbara Sánchez-Kane (1987),
artista mexicana. *Prêt-à-Patria*
(Pronto para a Pátria; fibra de vidro,
resina, estrutura em aço e poliéster), 2021
(foto de Eduardo Freitas).

Um exemplo? O curador e crítico “da arte social e politicamente engajada” (assim é apresentado em vários sites listados pelo google), o britânico Pierre d’Alancaisez assim vociferou numa matéria para *The Spectator*: “A abdicação de critérios estéticos em favor de um princípio organizador ‘decolonial’ é uma justificativa totalmente inadequada para apresentar a arte contemporânea”, não sem antes sapecar: “A última Bienal de Veneza está ideológica e esteticamente falida”. D’Alancaisez é phd e, enquanto tal, continua advogando a metafísica do “critério estético” sobre quaisquer questões “ideológicas” - só se esqueceu de dizer qual “critério estético” é válido para a arte contemporânea, dado que em outro de seus textos se pergunta porque o conceito de beleza é rejeitado pelo mundo da arte.

Para que percebam como o decolonial e o pós-colonial no tão badalado “diálogo (que nem diálogo é) sul-sul” é uma espinha de tucunaré atravessada na garganta de vários críticos e historiadores

europeus, cito Javier Montes (no *El País*): “Alí, Adriano Pedrosa propõe renovar a já muito desgastada teoria pós-colonial, apontando para uma descentralização ainda mais radical da arte e da vida: procurar a dissidência (e a esperança, que falta) em vozes e pontos de vista para além do eurocentrismo, do branco-centrismo e da simples oposição norte rico-sul global ou colônia-metrópole” - o subtítulo do opúsculo de Montes é revelador: “Frente a un indigenismo que pasa de lo frívolo a lo forzado en la mayoría de pabellones nacionales, *la apuesta de España propone un horizonte más noble*” (o grifo é meu) - o pavilhão espanhol expõe a artista peruana Sandra Gamarra, que há 30 anos migrou para Madrid. Pelo menos, Montes viu na proposta de Pedrosa um “além do momento pachamama” (título da matéria), mas, no geral, é isso: britânicos e ibéricos, em pleno usufruto de seus passados imperiais transatlânticos, sabem como tratar a colonialidade do saber estético num “horizonte mais nobre”...

A exotização de indígenas e estrangeiros - um risco nem sempre calculado nessas mostras do circuitão -, também esteve no radar de Farago, mas Ángela Molina (para *El País*) vai mais longe: “Um sul global heróico, pastoril e populista”. Seguindo o tom irônico do nova-iorquino, do londrino e do madrilenho, Molina tenta exercitar uma tonalidade mais forte - tenora, por assim dizer -, sem perder a chance de dar seu “dó de peito”: lembrando que a indústria cultural americana roubou o trono de Paris enfiando o “gosto” pelo expressionismo abstrato goela abaixo do mercado internacional, trombeteia que “agora Veneza traça seu *plano Marshall* para tornar visíveis as artes, artesanias e outras práticas históricas e contemporâneas dos artistas do hemisfério sul - ignorância geopolítica, teoria da conspiração ou puro ressentimento?

Entretanto, o bolo de sua cereja tem, ainda, um outro (amargo) fermento: “Bem-vindos à Bienal de Veneza, com seu comissário estrela, Adriano Pedrosa [...], quem acaba de se arrogar a *condição originária de*

forjar a língua universal da arte ao redor de um sem-fim de apropriações nostálgicas e de uma heróica visão pastoril do sul global” (grifo meu). Traduzindo, ficaria mais ou menos assim: Como? Um latino-americano (re) definindo a “língua universal” da arte e, ademais, arrogando-se o direito de esboçar narrativas globais?

Pelo lido, o trauma da perda do controle do mercado de arte para os estadunidenses e sua subliminar espetacularização hollywoodiana (que as bienais tão bem sintomatizam) ainda é uma espinha de pirarucu num peito colonizante.

Não à toa, o “novo plano Marshall” ou a “teoria da conspiração” que a crítica catalã detecta na proposta curatorial de Pedrosa, se configura como ato falho. Ao falarem de apropriação, estratégia populista e universalidade da arte, nossos colegas europeus deveriam, na melhor das hipóteses, deitar-se no divã antes de abrirem aquele baú de narrativas estéticas “heróicas” forjadas no bojo de uma colonização que perdura, agora como *soft power*.

É fato que a fricção histórica, política e estética da tarda modernidade já assoprou mais que 60 velinhas, mas, independentemente de qualquer tonalidade *over* que Pedrosa possa ter vocalizado nesse mundo de excessos (qual bienal foi minimalista?), a globalização ainda não produziu cicatrizes, muito menos na crítica de arte que, por outro lado, não percebe que todos (historiadores, críticos, curadores) trabalhamos com enredos - e enredos pressupõem delírios, ainda que camuflados. A diferença é que, além de bakhtinianamente carnalizarmos nossos delírios, nosso vira-latas (já trabalhado em seus complexos) se arvorou a calçar um Louboutin sob medida para penetrar na sacrossanta organização do tratado do atlântico norte. Em tempo: o recurso tanto a Bakhtin quanto à OTAN se deve ao fato de que Jason Farago concluiu sua matéria citando uma frase de Putin sobre o anticolonialismo - impossível não conectar esse *grand finale* de sua matéria com o “novo plano Marshall” de Ángela Molina.

Se artistas, curadores e críticos *queers, outsiders, blacks, pachamamas* e *orientais* de todo o mundo se reconhecem no *scarpin* do carioca, isso já é tacacá para uma outra prosa. Mas resta saber se a decolonização pretendida se dá por absorção, cooptação ou emancipação (ou numa assemblagem dessas três estratégias).

E, antes que me esqueça, Adriano Pedrosa não vai salvar nem esta nem qualquer outra Bienal e muito menos apontar uma “saída” para a “deficiência geral da cultura”. O “bonitão grisalho”, ao expor outra visão sobre a narrativa colonizante da história da arte e seus reflexos indelévels no contemporâneo, simplesmente fincou uma estaca inédita no coração da *haute couture* artística, isto é, cometeu a afronta magistral de relativizar a “artistagem estética” do circuito euro-estadunidense da arte galáctica moderna-pós-moderna, há muito arfante de tanta exaustão - eis porque a Getty e outras *maisons* se fazem interesseiras no “diálogo sul-sul global”.

NOTAS

1 Eduardo Freitas e Waldírio Castro, ambos doutorandos do PPGArtes/UFGA, são artistas de performance e curadores baseados em Fortaleza. Enquanto praticam um segundo intercâmbio na Espanha, Eduardo cumpre estágio sanduíche na Universidade de Zaragoza.

2 Em 2022, sob curadoria da italiana Cecilia Alemani, foram 213 artistas.

REFERÊNCIAS

FARAGO, Jason. “The Venice Biennale and the art of turning backward”. *New York Times*, April 24, 2024. Disponível em: [<https://www.nytimes.com/2024/04/24/arts/design/venice-biennale-review-art-israel.html>].

SMALL, Zachary. “Can Adriano Pedrosa save the Venice Biennale? No pressure”. *New York Times*, April 10, 2024. Disponível em: [<https://www.nytimes.com/2024/04/10/arts/design/adriano-pedrosa-venice-biennale.html>].

D’Alancaisez, Pierre. “The latest Venice Biennale is ideologically and aesthetically bankrupt”. *The Spectator*, 27 april 2024. Disponível em: [<https://www.spectator.co.uk/article/the-latest-venice-biennale-is-ideologically-and-aesthetically-bankrupt/>]

MOLINA, Ángela. “Un sur global heroico, pastoral y populista”. *El País*, 20/04/2024, Caderno Babelia, pp. 16-17.

MONTES, Javier. “Más allá del ‘momento Pachamama’”. *El País*, 20/04/2024, Caderno Babelia, p. 17.

AFONSO MEDEIROS

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

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



Vista da mostra *Liquid Gender*
(Sainsbury Centre, 2024).

Foto. Kate Wolstenholme_9, 1996

INTERNACIONAL

ORIGINÁRIOS BRASILEIROS EM TERRAS BRITÂNICAS: UMA CONVERSA SOBRE ARTE, MOVIMENTO INDÍGENA, GÊNERO E IDENTIDADE

THEA PITMAN, PAULO PEPE E ALESSANDRA
SIMÕES PAIVA - DA INGLATERRA
ESPECIAL PARA A REVISTA ARTE&CRÍTICA

RESUMO: A importância da discussão sobre a interseccionalidade na arte contemporânea e no movimento decolonial é crescente, refletindo a necessidade de visibilidade e transformação política por meio das práticas artísticas em suas diversas perspectivas. Na entrevista com os artistas indígenas Fykyá Pankararu e Bia Pankararu, conduzida pelos professores Thea Pitman, Paulo Pepe (ambos baseados na Inglaterra) e Alessandra Simões Paiva (Brasil), são abordadas suas experiências no movimento indígena e nas artes.

PALAVRAS-CHAVE: arte indígena, grafismos, arte e gênero, arte contemporânea, povos originários

ABSTRACT: The growing importance of discussions about intersectionality in contemporary art and the decolonial movement reflects the need for visibility and political transformation through artistic practices from diverse perspectives. In the interview with Indigenous artists Fykyá Pankararu and Bia Pankararu, conducted by professors Thea Pitman, Paulo Pepe (both based in England), and Alessandra Simões Paiva (Brazil), their experiences in the Indigenous movement and the arts are discussed.

KEYWORDS: indigenous art, indigenous graphics, art and gender, contemporary art

ENTREVISTA

A relação entre arte, gênero e identidade nas visualidades contemporâneas esteve em destaque na mostra Liquid Gender, em cartaz até agosto deste ano, no Sainsbury Centre, na Universidade de East Anglia, na Inglaterra. A mostra faz parte do programa “What is Truth?”, eixo conceitual que abarca diversas ações em torno de discussões sobre o que é verdade nas imagens em um mundo altamente tecnológico. Entre as diversas obras de artistas internacionalmente aclamados, presentes em Liquid Genger, estavam trabalhos do projeto Origem (2020), coordenado pelos professores Thea Pitman (Universidade de Leeds) e Paulo Pepe (este atualmente na Universidade de East Anglia). O projeto resultou, entre outras atividades, em uma série de retratos fotográficos realizados pela afro-indígena Laryssa Machada e o criativo indígena Antônio Vital Neto Pankararu, que documentaram identidades indígenas queer no nordeste brasileiro. Ao serem observados por meio de um aplicativo

de realidade aumentada (AR) elaborado pela artista digital boliviana Lucia Grossberger Morales, os retratos se transformam em novas obras, nas quais as imagens originais aparecem sobrepostas por grafismos indígenas brancos.



Participantes da entrevista: No sentido horário, Fykyá Pankararu à frente) Alessandra Simões, Thea Pitman, Paulo Pepe e Bia Pankararu

O projeto se inspirou na história do indígena Tibira (termo tupinambá alusivo à homossexualidade), que foi condenado à morte no século 17, acusado de “sodomia” por parte de missionários franceses no Maranhão. No dia 13 de junho, os artistas indígenas Fykyá Pankararu e Bia Pankararu, que fazem parte do projeto e estão entre os personagens retratados, estiveram no Sainsbury Centre para visitar a exposição e gravar um vídeo com a equipe local, seguido de um ritual feito no espaço museológico. Aliás, o centro é um museu de grandes dimensões, com um acervo excelente, que reúne uma coleção que vai da pré-história à arte contemporânea, abrigada no edifício projetado por Sir Norman Foster, um espaço que busca uma relação interativa entre pessoas, objetos e paisagem natural.

A presença dos artistas brasileiros resultou também em uma entrevista conduzida por Thea Pitman, Paulo Pepe e Alessandra Simões Paiva, da Universidade Federal do Sul da Bahia e integrante da ABCA. Os artistas falam de suas experiências no movimento indígena e nas artes, destacando

a importância da representação e da resistência cultural, trazendo reflexões profundas sobre a interseção entre arte, identidade e política, suas dinâmicas, desafios e contradições.

THEA - *Então, acho que seria muito bom que cada um começasse se apresentando.*

FYKYÁ PANKARARU - Sou indígena do povo Pankararu e tenho 25 anos de idade, sou multiartista, trabalho com música, performance, cerâmica, mágica, teatro e com audiovisual. Recentemente, a gente vem gravando o clipe da música Tribunal dos Bichos, que é uma música de composição autoral minha e está para ser lançada agora no dia 19 de junho.

BIA PANKARARU - Também sou do povo Pankararu e tenho 30 anos. Como formação, sou técnica de enfermagem, trabalhei oito anos na saúde indígena no território Pankararu. Mas também sou produtora cultural desde a adolescência, há 15 anos trabalho com grupos de cultura popular, com grupos de pífano, com grupos de cultura

popular de Pernambuco no geral. E aí aprendi a produzir palco, produzir festival, produzir projetos. Nesses oito anos em que eu fiquei na saúde indígena, também entendi a importância dos cuidados com a saúde, que saúde não é só não estar doente, saúde também é lazer, é ter acesso a suas dinâmicas, as suas especificidades no território, então saúde é você dançar seu toré, você ter sua roça, você ter sua prática de vida preservada. Depois da pandemia, deixei a área da saúde e mergulhei de cabeça nas produções culturais e audiovisuais. Tenho um documentário feito com o canal Futura, tenho o longa-metragem onde atuo, Rama Pankararu, que estreou há 2 anos e que circulou em vários festivais no mundo. Com a Lei Paulo Gustavo agora no Brasil, a gente conseguiu aprovar alguns documentários, um deles é o clipe de Fykyá. E a gente vai produzindo e construindo junto, então a gente está nessa, somos multiartistas agora, ele um pouco mais, Fykyá um pouco mais na performance, e eu um pouco mais nessa produção para fazer, realizar. E está sendo uma caminhada bem bonita

e desafiadora, porque pra trabalhar com cultura no Brasil, como autônomo, a gente precisa estar correndo atrás de edital, para poder se pagar, para poder desenvolver as coisas. Então a gente planta hoje para colher amanhã, e amanhã a gente colhe aquilo que a gente plantou lá ano passado, e planta de novo para ter o que colher, todo ano.

THEA - *Voltando para Fykyá agora, eu queria saber como você começou, como você mexe em tantas coisas diferentes, como artes visuais, teatro e até mágica?*

FYKYÁ - Fykyá é uma palavra de origem tupi, do tupi antigo, que era falada pelo povo Pankararu mas que hoje não é mais falada dentro do território, devido aos processos coloniais. E essa palavra significa lagarto, camaleão, iguana. E quando eu me aproprio dessa palavra enquanto nome, enquanto essência, é justamente um processo de adaptação, de entender essa adaptação. Lá dentro do território, os mais velhos falam assim: para andar no mundo, você tem que ser igual tiú,

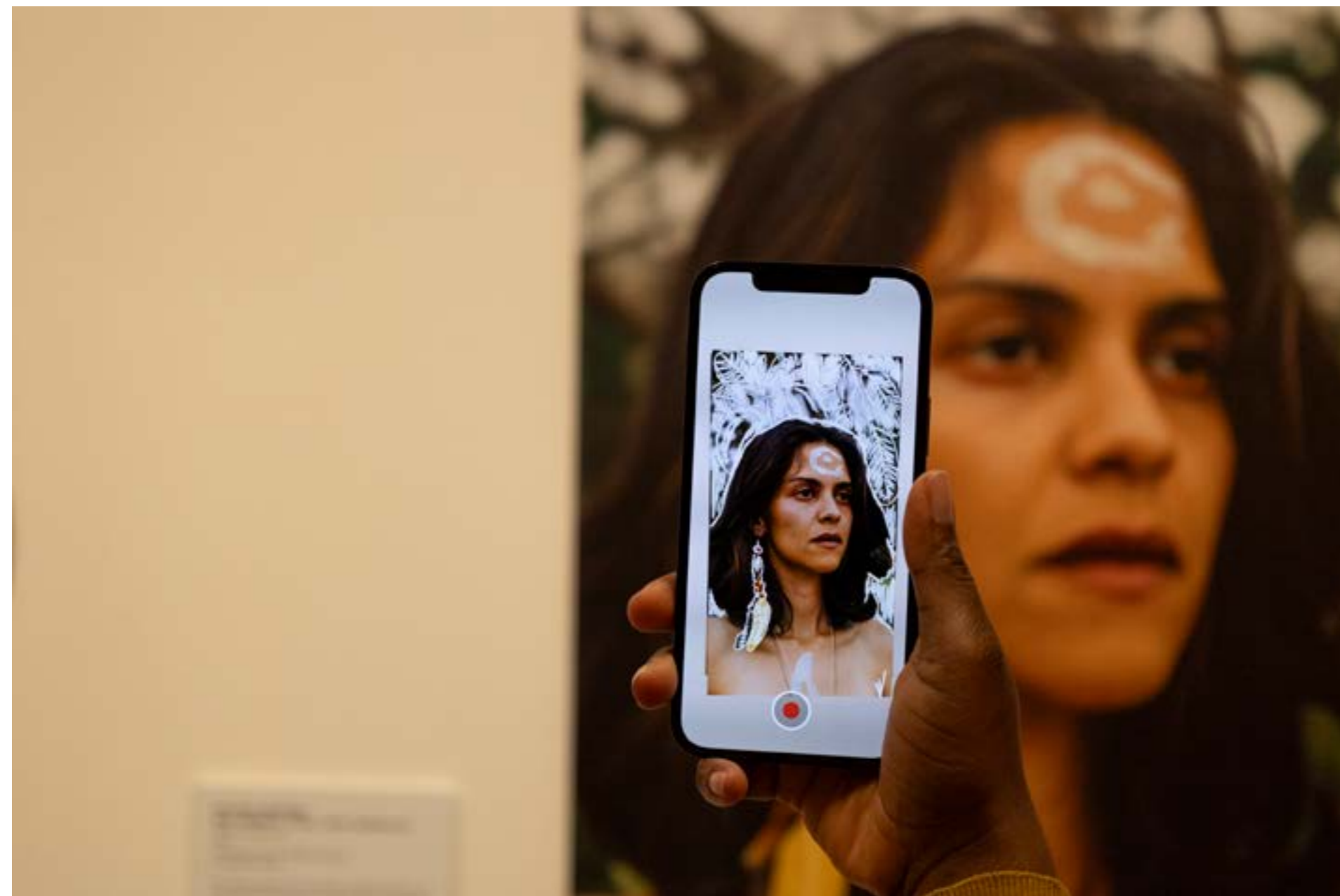


Fykiá e Bia
Pankararu no
Sainsbury Centre.
Foto de Thea Pitman

teju, que é uma espécie de lagarto grande que se movimenta bastante, mas que quando ele chega a um determinado ponto que ele não conhece, ele para, fecha os olhos, inclina a cabeça um pouquinho, ouvindo. Primeiro ele escuta para poder agir. Então, quando eu começo a me entender enquanto Fykiá, eu percebo que essa adaptação é constante, ela não para. Quando eu vejo que as artes me possibilitam essa caminhada, eu vejo que existe uma adaptação contínua. Eu começo a trabalhar com cerâmica dentro do território, a partir do momento que eu vejo as louceiras tradicionais. Vejo que o movimento das mulheres trabalhando com barro está cada vez menor, devido à busca por trabalho fora do território. Então, eu começo a trabalhar com cerâmica, e como eu já era cantador, cantava para os encantados na minha comunidade, nasce o Canto do Barro, que é um espetáculo autoral, com músicas minhas. Ele traz alguns aspectos como a água, a terra, o ar e o fogo e, por último, apresenta uma escultura de barro, transformada em cerâmica. E a partir do canto do barro, outras possibilidades se abrem.

Eu vi que o barro pode entrar em tudo, a terra está em tudo. Então, eu começo a mergulhar também no teatro, e aí nasce o grupo de teatro musical, o Coco das Antigas, que vem a partir de uma busca, também de uma pesquisa em relação a esse contato com o barro. A dança do coco, trabalhada por povos negros e indígenas, adormeceu por muito tempo, e ninguém mais ouvia falar do coco dentro do território. E aí quando eu converso com a minha mãe, em 2008, e ela me diz que tentou fazer uma pesquisa elaborada nessa área, porém ela não tinha tempo de lidar com isso, mais um trabalho e criar cinco filhos. Então eu vou atrás dos mais velhos dentro do território para entender como era essa prática era realizada. E aí eu vejo que ela tem uma conexão muito forte com o barro, com o ato de pisar barro para fazer casa, para fazer fogão de lenha, enfim, para diversos tipos de trabalhos. Então eu me junto com outras pessoas da comunidade, com Bia também, e a gente começa a fazer essa busca. Unimos um grupo de dez pessoas bem diverso, chamado Coco das Antigas, que chegou a se apresentar

em Recife, o que para a gente foi uma conquista muito grande. Nestas pesquisas, entendi que minha bisavó foi cantadeira e dançadeira de coco, mas isso se perdeu com a geração de minha mãe, ela foi criada na cidade, devido à busca por trabalho na época da década de 60, no tempo que teve uma seca muito grande dentro do território. E aí eu converso com a minha mãe e digo: a senhora não pode parar também. A senhora está viva, tem que falar, tem que dizer que está aqui, e a minha mãe retorna também para a prática do Coco, e hoje eu tenho uma sobrinha de 3 anos de idade, que também já dança e já canta Coco, então a gente já garantiu a quinta geração da família. Depois, também me envolvi com a mágica, a partir dessa magia transformadora do barro surge a proposta de um amigo chamado Rafa Santa Cruz, que é um artista de Caruaru, que é mágico, e ele me convida a aprender mágica. Então, é mais uma prática artística também, que pode possibilitar que o povo Pankararu também seja reconhecido em outros territórios. Então, esse processo de adaptação continua sendo



Projeto Origem, na mostra *Liquid Gender* (Sainsbury Centre, 2024). Foto Kate Wolstenholme



Projeto Origem
- Retrato de Bia
Pankararu. Artistas
Laryssa Machada e
Antônio Vital Neto
Pankararu (2020)

Projeto Origem
- Retrato de
Bia Pankararu
sobreposta pelo
grafismo. Artistas
Laryssa Machada e
Antônio Vital Neto
Pankararu (2020)



transformado, não parou ainda, e eu lancei agora o espetáculo Tiranidae, que na biologia é um termo para designar a família das aves Tiranos, que é a família do Bem-te-Vi, das Lavadeiras, que são uma família de aves com comportamento agressivo, territorialista. Então, eu trago uma perspectiva dessas aves na cidade como metáfora para os povos indígenas que migram dos territórios indígenas para a cidade, em busca de alimento, em busca de água, em busca de uma qualidade de vida que seria almejada para dentro e fora do território.

ALESSANDRA - *Eu acho que seria interessante vocês comentarem um pouco sobre a questão dos indígenas do Nordeste, que tem um reconhecimento muito menor do que os indígenas da Amazônia, como podemos ver aqui na Inglaterra, onde há muito mais projetos voltados para as comunidades da Amazônia. Como que é isso para vocês, como isso também se reflete no campo das artes? O que vocês têm feito no sentido de reconhecimento da arte dos indígenas do Nordeste?*

BIA - Tem uma citação, não vou lembrar quem é que diz, mas que diz assim: o sertanejo antes de tudo é um indígena. Então, aquele sertanejo antes de tudo ele é um indígena. Quando você vê a colonização no Brasil naquela época das capitânicas hereditárias, aquele mapa que é dividido assim do litoral e as capitânicas hereditárias... Nessa época, nossos povos estavam ali naquela região, então a gente costuma dizer que os indígenas do Nordeste foram o primeiro escudo quando essa colonização chegou, então, quando essa colonização vai adentrar na Amazônia, a gente já está há séculos sofrendo com essa colonização no litoral. Então, o que é que aconteceu? Muitos indígenas migraram do litoral para o sertão. No Rio de Janeiro, os Guaranis sobem também para o sertão, então eles vão se refugiando onde hoje é a região do Rio São Francisco, que foi um oásis para muitos povos e que vira um grande território indígena. Então, em 1940, quando tem a primeira demarcação do território Pankararu, a comunidade era formada por vários grupos indígenas. Mas o governo, para fazer essa demarcação, traz esse

modelo do que seria um povo indígena, tem que ter um cacique, tem que ter um pajé, tem que ter uma aldeia mãe, tem que ter esse modelo de receita para o governo ler esse território como indígena. Então, todos aqueles grupos que eram autônomos entre si, com mais de 50 grupos na região, se conformam a este modelo. Então a gente vê que foram mais de 500 anos resistindo nesse território para conseguir ainda ter nossos grupos indígenas, e quando você olha para a Amazônia são séculos de diferença, de colonização, então, claro que o pessoal da Amazônia vai ter a língua mais preservada, vai ter mais esse fenótipo indígena, essa imagem, essa cara do índio que as pessoas imaginam, enquanto no Nordeste a gente já perdeu isso há muito tempo, perdeu completamente. Mas a gente ainda está lá e resistindo dessa forma. E aí quando você vai hoje para uma discussão de justiça climática, de justiça ambiental, justiça social, vemos mais uma faceta do racismo, porque se institui que o indígena de verdade, que merece ser protegido e preservado, é aquele que ainda está

lá, puro. Quando a gente observa aqui a catinga na nossa região, nosso bioma é o único bioma 100% brasileiro, não existe catinga em nenhum outro país do mundo, então a catinga que é um bioma especificamente daquela região não é valorizada, é vista como pobre, como seca. E quando você vê uma diversidade de fauna e de flora que só existe ali, e mesmo assim não se tem esse elo forte ali, essa preservação se perde, a catinga já está em processo avançado de desertificação, não é mais semiárido, é árido. Essa mudança climática está correndo a passos largos nos sertões e na catinga, mas não tem essa importância nem ambiental, nem social, nem cultural. E quando você volta para a parte cultural, quando você chega na casa de um Nordestino que tem um pote de barro, aquilo ali é indígena, aquele pote de barro é indígena, o filtro de barro é indígena, mundialmente reconhecido como um dos melhores. Então, partindo para as culturas e para as sonoridades, o pífano, o maracá, a pisada do toré é base do coco, a pisada do toré e o balanço rítmico, é base para o

chachada, é base do forró, é base de manifestações culturais, entendeu? Dançar em roda, esse celebrar a vida do São João, que se mistura com a coisa portuguesa das festas, então vemos que as tradições e as festas populares são de origem indígena, se misturam nessa colonização e acabam sendo festa de cultura popular. Mas quando a gente olha bem a fundo, a gente vê que vem tudo de uma herança indígena que foi brutalmente velada no decorrer do tempo, o indígena deixa de ser indígena e se torna caboco, que é aquele indígena misturado com o preto, que já não fala mais a língua, mas que tem o pé na aldeia e essa memória corporal, quase que subliminar.

PAULO - *Diante do fato de que vivemos num mundo muito global, a minha pergunta seria: uma vez que vocês estão hoje em dia tão mais expostos, vocês não têm medo de que essa globalização faça com que vocês percam mais partes das vossas identidades?*

BIA - Acho que o primeiro grande boom que está na casa de todo mundo é

a televisão, mas eu não tenho esse medo não, a gente pode estar com celular, a gente pode estar aqui na Inglaterra, mas quando a gente tem pertencimento, a gente leva esse pertencimento com a gente, a gente não se desmancha nunca. Quando a gente sai do território, a gente está usando a arma de vocês, a gente teve que aprender a usar, a utilizar essas ferramentas para poder também estar de igual pra igual, a gente não vai lutar hoje com arco e flecha, a gente vai lutar com a internet, com a comunicação, com a música, com o cinema, com a espiritualidade. A nossa tecnologia ancestral também continua muito bem preservada, está com a gente, por conta do nosso pertencimento. Talvez eu tenha medo dessas facilidades capitalistas, os jovens vão querer ter aquele tênis, o carro do ano. Mas ser bem-sucedido talvez para mim é ter minha casa, poder plantar minhas plantinhas, poder ver meu filho bem com saúde, poder dançar toré no domingo, ter essa espiritualidade e esse pertencimento preservados.



Projeto Origem
- Retrato de
Brendo Tupinambá
- Artistas
Laryssa Machada e
Antônio Vital Neto
Pankararu (2020)

Projeto Origem
- Retrato de
Brendo Tupinambá
sobreposto com
o grafismo.
Artistas Laryssa
Machada e Antônio
Vital Neto
Pankararu (2020)



FYKYÁ - Quando eu estive na universidade em 2018, 2019, na Universidade Federal de São Carlos, interior de São Paulo, algumas pessoas do curso de biologia, inclusive alunos e professores, me perguntavam se eu não tinha esse medo enquanto indígena na biologia. Então, quando eu ouvi essa pergunta pela primeira vez, eu respirei e disse: olha, tem coisas que a biologia vai ajudar a explicar em relação ao que acontece dentro de um território, por exemplo, os diversos tipos de impactos ambientais na Catinga. E meu interesse era adaptar a biologia aos conhecimentos Pankararu.

THEA - *Me parece que a sociedade pede mais performatividade de vocês do que das pessoas que têm fenótipo amazônico.*

BIA - Eu tenho uma “passabilidade” como branca muito grande. Então, em certos contextos, eu nem digo que sou indígena. As pessoas começam a olhar procurando onde. Se é no cabelo, se é no nariz, se é nos traços, sabe? Ou se a gente vai com um brinco, né? E aí vira um lugar de que esse imaginário

coletivo da sociedade enxerga esse indígena ainda como em 1500, com os cabelinhos de cuia, dentro de um barco. Então é muito desgastante porque a gente está sempre sendo colocado em prova. Se eu não performar essa expectativa, eu já sou desconsiderada enquanto indígena. E dentro do próprio movimento indígena isso também ocorre, quando a gente não tem mais a língua materna, a gente vai ser menos indígena e menos considerada do que aquele povo que tem a língua materna. Mas é uma realidade que atinge não só os povos do Nordeste, mas os povos do Sul também, que tem uma miscigenação branca. Então você vai ver, por exemplo, entre os Kaingang muito loiros de olhos azuis, mas que é da aldeia, sabe? E aí é uma batalha um pouco mais cansativa, porque além de você estar embaixo de uma mesma bandeira, de uma mesma luta que todos os indígenas estão, a gente ainda tem essa dificuldade de convencimento, de ter que estar convencendo os outros, explicando para os outros, fazendo toda essa reflexão histórica de porque a gente é assim hoje. A gente não tem que depender da validade do

olhar dos outros. Eu não pareço, eu sou, quem diz isso sou eu.

THEA - *Então, se você tem que fazer certo tipo de performance para ser reconhecida, como isso mexe com a performance como arte?*

BIA - Isto tem a ver com a nossa própria autoestima, esse movimento de você estar sempre se reafirmando. Quando a gente traz isso tanto na música, quando na cultura em geral, e também dentro dos trabalhos da saúde, a gente reforça nossa identidade. Mostramos que os nossos conhecimentos são válidos. E aí a gente vai tentando mesmo assim trazer essa junção do passado, do presente e do futuro, porque senão daqui a pouco a gente não vai lembrar mais e vai se acostumar apenas com que tá ali na farmácia, sabe? E deixar de ir ao mato, tirar uma erva, de ter esses conhecimentos.

FYKYÁ - Isso também acontece nas artes, tanto na performance como no teatro, como no audiovisual, é um movimento de desconstruir uma

visão e ao mesmo tempo reafirmar quem você é. Seja isso na sociedade fora do território indígena e dentro do território indígena. Então você tem que lembrar que você tá falando enquanto um Pankararu.

ALESSANDRA - *Queria entender como vocês se veem como geração dentro do movimento indígena brasileiro, partindo do ponto da virada dos anos 2000, quando se afunda a caravela comemorativa dos 500 anos do Brasil em Porto Seguro. Vocês se veem como uma geração que herdou algo desse movimento?*

BIA - Minha mãe foi liderança do território. Então eu cresci vendo ela ser liderança, em reuniões, em discussões. O que eu percebo hoje é que a comunicação foi a grande virada nas lutas. Então, antigamente acontecia um incêndio, uma violência, até a gente conseguir denunciar isso, era muito demorado. Hoje você faz um vídeo e bota na internet. Então, o que está acontecendo aqui pode ser visto em qualquer lugar do mundo. A nossa

geração já chega dizendo que a gente tem que ter a terra, mas tem que ter cultura, educação, saúde, saneamento básico, todos esses direitos que se tem na cidade, pra todos os cidadãos, porque antes da gente ser indígena, somos cidadãos. Na época quando se queria fazer um movimento, juntava todo mundo, fechava uma BR, queimava pneu, invadia o lugar, né? Hoje se faz o quê? Se faz uma petição online, se entra na justiça, a ferramenta da justiça também é uma grande virada. Então hoje a gente tem indígena, advogado, médico, engenheiro, nas artes, então a gente tem os nossos em todos os campos. A gente consegue fazer essa representatividade em lugares e papéis que não existiam. A gente era representado por outros, as outras pessoas pensavam políticas públicas pela gente. Então era sempre muito uma política que vinha de fora pra dentro. Então hoje a gente consegue fazer dentro do território uma política social para reivindicar nossos direitos.

FYKYÁ - A nossa geração aprendeu

desde criança que a base do povo Pankararu tem uma raiz, um tronco, um galho, as folhas e as pontas de rama. E a gente é a ponta de rama. E na ponta de rama muitas vezes está escondida a medicina. Então a gente tem essa ciência desde criança de que a gente é ponta de rama e que a gente também é futuro da comunidade. Amanhã seremos os galhos.

BIA - O nome do meu filme é Rama Pankararu nesse entendimento, porque é entender o tempo presente. Então a gente é a rama que está se espalhando, mirando o presente e mirando para frente, porque amanhã ou depois a gente vai ser o galho. Nossos filhos, os nossos sobrinhos vão ser as pontas de rama na próxima geração e assim sucessivamente.

THEA - *Você poderia comentar um pouquinho mais sobre o filme, a ideia do filme.*

BIA - Rama Pankararu foi a maior doideira da minha vida. Eu já trabalhava com produções, mas para falar de Rama

tem que falar do documentário Do São Francisco ao Pinheiros, que foi gravado por Paula Morgado, da Antropologia da USP, que é sobre a comunidade do Real Parque, que está ali na beira do Rio Pinheiros, em São Paulo. E aí nesse documentário ela entrevista a minha mãe, enquanto liderança, eu era criança. E é um documentário muito fiel, muito bonito. E Pedro Sodré, que é o diretor do meu filme, é primo de Paula. Então quando ele está terminando o curso de cinema, ele já se interessa em fazer um longa de ficção baseado em histórias reais. E ele me convida para ser a personagem do filme. Então quando ele chega para mim e diz, Bia, você é uma mulher jovem, LGBT, mãe, que é da saúde, é da militância, que está fazendo tudo isso, vamos fazer o filme contigo, acompanhando a sua vida. E aí a gente faz um primeiro roteiro de ficção, mas com todo mundo que está fazendo seus papéis, eu sou eu, minha mãe, minha mãe, as lideranças são todas reais. A gente faz esse primeiro roteiro no começo de 2018. E aí nas eleições de 2018, quando o Bolsonaro foi eleito, há um incêndio na comunidade

Bem Querer de Baixo, no município de Jatobá, que queimou além da escola, um posto de saúde, em retaliação à luta pelo direito à terra e à vida do povo Pankararu. E aí a gente pega o roteiro que a gente tinha joga no lixo e faz outro roteiro em cima dos atentados. Então, a premissa da história deixa de ser o personagem, sabe? O fio da história vai ser os incêndios. O ponto central do filme vai ser o conflito territorial. Aí eu sou uma jornalista que vem pro território fazer uma matéria sobre isso. Então a jornalista seria a pessoa de fora que a gente está contando essa historinha. E aí dentro dessa troca com ela, a gente bota no roteiro um romance lésbico, a gente vive um romance também, então traz essa ideia de que a gente sofre, mas a gente também ama. Que a gente sofre, a gente tem lutas, mas também somos pessoas com nossas individualidades. Então no filme a gente levanta território, a gente levanta cultura, a gente levanta sexualidade, a gente levanta maternidade, a gente levanta os choques também entre duas mulheres que estão ali, que se encontram.

PAULO - *Hoje, existe muito a questão da globalização dos termos LGBTQ plus mais. E então a minha pergunta pra vocês é, enquanto indígenas, vocês também resistem a isso, a estas terminologias que são impostas, porque acabam por ser impostas e nos colocam nestas caixas da identidade?*

FYKYÁ - Dentro do território a gente não tem que estar reafirmando que a gente é LGBT, que eu sou gay, que ela é lésbica, que a gente é bi. A gente não precisa estar reafirmando isso, porque todas as pessoas sabem.

THEA - *Então dentro das comunidades não tem preconceito?*

FYKYÁ - Existe preconceito, porque foi enraizado com a colonização. Porém, não é uma coisa que vai nos afetar diretamente. Não é uma coisa que a gente vai sair na rua e vai ser agredido assim que a gente pisa pra fora de casa. Por exemplo, na cidade a gente tem que resistir três vezes, uma por ser indígena, nordestino e



Projeto Origem -
Retrato de Edmar
e Fykyá Pankararu_
Artistas Laryssa
Machada e Antônio
Vital Neto
Pankararu

Projeto Origem -
Retrato de Edmar
e Kykyá Pankararu
sobreposto
pelo grafismo.
Artistas Laryssa
Machada e Antônio
Vital Neto
Pankararu



LGBT. E Bia tem que resistir mais vezes porque ela é mulher, indígena, nordestina e LGBT. Então na cidade a gente faz uso desses rótulos, a gente vê o LGBTQIA+ enquanto uma caixa criada, um rótulo para a gente dizer o que a gente é na sociedade. Então na cidade a gente faz uso dessas siglas para poder se enquadrar.

BIA - Mas dentro do território não é uma coisa que eu me preocupo muito. Eu me preocupo muito mais com os embates políticos, com os enfrentamentos territoriais que a gente tem ali. Então isso é muito mais ameaçador para a gente que barra empreendimento no território. Então isso é muito mais violento para a gente enquanto seres políticos do que seres LGBT. Esse movimento que vem principalmente dos pensamentos universitários, dos pensamentos ocidentais, criou um alfabeto inteiro de gênero e sexualidade. Mas eu acho que a gente devia se esforçar mesmo era para o respeito enquanto ser humano. E a gente não precisa estar brigando o tempo inteiro até porque

as nossas brigas maiores mesmo são coletivas. E essas brigas coletivas são pela terra, por saúde, por educação, por necessidades básicas enquanto pessoas

FYKYÁ - Estes rótulos também são para nos auto proteger, uma ferramenta para que a gente possa se conectar, sabendo onde encontrar os nossos. Eu enquanto pertencente a mim, acho que meu território é o meu corpo, o meu templo. Eu olho pra mim e eu sei que eu não me identifico com esse macho que a sociedade espera de mim, também não sou a fêmea que a sociedade quer. Então, causa um certo desequilíbrio a questão da não binaridade. Só que quando a gente traz a não binariedade enquanto ser pertencente a uma natureza, me sinto parte do território, como uma ave, você um mamífero, um peixe, um inseto. Mas eu não uso esses rótulos com os mais velhos da minha aldeia porque eles não vão entender. Então é isso, não é desconsiderando as siglas, na verdade, a gente entende que a adaptação dessa sigla dentro do

território tem que ser de uma forma tão sucinta que todo mundo possa entender.

BIA - Então tem uma frase que a gente fala muito: que eu sou indígena e essa é a minha própria natureza, então se a minha natureza é essa, eu vou respeitar a minha natureza. O mais agressivo para um indígena é não respeitar a sua própria natureza, então eu converso isso lá com os mais velhos, junto dos nossos fica muito mais simples do que usar as teorias e siglas que vem do campo mais acadêmico.

THEA - *Fazer um projeto como Origem, com Larissa e Toninho, isso implicava alguma dificuldade dentro das comunidades? Também seria difícil mostrar essas imagens dentro da comunidade, junto aos anciãos por exemplo?*

BIA - Projetos como esse, principalmente de fotografia, são muito importantes porque a gente tem uma deficiência muito grande de memória de imagem, então a gente não tem fotos dos nossos



Obra *In the Absence of Evidence, We Create Stories*, do artista Rashaad Newsome, na mostra *Liquid Gender*. (Sainsbury Centre, 2024).
Foto Kate Wolstenholme



Vista da mostra *Liquid Gender* (Sainsbury Centre, 2024).
Foto. Kate Wolstenholme_9, 1996



Vista da mostra *Liquid Gender* (Sainsbury Centre, 2024). Foto. Kate Wolstenholme_6

cem anos atrás. Essas fotos lindas, grandes, bonitas e tal, isso mexe com autoestima não só da gente que está ali na foto, mas mexe com a autoestima de todo mundo que vai ver. E eu acho que o que está acontecendo na nossa geração de mais bonito é mostrar para os outros que é possível. A arte dá muito essa janela de possibilidades de mostrar isso, então um projeto como o *Origem* mexe não só com a gente que participou, mexe principalmente com a autoestima daquele povo, de outros que não participaram, mas que podem ver como as imagens comunicam. A gente é um povo indígena que luta muito, a gente está cansado, queremos falar de amor, de afeto, de cuidado, porque é muita guerra, é muita luta, é o tempo inteiro, e é muito duro encarar o mundo como inimigo, o tempo inteiro, todo mundo como inimigo o tempo inteiro. Então, um projeto como *Origem* traz também essa autoestima, esse afeto, esse carinho e eu tenho certeza que poder levar ele para o território, para os territórios, seria também com certeza uma maneira de abraço nessa população.

THEA - *Queria saber mais sobre as “caixas” do mundo das artes, que oferece visibilidade, portas para fazer coisas, mas também come coisas, come indigeneidade. Como vocês veem esse mundo, essa indústria também das artes?*

BIA - Estou bem chateada. O que está acontecendo é: não está ficando popular a arte indígena, está sendo comercializada mesmo, é pop, está na moda. Eu digo que sou indígena, aí as portas se abrem, como não se abriam antes. O que também me incomoda e que me deixa chateada, porque antes de ser indígena, eu sou uma cidadã. Então, se eu faço cinema, eu não faço cinema indígena, eu faço cinema. Então, se eu faço música, eu não faço música indígena, eu faço música. Então, a gente só vai poder ser convidado para projetos que sejam indígenas, ou que peçam que tenham indígena. A gente sabe que muito dificilmente eu vou trabalhar num filme grande, assim, uma Netflix da vida, a não ser que estejam precisando de um indígena, porque hoje em dia para uma equipe não ser

criticada, tem que ter um negro, tem que ter um indígena, tem que ter um LGBT, tem que ter um toquezinho de cota, né? E aí, às vezes, as pessoas convidam pessoas como nós para trabalhar sem nem conhecer o nosso trabalho, não sabe o que você faz, não sabe qual é a sua linguagem. Para a gente, enquanto profissional, enquanto trabalhador do mercado de trabalho cultural, é muito cansativo, muito desgastante. Nos projetos onde tem dinheiro, incentivo, estrutura grande, a gente entra como cota, as portas não se abrem, a panelinha segue a mesma. Então, assim, quem tem continua tendo e vai continuar tendo o poder, né? E aí pega um indígena aqui, pega um negro ali, pega um LGBT ali, pra fazer trabalhos, pra fazer seus trabalhos, e ainda quer que a gente agradeça eternamente.

Eu acho que isso está muito ligado também à questão do neoliberalismo que a cada dia tem um novo interesse. Hoje em dia é com a raça, amanhã é com a sexualidade, depois é com o gênero, depois é com o pobre, depois é com o favelado.

ALESSANDRA - *Ao mesmo tempo, é difícil essa relação contraditória do capital com a arte, porque você precisa do dinheiro para criar, o filme necessita de muito dinheiro. Então, parece que é quase um problema sem solução.*

BIA - E até que ponto isso não é também racismo? Porque na real eu recebo cada convite absurdo. Tipo, eu estou precisando de alguém indígena, você pode fazer? Aí eu digo: Bom dia! Então, você já viu meus trabalhos? E tem o problema de não ter autonomia também. Então, me convidam para fazer um roteiro somente para atrelar meu nome de coautora, mas eu não tenho autonomia para mudar a história. Você está lá na equipe, mas sem autonomia de narrativa. Então, acho que a importância de ter a gente nesses criações é a mudança da narrativa. Por quê? Quando colocam a gente, vocês vão falar sobre nós, vocês vão falar sob a ótica de vocês. Com as ferramentas de vocês. Então, quando isso se filma ou se escreve, isso passa a se tornar uma verdade. Quando a gente

entra nesse processo de produção, a gente quer, e eu acho que é o maior intuito, diversificar as narrativas. Agora, quando você está em projetos que você não tem autonomia, você não tem poder de decisão, você está ali simbolicamente. Então, é o que está acontecendo muito no mercado, contratar indígenas, pessoas negras, simbolicamente. E isso é um problema.

Projeto Origem:

<https://origem.hotglue.me/>

Exposição Liquid Gender:

<https://www.sainsburycentre.ac.uk/whats-on/liquid-gender/>

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

Professora na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), pesquisadora visitante Universidade de Leeds (UK). Autora do livro *A virada decolonial na arte brasileira* (Editora Mireveja, 2022). Integrante da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).

PAULO PEPE

Professor de Humanidades na Universidade de East Anglia (UK). Seus interesses de pesquisa conectam as preocupações e histórias compartilhadas do Sul Global, com um foco particular em temas relacionados à identidade, incluindo gênero, sexo e sexualidade, raça e etnia.

THEA PITMAN

Professora na School of Languages, Cultures and Societies, na Universidade de Leeds (UK). Pesquisa a expansão da produção cultural digital latino-americana, incluindo, entre outras coisas, literatura eletrônica, arte digital, videogames, páginas da web comunitárias e intervenções de mídia tática.



Hilma af Klint
The Ten Largest, Group IV,
No. 3, Youth, 1907,
Courtesy Hilma af Klint Foundation

HILMA AF KLINT E PIET MONDRIAN: PARALELOS

FELIPE MARTINEZ - ABCA/SP

RESUMO: Este artigo trata da exposição “Hilma af Klint & Mondrian: Levensformen”, realizada no Kunstmuseum, em Haia, entre 2023 e 2024. O texto aborda os acertos da mostra, como os momentos em que a curadoria evitou semelhanças forçadas entre as obras dos dois artistas, bem como seus erros, como a impraticável relação entre a exposição e a crise climática atual. Além disso, o artigo explora o esoterismo presente nas obras de af Klint e Mondrian, argumentando que ele não pode ser dissociado da compreensão de ciência vigente na época.

PALAVRAS-CHAVE: Hilma af Klint, Piet Mondrian, Arte Abstrata, Esoterismo, Ciência.

ABSTRACT: This article addresses the exhibition “Hilma af Klint & Mondrian: Levensformen”, which was held at the Kunstmuseum in The Hague between 2023 and 2024. The text highlights the exhibition’s successes, such as when the curators didn’t fit the artworks in artificial similarities, and mistakes, such as the impractical relationship between the exhibition and the current climate crisis. Furthermore, the article also addresses esotericism in the work of af Klint and Mondrian and argues that it cannot be separated from the understanding of science of that time.

KEYWORDS: Hilma af Klint, Piet Mondrian, Abstract Art, Esotericism, Science.

INTRODUÇÃO

Este texto trata da exposição “Hilma af Klint & Piet Mondrian: Levensvormen¹”, que analisou comparativamente a obra do artista holandês Piet Mondrian e da artista sueca Hilma af Klint. A exposição foi fruto de uma parceria entre a Tate Modern, em Londres, e o Kunstmuseum, de Haia, detentor da maior coleção de obras de Mondrian em todo o mundo². Não foi a primeira vez que as obras dos dois artistas foram expostas juntas. Em 1986, o mesmo Kunstmuseum (então chamado Gemeentemuseum) recebeu a mostra³ “The Spiritual in Art”, na qual as obras da artista sueca foram expostas ao lado de outros pioneiros da abstração, incluindo Mondrian, Kandinsky e demais nomes relevantes do período. Desta vez, af Klint recebe mais destaque, não somente pela qualidade de sua obra, mas também em razão do reconhecimento dado a ela em publicações e exposições recentes, como as ocorridas em São Paulo e em Nova York⁴, que buscaram dar centralidade à sua obra dentro dos

movimentos de arte abstrata das primeiras décadas do século 20.

A exposição, tal como montada no museu holandês, mostrou as obras de ambos os artistas em 9 salas, cada uma caracterizada como um dos eixos da exposição. Além delas, a mostra ainda trouxe a excepcional série “As dez maiores”, um conjunto monumental de dez pinturas abstratas (fig. 1) descrevendo as diferentes fases da vida de uma pessoa, como juventude, vida adulta e velhice. Esta série foi exposta no térreo do museu, distante das demais obras presentes no primeiro andar. A distância física deixa a impressão de que as dez pinturas não couberam na proposta curatorial, que privilegia a relação dos dois artistas com a natureza.

No texto que apresenta o catálogo, os responsáveis pela mostra⁵ ressaltam a importância de abordar a natureza em um mundo em rápida mudança climática e esperam que ela contribua para a reflexão sobre o tema⁶. A exposição não alcança esse objetivo, uma vez que não há

correspondência possível entre as obras dos artistas e o desastre climático, por mais que os textos do catálogo se esforcem para construí-la. Apesar disso, a relação de af Klint e Mondrian com a natureza é de grande interesse. Menos por sua capacidade de discutir os problemas climáticos de nossa época e mais porque coloca questões fundamentais para o campo da história da arte, mais especificamente para o desenvolvimento da arte abstrata.

Uma visão corrente da obra de Mondrian associa sua obra a princípios de organização e racionalização. Esses princípios, no entanto, perdem força diante de um exame mais atento de sua trajetória, como feito na recente exposição “Mondrian Evolution”⁷. Um bom exemplo dessa associação com ideias de organização e racionalidade está no texto escrito por Willem Sandberg para o catálogo da segunda Bienal de São Paulo, que contou com uma sala especial dedicada ao artista, então celebrado como figura central da modernidade europeia. No início



Fig. 1 - Hilma Af Klint
Infância, da série “as dez maiores”, 1907
Óleo sobre tela, 328x240 cm
Hilma af Klint Foundation
Foto: Felipe Martinez

do texto, o autor argumenta que ao ver uma pintura de Mondrian, “o espectador seria tomado por um impulso de organizar a própria vida” para em seguida contrastar a racionalidade do artista com a gestualidade das obras dos demais holandeses expostos naquela edição, como Frieda Hunziker e Karel Appel, mais próximos de uma abordagem expressionista⁸.

Não se trata de um personagem qualquer. Sandberg foi um dos principais nomes da arte ocidental no período pós-Segunda Guerra Mundial. Era o diretor do Stedelijk Museum Amsterdam durante as exposições do CoBrA, e teve papel fundamental no estabelecimento de uma história da arte holandesa nos anos 1950. A essa visão tradicional, expressa nas palavras de Sandberg, a exposição do Kunstmuseum contrapõe a ligação de Mondrian com a natureza e, por meio dela, aproxima a obra do holandês de af Klint. O texto que apresenta a mostra informa que, embora os dois artistas não tenham conhecido as obras um do outro, há diversos paralelos que podem ser

estabelecidos entre eles. Ambos partiram da pintura de paisagens e chegaram a fórmulas de abstração radicais. Esse caminho envolveu o contato com interpretações das teorias científicas da época e um interesse grande por esoterismo. Vejamos alguns desses paralelos.

PARALELOS

Tanto af Klint quanto Mondrian começaram suas carreiras como pintores de paisagens. Esse é o tema do primeiro eixo temático da exposição (*Landschapschilders*, pintores de paisagem, em holandês). A formação de ambos seguiu o caminho das academias a que tiveram acesso no começo do século 20, ela em Estocolmo e ele em Amsterdã. Af Klint conquistou uma posição sólida no mercado sueco como pintora de paisagens, gênero que continuou praticando mesmo depois de iniciar seu trabalho com arte abstrata. As primeiras paisagens do holandês, por sua vez, se aproximam das obras dos artistas da Escola de Haia, mas

logo a paleta tonal - como praticada por Anton Mauve e Hendrik Willem Mesdag - se torna mais colorida e intensa, próxima do expressionismo que perdurou por tempo considerável nas telas dele. O jovem Mondrian experimentou com cores ousadas e intensas durante os quatro anos em que passou os verões na colônia de artistas em Domburg, na Zelândia, entre 1908 e 1912. É aí que ele começa a explorar verticais e horizontais puras, que posteriormente irão caracterizar sua obra (fig. 2).

A aproximação entre os pintores por meio das paisagens, no entanto, é muito genérica. Boa parte dos artistas que iniciaram suas carreiras no final do século 19 e começo do 20 seguiram essa trilha. Não existe nada de específico nessa comparação que contribua para o estabelecimento de um ponto de contato relevante entre ambos. Do mesmo modo, o eixo da sala seguinte, chamado *Op weg naar inzicht* (algo como “no caminho do entendimento”), continua genérico ao comparar como cada um deles foi abandonando a paisagem e experimentando com novos



Fig.2 - Piet Mondrian
Faro em Westkapelle em laranja, rosa e roxo, 1910
 Óleo sobre tela, 135x75 cm
 Kunstmuseum, Haia
 Foto: Felipe Martinez



Fig. 3 -
Piet Mondrian
Evolução, 1911
Óleo sobre tela,
186 x 87 cm
(painel central),
168 x 85 cm
(painéis laterais)
Kunstmuseum, Haia
Foto: Felipe Martinez



Fig. 4 - Hilma Af Klint
Quatro pinturas da série
"Pinturas para o Templo",
1906-15
Dimensões variáveis,
Hilma af Klint Foundation
Foto: Felipe Martinez

motivos ligados a uma compreensão esotérica do mundo. Por exemplo, a série “Evolution” de Mondrian (fig. 3) está justaposta aos estudos de Af Klint para suas “Pinturas do templo” (fig.4), obras que a artista pintou após ter recebido uma encomenda de seus guias espirituais, Amaliel e Ananda. Elas fazem parte das obras feitas por ela no período em que se reunia com o Grupo das Gincos (*De Fem*, em sueco), um projeto coletivo que fazia parte de sua missão espiritual. Apesar da afinidade mística entre as séries, os estudos de af Klint pouco têm a ver com os experimentos formais que Mondrian começava a realizar no sul da Holanda, menos ainda com seu posterior encontro com nomes como Theo van Doesburg e Baart van der Leek durante a Primeira Guerra Mundial.

Por outro lado, a sala seguinte acerta ao explorar a relação que os artistas tiveram com o motivo árvore (de boom, árvore em holandês), novamente atentando para a relação de ambos com a natureza. A evolução de Mondrian é didaticamente explicada a partir de sua representação do motivo: aos

poucos vai simplificando as formas da árvore em linhas ortogonais básicas e ecoando os procedimentos cubistas com que entrou em contato antes da Primeira Guerra (fig. 5 e fig. 6). As árvores de af Klint, por outro lado, são sinuosas, biomórficas e fazem parte de suas investigações espirituais, como as leituras que ela fez de Yggdrasil, lendária árvore da mitologia nórdica, ou sua série “árvore do conhecimento” (fig. 7). Embora os dois artistas partam do motivo, o tratamento dado a ele é bastante distinto na obra de cada um. Mondrian tem preocupações formais inspiradas pelos procedimentos cézannianos de desintegração da forma e investigação do espaço que guiava boa parte dos artistas do período. Essa simples justaposição, sem peripécias interpretativas, permite que o espectador visualize como cada um deles trilhou seu caminho nas primeiras décadas do século.

Este último eixo prova que a exposição ganha força quando obras dos artistas são simplesmente justapostas, sem paralelos forçados, como também ocorre nas salas

nomeadas *Evenwicht* (equilíbrio) e *De Bloem* (a flor), que mostram como cada um lidou com ideia de equilíbrio e com o motivo flor. A arte produzida por ambos progride por vias distintas: Mondrian está mais próximo dos desenvolvimentos das vanguardas artísticas do começo do século; af Klint, em diálogo com doutrinas esotéricas como a teosofia e a antroposofia. Isso não deve levar a crer, no entanto, que apenas a pintora sueca fosse adepta dessas correntes místicas. Como é sabido, Mondrian também se aproximou das teorias de Madame Blavatsky e Rudolf Steiner, mas o impacto que elas tiveram em sua obra foi menor, como bem mostra a exposição.

ESOTERISMO CIENTÍFICO

O progresso científico das décadas finais do século 19 e iniciais do 20 foi metabolizado pelas principais doutrinas esotéricas em voga no Ocidente, como a antroposofia e a teosofia. Tanto Af Klint quanto Mondrian se relacionaram com



Fig. 5 - Piet Mondrian
A árvore cinza, 1911
Óleo sobre tela,
79x109 cm
Kunstmuseu, Haia
Foto: Felipe Martinez



Fig. 6 -
Piet Mondrian
*Macieira em
flor*, 1912
Óleo sobre tela,
78 x 107 cm
Kunstmuseum,
Haia
Foto: Felipe
Martinez



Fig. 7 - Hilma af Klint
A árvore do conhecimento - número 1, 1913
Aquarela sobre papel, 46 x 30 cm
Hilma af Klint Foundation
Foto: Felipe Martinez

essas doutrinas, sem as quais o entendimento de suas biografias e obras fica incompleto. Para artistas e intelectuais simpatizantes desses movimentos, não havia divisão clara entre o progresso da ciência e a vida espiritual: eles se imbricavam à medida que o século avançava.

No caso da pintora sueca, o interesse pelo esoterismo anda lado a lado com o interesse pela ciência. Suas obras fazem parte da busca por uma racionalidade presente na natureza que, revelada pela ciência, conduziria a um mundo espiritualmente elevado. Assim, suas obras ser vistas como parte de uma pesquisa, do desenvolvimento hipóteses e propostas para a compreensão do mundo a partir das doutrinas que ela seguiu, especialmente a teosofia, como atestam as cartas trocadas com Steiner presentes na mostra.

Mondrian tornou-se membro da Associação Teosófica de Amsterdã em 1908, mas o impacto das ideias de Rudolf Steiner sobre sua obra, especialmente na fase abstrata, foi limitado, como argumenta Carel Blotkamp⁹. Apesar de seu interesse

pela teosofia, como evidenciam as cartas que trocou com Steiner e algumas das parcas anotações que fez em seus cadernos, e principalmente a série “Evolution”, a inclinação esotérica de Mondrian perde força em sua obra quando ele começa a trabalhar com seus compatriotas do De Stijl. Af Klint, por sua vez, manteve-se fiel a sua proposta e a seu método esotérico-científico. A exposição acerta em não criar uma convergência artificial entre as obras de ambos por meio da espiritualidade, elas são produto de uma relação cultural complexa, com pontos de contato e distanciamento, entre racionalidade e espiritualidade; ciência e esoterismo. Nesse sentido, classificar a obra de Mondrian como racional e a obra de af Klint como esotérica é ignorar não apenas a biografia de ambos, mas também a própria natureza desses movimentos no começo do século passado.

Esse esoterismo que atraía os dois artistas se beneficiou das inovações trazidas pela modernidade, como o telégrafo, as estradas de ferro e novas tecnologias de impressão, que

aumentavam a propagação de gravuras, livros e outros materiais impressos, como demonstrou Lori Lee¹⁰. Na prática, os avanços concretos trazidos pelo capitalismo industrial facilitaram que publicações de cunho transcendental. Periódicos como The Theosophist, The Lamp, The Path, Lucifer: A Theosophical Magazine, bem como variadas sociedades regionais de teosofia, mostravam que o ocultismo andava lado a lado com o progresso da Belle Époque. Essas doutrinas também foram responsáveis por criar a imagem de um oriente espiritualizado, transcendente, que servia como contraponto ao mundo industrial europeu - o que também só pode ser compreendido dentro do contexto de expansão e dominação colonial daqueles anos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção da exposição de relacionar os dois artistas com a crise climática atual parece ter pouco a ver com a obra de Piet Mondrian e Hilma af Klint e não sobrevive para

além dos textos do catálogo, onde a relação é pouco convincente¹¹. Um enquadramento preferível, embora ainda fraco, seria explorar como a época em que os dois viveram contribuiu para o desastre climático atual. As boas obras quase sempre escapam ao espaço mental, muitas vezes estreito, que os curadores delimitam para elas. Felizmente para o público, no caso de Af Klint e Mondrian, as pinturas falam por si, e os bons momentos da exposição são aqueles em que essa fala é respeitada.

A mostra cresce quando sugere relações sutis entre os artistas, que permitem que o visitante compreenda as ligações e contradições entre eles sem uma medição exagerada. É o que acontece no eixo que tem como tema a árvore. Também fica claro pela exposição que o interesse pelo esoterismo e pelas ideias de personagens como Rudolf Steiner são parte integrante de como o discurso científico da modernidade foi recebido por intelectuais e artistas. Embora os eixos propostos nem sempre convençam a respeito da proximidade

entre os dois, o mérito da exposição é justapor as obras de Mondrian e af Klint e, com isso, permitir que o olhar inteligente entenda os caminhos variados da abstração do início do século 20, sem eleger precursores ou traçar uma linha do tempo estéril.

NOTAS

1 Título da exposição em holandês; Para o português, a palavra *levensvormen* pode se traduzida como formas de vida. O nome da versão montada na Tate meses antes: Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of Life.

2 A exposição ficou em cartaz no museu de Haia de 07 de outubro de 2023 a 25 de fevereiro de 2024, onde visitei a exposição.

3 Essa exposição foi originalmente montada no Los Angeles County Museum of Art, em Los Angeles.

4 Refiro-me às exposições “Hilma af Klint: Paintings for the Future”, montada no Guggenheim em 2018 e à exposição “Hilma af Klint: Mundos Possíveis”, montada na Pinacoteca de São Paulo também no mesmo ano.

5 A exposição teve curadoria de Frances Morris; Nabila Abdel Nabi; Briony Fer; Laura Stamps e de Amrita Dhallu.

6 Brinbaum, D. et al. Hilma af Klint & Piet Mondriaan, *Levensformen*. Tate Publishing, Kunstmuseum Den Haag, London, Den Haag, 2023, p. 8.

7 A excelente Mondrian Evolution foi organizada em 2022 pela Fundação Beyeler, Riehen/Basel e pela Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, em Düsseldorf, em cooperação com o Kunstmuseum de Haia.

8 Bienal de São Paulo, Catálogo da Segunda Edição, São Paulo, 1953. p. 191.

9 Bessen, K. et al. *Mondrian Evolution*. Fondation Beyeler, Hatje Cantz. Berlin, Riehen, 2022. p.26.

10 Brinbaum, D. op. cit. p. 157.

11 Veja por exemplo, o texto escrito por Nabila Abdel Nabi para o catálogo da mostra.

FELIPE MARTINEZ

Doutor em História da Arte pela Unicamp, com pós-doutorado no MAC-USP e na Universidade de Amsterdã. É professor da pós-graduação da PUC-SP e do MASP Escola. Autor de “O Escolar de Van Gogh” (Edusp) e tradutor de “Cartas a Theo” (Editora 34). Também é membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM).



Hubert Bellis, *Le lendemain du Carnaval*, s.d.
Fotografia do autor.

PARA ALÉM DOS MASCARADOS: ANO ENSOR NA BÉLGICA

MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR
ABCA/MINAS GERAIS

RESUMO: Este artigo analisa as exposições celebrativas na Bélgica em 2024 a partir das duas mostras dedicadas a James Ensor, em Bruxelas - no Palais de Beaux-Arts - e Ostende - no Mu.Zee - a ideia central é retirar o artista da compreensão fechada daquele considerado como o “pintor das máscaras” e analisá-lo em um círculo mais amplo de questionamentos a partir de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: James Ensor, exposições, arte belga.

ABSTRACT: This article analyzes the celebratory exhibitions in Belgium in 2024 based on the two exhibitions dedicated to James Ensor, in Brussels - at the Palais de Beaux-Arts - and Ostend - at Mu.Zee - the central idea is to remove the artist from the closed understanding of the “painter of masks” and analyze him in a wider circle of questions based on his work.

KEYWORDS: James Ensor, exhibitions, Belgian art.

2024 é um ano festivo para as artes na Bélgica. Em primeiro lugar o surrealismo celebra os seus cem anos - se pensarmos a publicação do primeiro manifesto de Breton, em 1924, como ponto de partida -, movimento que teve uma presença expressiva no país, com figuras maiores como René Magritte ou Paul Nougé, no círculo bruxelense, ou Pol Bury e Marcel Lefrancq que integraram o grupo *Rupture*, marco do

surrealismo valão. Nos museus reais de belas-arts da Bélgica a exposição “Imagine! 100 Years of International Surrealism” instaura uma leitura para reestabelecer as ligações entre o surrealismo e o simbolismo, indissociável ao pensamento belga. Por outro lado, o palácio de belas-arts, o Bozar, apresenta “Histoire de ne pas rire. Le Surrealisme en

Belgique”. Cujo título é retirado do livro homônimo de Paul Nougé, de 1956. A exposição, que pretende ser mais monográfica em relação aos MRBAB, traz um belo panorama do surrealismo na Bélgica, com obras de peso de Magritte e Paul Delvaux.

Em segundo lugar, 2024 também se coloca como o ano Ensor. Artista maior no cenário da modernidade belga, os



Figura 1. Entrada da exposição, Imagine! 100 Years of International Surrealism, 2024, Museus reais de belas-arts da Bélgica. Fotografia do autor. E entrada da exposição, Histoire de ne pas Rire, 2024, Bozar. Fotografia do autor.

museus se organizaram para colocá-lo mais uma em evidência, por conta dos 75 anos de sua morte. Assim, primeiramente em Bruxelas, no mesmo Bozar (que dupla de exposições!), a mostra “James Ensor. Maestro” discute com potência os lugares de Ensor como um artista múltiplo, não apenas dos pincéis, mas das penas, da música. Em Ostende, sua cidade natal, outra exposição tem uma proposta original, isolar as naturezas-mortas do artista e relacioná-las com a tradição belga. Vejamos um pouco sobre as duas mostras que são especiais para a compreensão de um artista tão celebrado.

Émile Verhaeren foi o primeiro a inaugurar o epíteto que seguiria o artista por toda a história da arte “le peintre des masques”:

James Ensor adotou esta maneira de pintar com grandes tons achatados e claros em *Entrée du Christ à Bruxelles*, e ele a guardará por muito tempo e a usará frequentemente em seus estudos barrocos e macabros de pierrôs e bufões. Mas, antes de percorrer esta província larga e

pitoresca de sua arte, que o fez receber o nome de « pintor de máscaras », é preciso insistir sobre seu talento de retratista e de natureza-morta¹.

Certamente Verhaeren, com olhar afiado para a obra do amigo, identifica energias que estão para além das máscaras. Em especial a remarca para suas naturezas-mortas. Claro que o dado das máscaras é de primeira importância para perceber o artista de modo mais cabal. Esses tão famosos elementos estiveram perto dele, de sua casa na qual a loja com máscaras carnavalescas e produtos diversos animavam, à beira-mar, os carnavais de Ostende - hoje remontada na Ensorhuis, pode ser vista para se ter uma ideia do que representou a loja para a formação visual de Ensor. Se por um lado as máscaras sempre ganharam um lugar de destaque em sua obra e entre os historiadores e críticos, os esqueletos foram espécie de pendente para essa característica:

A máscara tem um pendente na arte de Ensor: o esqueleto. Sua

relação simbiótica é evidente em obras como *Le miroir au squelette* (1890), na qual o reflexo de um busto de esqueleto plana sobre um grupo vertical de máscaras flutuantes. Ensor esteve sujeito ao longo de sua vida a um certo número de obsessões - o mar, a luz, ele mesmo - mas a morte conta entre as mais importantes².

Não saberíamos começar senão por essa afirmação: a morte é uma das mais importantes obsessões da arte de Ensor. Dos famosos ossos animados disputando um arenque seco (*Squelettes se disputant un hareng-saur*, 1891) às suas naturezas-mortas, parece de fato um norteador para o artista.

É sob esse recorte que a exposição *Rose, Rose, Rose à mes yeux. James Ensor et la nature morte en Belgique de 1830 à 1930* apresenta o artista no Mu.ZEE, em Ostende, até o dia 14/04/2024.

Embora o gênero tenha sido constante durante sua carreira, seria difícil de imaginar uma exposição isolando e chamando atenção para essas obras,



Figura 2 Entrada da exposição em Ostende. No fundo, a tela *Roses* de 1892. Fotografia do autor.

tanto pela quantidade quanto a animação dentro da instituição. No entanto, é exatamente esse um dos pontos que mais fazem os olhos brilharem na mostra. Ensor é posto lado a lado com a tradição de natureza-morta belga, em especial aquela moderna. Não a moderna apenas do grupo dos XX, mas também da academia, dos ateliês privados. A exposição nos faz enxergar de modo mais claro as ligações do artista com seus pares. Dissolve um pouco o mito de um artista único em sua ilha intocável - pináculo da

criação -, como se seu engenho não se encadeasse a nada que o antecedeu ou o acompanhou naqueles anos. Ensor é um artista profundamente mergulhado na tradição belga, em especial a flamenga. Nada melhor para entender o pintor que flunar entre os muros dos museus reais de belas-arts da Bélgica ou nos museus reais de belas-arts da Antuérpia nos corredores dos Bruegel, Bosch ou Jordaens.

O Mu.ZEE (como é conhecido, abreviação carinhosa de Kunstmuseum aan Zee ou Museu de arte no mar) está

instalado em uma antiga cooperativa socialista, o mundo do trabalho e sua força são evocados a todo instante. As salas da exposição são divididas por números de 1 a 5, sugere um percurso, mas não engessa o visitante, que se encontra livre para se perder nas salas montadas com madeira. A exposição toma o primeiro andar do museu. As salas numeradas são erguidas com compensados e deixados crus, os pregos que ligam as placas de madeiras são visíveis, um tablado com o mesmo material sustenta esses muros. Evoca o mundo citado das cooperativas, mas vai além. Aquelas paletas coloridas, vermelhos aberrantes, cabeças de peixe, os verdes-água tão característico de Ostende e que inundam os quadros de Ensor, se fazem presente naquelas obras. As salas são montadas como um mercado à beira-mar, flores, peixes, conchas, crustáceos, arranjos diversos são postos à mostra para o espectador.

A ideia do frescor beira-mar dentro da exposição não se refere simplesmente à cidade. O fato é que Ostende é indissociável da obra de Ensor. Verhaeren ao iniciar seu

estudo sobre o artista não se furta em começar pela cidade, para o poeta:

Frequentemente, as ondas vindas do lado da Inglaterra quebram-se numerosas e grandes no porto de Ostende. E as ideais e os costumes seguem este movimento marinho. A cidade é meio inglesa: sinais de lojas e dos bares, proas arrogantes dos pescadores, bonés dos agentes e de funcionários brilham no sol com letras douradas, com sílabas britânicas [...] Esta influência de outro-mar que impregna o meio onde ele nasceu seria suficiente para explicar a arte especial de James Ensor.

Seja como for, a exposição compreende essa ligação com o espaço e com a terra reverberando na obra do artista.

Rosas, de 1892 é responsável para dar boas-vindas aos visitantes. Sua paleta inconfundível dos nos 90 se faz presente. Os tons avermelhados, rosados, são pastosos e curiosamente gráficos ao mesmo tempo. Há certa dimensão do desenho nos trabalhos

do artista. As margaridas no alto à direita nos mostram quase o nascimento de uma outra natureza-morta, em um enquadramento fotográfico.

Uma parede com o nome da exposição se estende por todo o andar, e no centro, reina sozinha, o cartão de visitas, *Rosas*. A obra, de força centrífuga, anima as salas que se abrem a partir dela, a sua frente e também por detrás. A sala número 1 é destinada à natureza-morta na Bélgica. É impressionante como a



Figura 3. James Ensor. *Roses*, 1892. Fotografia do autor.

exposição nos faz enxergar Ensor nesses artistas e ao mesmo tempo ver esses artistas em Ensor.

Hubert Bellis, pintor de Schaerbeek, tem uma participação especial. *Le lendemain du Carnaval*, s.d., do museu M de Leuven, por exemplo, é uma das joias. Um verdadeiro espólio de uma noite de carnaval formando uma natureza-morta: uma garrafa de champagne, outra de vinho, cascas de frutas, conchas vazias de ostras já devoradas etc. e muitas flores que se misturam em simbiose com as serpentinas em um balde. Entre os vestígios, o sabor da noite impregnado nas máscaras deixadas no chão e também no vaso: não há dúvidas do eco na obra de Ensor. As serpentinas da obra de Bellis, parece irradiar as confluências entre Ensor e seus pares.

Essa sala se expande com obras de calibre, artistas como Anna Boch, Alice Ronner, Léon Frédéric se avizinham. Nesse espaço Ensor não aparece senão com vestígios, poucas obras fazem a ligação com o artista. A sala 3 lhe é inteiramente dedicada, certamente

é o núcleo da exposição. A ideia é abarcar toda a carreira do artista com suas naturezas-mortas. Do *Portemanteau*, de 1876 ao *La Vieille Horloge*, de 1941, Ensor se mostra poderoso no gênero e nos faz lembrar de como Verhaeren chamava atenção, em 1908, para essas obras.

A sala nuclear da exposição é como uma explosão de obras de Ensor que lançam seus vestígios para os outros cantos da mostra. Se a potência da sala é inegável, vemos os estilhaços sendo perceptíveis nas outras salas. A obra vai irradiando entre as paredes, na última, Ensor



Figura 4. Hubert Bellis, *Le lendemain du Carnaval*, s.d. Fotografia do autor.

é posto em relação aos artistas posteriores a sua presença no cenário belga. Dessa forma *Rose, Rose, Rose à mes yeux* se constrói como uma visão múltipla a partir da microanálise das naturezas-mortas e compreende Ensor entre seus pares e sua força naquele cenário que resiste como um farol para as artes belgas até hoje.

No caso da exposição de *Bruxelas, James Ensor. Maestro*, no Bozar, a ideia também quer fugir de rerepresentar o artista na chave “le peintre des masques”. Ensor é apresentado como um polímata, suas relações com a escrita, com a música, com os pinceis são elencados.

Ensor foi também um compositor, escritor ácido e irônico e um artista gráfico profícuo. As obras menos conhecidas do artista aparecem agigantadas e os esforços da exposição parece querer incidir novas iluminações para essas telas.

Na obra acima, a cena aparentemente é um carnaval. Vemos bandeirinhas, mascarados, fantasias, em personagens cercados pelos galhos que se elevam



Figura 5. Sala número 1 da exposição em Ostende, Fotografia do autor.

nas extremidades da tela e banhados com uma tinta com tons avermelhados. A composição faz eco à *La joie de vivre*, 1905-1906 de Henri Matisse ou *Au temps de l'harmonie - L'Age d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir* de Paul Signac, 1895. A obra, embora lembre os carnavais de Ensor, mantém uma outra iconografia, seu título nos revela: *Saint Antoine turlupiné*, de 1932.

As máscaras na obra de Ensor podem ser entendidas também como um aparato que desvela, ao invés de obstruir a

identidade nos mostra mais claramente os lados animais, de impulsos e iniquidade humana. Os demônios que atormentam o santo são mascarados. A espécie de pierrô atrás, como um obsidente, mostra essa dualidade na obra do artista. Os espíritos malignos escapam dos galhos ganham o mundo enquanto o santo desolado parece suplicar por nós.

As exposições de Ensor neste ano alargam a compreensão do artista, ainda há a promessa do museu da Antuérpia como uma grande mostra



Figura 6. Sala dedicada ao Ensor no exposição em Ostende. Fotografia do autor.



Figura 7. Corredor de abertura da exposição no Bozar, em Bruxelas. Fotografia do autor.

no segundo semestre, esperemos. Até aqui a celebração cumpre seus objetivos. Camille Lemonnier, o naturalista belga, resume a arte de Ensor e nos ajuda a entendê-lo nesse 2024:

A penetração da visão de Ensor era extraordinária; todo

o prisma se decompunha em cada uma de suas telas; sua pictorialidade era violenta e emotiva. Um sabor maravilhoso coincidia com sensações gulosas, evocava a pompa dos tecidos, o brilho das joias, o outono, a mulher, as frutas³.

Em um mundo cada vez mais em frangalhos, esquisito e rabugento, a obra de Ensor se sobressai, o mundo descortinado pelo artista, por suas naturezas-mortas, seus esqueletos, sua paleta vermelho-amarelada nos dá o tom azedo e de descobertas fantásticas de nosso mundo contemporâneo.



Figura 8. James Ensor. *Saint Antoine turlupiné*, de 1932 . Fotografia do autor.



Figura 9. Detalhes de James Ensor. *Saint Antoine turlupiné*, de 1932 . Fotografia do autor.

NOTAS

1 Verhaeren, Émile. *James Ensor*. Bruxelles : Librairie Nationale d’Art e d’Histoire, 1908, p. 46

2 Madeline, Laurence et. Al. *James (art) Ensor*. Paris : RMN, musée d’Orsay, 2009. P. 23.

3 Lemonnier, Camille. *L’école belge de peinture*. 1830-1905. Bruxelles : Éditions Labor, 1991, p.192.

REFERÊNCIAS

Lemonnier, Camille. *L’école belge de peinture*. 1830-1905. Bruxelles : Éditions Labor, 1991.

Madeline, Laurence et. Al. *James (art) Ensor*. Paris : RMN, musée d’Orsay, 2009.

Verhaeren, Émile. *Sensations d’Art*. Paris : Librairie Séguier, 1989.

Verhaeren, Émile. *James Ensor*. Bruxelles : Librairie Nationale d’Art e d’Histoire, 1908.

MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR

Professor de História da Arte e da Cultura do departamento e da pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP. Pesquisador convidado no INHA-Paris em 2012. Realizou o pós-doutoramento na Université Libre de Bruxelles e no IFCH/UNICAMP. Pesquisador do CHAA – Centro de História da Arte e Arqueologia e do LAHA – Laboratório de História da Arte da UFJF. É editor associado da RHAC – Revista de História da Arte e da Cultura do IFCH/Unicamp. Autor do livro *Identidades Cruzadas*: CCBB, Claraluz de Regina Silveira e seus espectadores, São José do Rio Preto: Bluecom, 2009 e Benedito Calixto: *Folha de São Paulo/Itaú Cultural*, 2013. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação brasileira dos críticos de arte (ABCA) e da Association internationale de critiques d’art (AICA).



Fila em ponto de ônibus
no Vale do Anhamgabaú, 1953,
Acervo Instituto Moreira Salles

O MUNDO DE ALICE BRILL' FLAGRANTES DE SÃO PAULO

DALMO DE OLIVEIRA SOUZA E SILVA
E ROSEMARI FAGA VIÉGAS
ESPECIAL PARA ARTES&CRÍTICA

RESUMO: Alice Brill, fotógrafa falecida em 29 de junho de 2013, traz um repertório intenso que desvela, em *Flagrantes de São Paulo*, uma cidade que se transforma e se moderniza. O presente texto aborda: as relações sensíveis que norteiam a produção da artista (fotógrafa, gravadora e ensaísta); as suas experiências relacionadas à pintura (os primeiros ensinamentos com seu pai, o pintor-viajante Erich Brill e sua aproximação com o Grupo Santa Helena) e, particularmente dedica atenções ao registro das paisagens e cenas urbanas - alvos constantes de sua fotografia espontânea.

PALAVRAS-CHAVE: Alice Brill, *Flagrantes de São Paulo*; Arte e Fotografia.

ABSTRACT: Alice Brill, a photographer who died on June 29, 2013, brings an intense repertoire unveiling in Candid shots of São Paulo, a city that is transformed and modernized. The present text covers: the sensitive relations that guide the production artist (photographer, engraver and essayist); their experiences related to painting (the first lessons with his father, the painter-traveler Erich Brill and his approach to the Group Santa Helena) and particularly devotes attention to the record of landscapes and urban scenes - constant targets of their spontaneous photography.

KEYWORDS: Alice Brill, Candid shots of São Paulo; Art and Photography.

As duas primeiras décadas do século XX presenciaram a emergência das vanguardas artísticas e as transformações culturais advindas dos fenômenos da modernização. O caráter mecânico e de reprodutibilidade intrínsecos aos processos fotográficos foram vistos pelos artistas modernos como atributos capazes de representar a dinâmica da nova vida que surgia aceleradamente nos grandes centros industriais e urbanos. Ao mesmo tempo, os artistas ligados às vanguardas passaram a empregar a fotografia como instrumental para o questionamento das hierarquias tradicionais do sistema de produção, fruição e circulação da arte.

Nesse sentido, as interações entre arte e fotografia tornam-se cada vez mais densas. O repertório ora apropriado do universo pictórico passou a ser o ponto de conexão, no qual pintura e fotografia colaboraram entre si e evoluíram uma com a outra. As técnicas pictóricas tornaram-se mais fluidas, livres e espontâneas, uma vez que a fotografia liberava os pintores dos rigores da mimese. Muitos artistas recolhem fotografias

das paisagens e dos modelos para poderem depois pintá-los no conforto dos seus ateliês. A pintura passou a fazer uma exploração mais plástica dos enquadramentos e assume um olhar mais casual em relação aos objetos. Já a fotografia modernista, por sua vez, abriu mão dos temas bucólicos e pictóricos, característicos da fotografia acadêmica, jogando-se com profundidade na ação de desvelar a cidade moderna. E também nas experimentações técnicas que proporcionavam inovadoras imagens.

Entre os anos de 1920 e 1950, o “novo” desejado pela modernidade se coloca de forma definitiva na imagem técnica e nas possibilidades de experimentação desta. O registro fotográfico deixou de ser uma tentativa de capturar o instante real para transforma-se também em um ato interpretativo. A afirmação do teor artístico do registro fotográfico se manifestou, sobretudo, na exploração dos atributos específicos da técnica fotográfica, tais como os enquadramentos oferecidos pela câmera e os jogos de luz e sombra que a objetiva podia proporcionar. Tudo

isso, elegendo a cidade moderna e seu cotidiano como foco central.

A aptidão de *flâneur* que surge intrínseca à produção de Alice Brill desperta para a reflexão sobre as interações entre arte e fotografia; entre o universo pictórico e o registro documental de uma época e, especialmente sobre a vida em uma metrópole moderna, tal como São Paulo. Sua produção fotográfica resume-se em 14 mil negativos, que a artista passou ainda em vida para guarda do Instituto Moreira Salles (IMS) em 2000. Esse material assinala sua rara sensibilidade e sua diversidade temática, que se estende dos aspectos mais nobres aos banais da cidade de São Paulo, passando por retratos, pelos registros do mundo infantil até a documentação de viagens a Ouro Preto, Salvador e Xingu.

Quando Alice Brill foi convidada a observar os aspectos urbanos em fortes contradições (moradias modestas *versus* de luxo; centro *versus* periferia), obteve como resultado uma cartografia sensível do urbano na década de 1950, filtrada pelo olhar



Realejo na praça do Patriarca, São Paulo, c. 1953
Acervo Instituto Moreira Salles



Banca de jornal no
centro de São Paulo,
c. 1953
Acervo Instituto
Moreira Salles

da repórter que simultaneamente é pintora. Suas relações com o repertório pictórico iniciaram-se sob a influência de seu pai, Erich Brill, um pintor-viajante que esteve no Brasil, entre os anos de 1934 e 1937. Aqui, ele retratou a paisagem que o cercava, pintando obras, tais como, *Paquetá*, 1934, *Viaduto do Chá*, 1935, *Clube Tietê*, 1935, *Salto de Itu*, 1935 e outros lugares brasileiros. O pintor chegou a realizar exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo. Porém, em 1937, ele retornou para Hamburgo, onde foi preso pelos nazistas. Deportado para o campo de concentração de Jungfernhof, próximo a Riga (Letônia), Erich foi fuzilado em 1942.

A família de Alice Brill desembarcou em terras brasileiras, quando ela aproximava-se dos 14 anos de idade. Na bagagem, uma minicâmera Agfa, tipo caixão - presente do pai - e equipamento com o qual, Alice registrou a viagem que, antes do destino final, passou por Espanha e Itália.

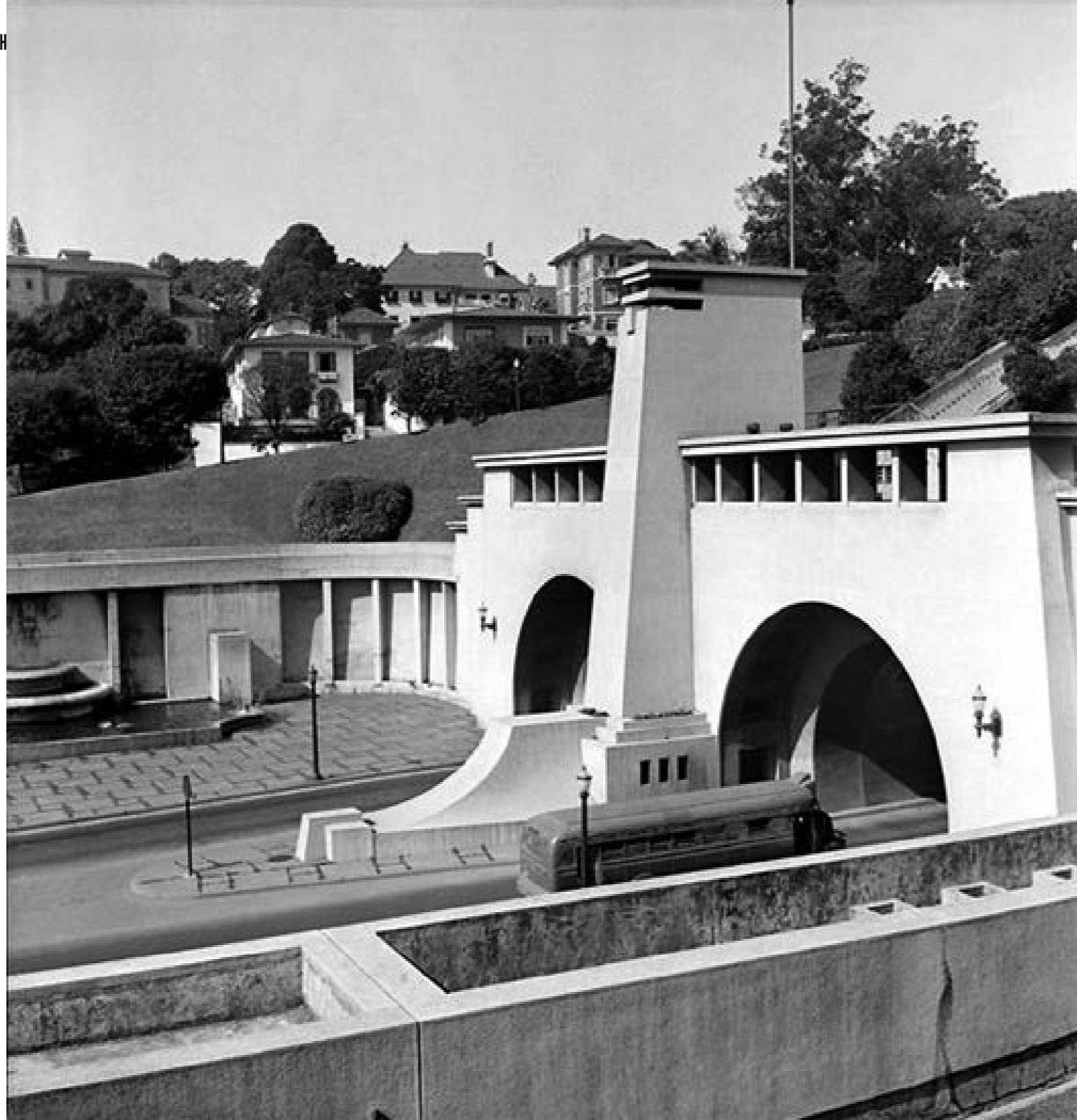
As experiências envolvendo o registro da paisagem não se esgotam

nesse episódio e na proximidade com a poética de seu pai: nos anos de 1940, Alice Brill frequenta o Palacete Santa Helena - lugar onde se encontraram artistas amadores ligados a trabalho simples de pintura de paredes ou de decoração de residências. Em sua maioria, imigrantes ou filhos de imigrantes que se dedicavam ao desenho com modelo vivo e às paisagens dos bairros suburbanos de São Paulo. Nesse edifício da Praça da Sé, no. 43 (posteriormente, 237 e demolido em decorrência da construção do metrô em 1973), nasceu, o que os críticos de arte denominaram de Grupo Santa Helena, constituído por Rebolo Gonsales (1902 -1980), Mário Zanini (1907-1971), Fulvio Pennacchi (1905-1992), Aldo Bonadei (1906-1974), Alfredo Volpi (1896-1988), Humberto Rosa (1908-1948), Clóvis Graciano (1907-1988), Manoel Martins (1911-1979) e Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972).

Do Santa Helena, Alice teve como mestres Paulo Rossi e Aldo Bonadei, além disso, tem, como ensaísta, um livro sobre Mário Zanini (*Mário Zanini e seu tempo*, Ed. Perspectiva, 1984).

Paulo Rossi conheceu o pai de Alice quando de sua permanência em São Paulo. No mesmo local também travou contato com Yolanda Mohalyi, Hansen Bahia e Samson Flexor. Dos traços herdados do Grupo Santa Helena, talvez, o desejo de retratar a vida popular seja uma das características mais marcantes de Alice Brill. Os santelenistas, aos finais de semana, realizavam excursões à periferia de São Paulo para praticar pintura ao ar livre. Também pequenas localidades do interior e do litoral paulista foram visitadas. Segundo Walter Zanini, os santelenistas tinham “como objeto de representação e ponto principal de referência uma visão física, humana e social muito particular do meio paulistano”.

Na série *Flagrantes de São Paulo* essa preocupação tornou-se explícita. Encomendada por Pietro Maria Bardi, então diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), para integrar um álbum comemorativo do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954, a série é uma tentativa de Alice Brill de mapear a metrópole paulista moderna e ambígua, a partir desta



Túnel Nove de Julho.
São Paulo, c. 1953
Acervo Instituto
Moreira Salles



Tocador de Realejo,
1950
Acervo Instituto
Moreira Salles

referência “física, humana e social”. O álbum comemorativo jamais foi publicado, à época, faltou patrocínio. A publicação integral das fotos que compõem a série permanece inédita até hoje, porém, algumas fotografias foram publicadas em periódicos, tal como a Revista Habitat (dirigida por Pietro Maria Bardi). Outras foram inseridas no livro *Isto é São Paulo! 99 Flagrantes da Capital Bandeirante* (Melhoramentos, 1956). O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) tem cerca de 70 fotografias da série - elas foram doadas pela artista em 1974.

Nesse ponto, torna-se importante assinalar que durante a década de 1950 há uma crescente produção de álbuns fotográficos sobre a cidade de São Paulo. O período que antecede o aniversário dos quatrocentos anos da cidade, em 1954, transborda uma multiplicidade de imagens oficiais amplamente divulgadas em *outdoors*, revistas ilustradas, cartões-postais e álbuns que remetiam a um discurso efusivo sobre o progresso e a industrialização da metrópole. A “saga dos bandeirantes” é propagada

no imaginário da época como um mito fundador. Reconta-se a história da antiga vila enfaticamente, numa linha contínua e ascendente, evocando a sua grandiosidade e potência associada aos heróis que teriam desbravado o Trópico de Capricórnio. “São Paulo, a locomotiva do Brasil” era um lema que invadia o cotidiano das pessoas.

Aversa a essa vertente, no conjunto de fotografias, Alice Brill traçou um retrato da cidade em diversos ângulos: do requinte das mansões de Higienópolis aos bairros operários; os grandes edifícios que se erguem solenes em seus registros fotográficos e, às cenas mais banais, como por exemplo, as vividas na banca de jornal ou na feira livre que toma as ruas da cidade. Aliam-se, ainda, os anúncios publicitários que se confundem e se ordenam, segundo a lógica da artista, às frutas, aos tipos humanos e à infraestrutura urbana. Nessa série fotográfica: símbolos da modernização coexistem com ícones do passado aristocrático ligado à economia cafeeira; tipos sociais surgem como coadjuvantes em cenas que sugerem o desequilíbrio existente entre as

classes sociais. Protagonista mesmo é somente a cidade em seus contrastes, ora colonial, ora cosmopolita; ora vertical, ora horizontal; ora rica, ora pobre e, assim por diante.

Na visão da crítica contemporânea, a série pode ser marcada por uma saudade de uma cidade que não existe mais ou que seus vestígios estão sobrepostos - o que restou dos anos de 1950 tornaram-se memórias carregadas pela poética gráfica de Alice Brill:

“Todo esse registro visto hoje tem a nostalgia da cidade outrora mais elegante e harmoniosa. Alice Brill, pela formação artística mais acentuada e pelas influências diretas da pintura e do desenho, fotografou a cidade de São Paulo nos anos 1950 de maneira mais construtiva e gráfica. Seu olhar, sentido privilegiado do nosso século e principal mediador entre o sujeito e a realidade objetiva e dinâmica, é mais poético, refinado e transformador”.

Flagrantes de São Paulo, Alice não exalta o formalismo ou a técnica. Ela está mais voltada à espontaneidade de



Fila em ponto de ônibus no Vale do Annhamgabaú, 1953, Acervo Instituto Moreira Salles

cada cena, uma vez que seu interesse era o documental imediato - o “fazer o retratado de uma época”. Por meio de amplo e detalhado registro, Alice fixou uma paisagem ambígua para São Paulo da década de 1950. Suas lições que abrangiam o mundo pictórico, advindas de Erich Brill e de seus mestres do Grupo Santa Helena nortearam essa produção.

Alice fotografou outras regiões do Brasil em viagens ou expedições, assim como registrou reproduções de obras de arte e eventos ocorridos em museu. Ela teve obras expostas nas primeiras bienais e é uma das fundadoras do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP). Também fez retratos de famílias e de crianças que foram importantes para consolidá-la na profissão. Vale mencionar, ainda, o interessante trabalho de registro das atividades promovidas pela Seção de Artes Plásticas do Hospital do Juquery. Porém, a exploração da paisagem urbana tornou-se uma constante em seu percurso estético.

Prova disso, é sua produção na década posterior, que gira em torno de pinturas

que nas quais se apresentam figuras humanas em casarios ou apartamentos. Com delicadeza, elaborou figuras em estruturas verticais semelhantes a prédios e telhados geometrizados de casas avistados a partir das janelas de seu ateliê. O tema da solidão na metrópole era recorrente em sua obra e pode detectar-se traços dela em *Flagrantes de São Paulo*. Na série, a fotógrafa registra as cenas em preto e branco, nas pinturas à estrutura marcada de suas telas, ela une o emprego apurado da cor, criando ousadas relações formais na paisagem. No fim de sua trajetória, aproximou-se da abstração, porém, isso é uma outra história.

NOTAS:

1 Em 2005, o Instituto Moreira Salles organizou uma retrospectiva da artista com o mesmo título

2 Alice Brill (Colônia, Alemanha, 1920 - São Paulo, SP, 2013). Estudou pintura no Palacete Santa Helena, em São Paulo, durante a primeira metade da década de 1940. Entre 1946 e 1947, fez uma série de cursos na New Mexico University, em Albuquerque, Novo México (Estados Unidos) e na Art Student’s League, em Nova York. Nesse mesmo período, iniciou suas primeiras experiências em fotografia. Após o seu retorno ao Brasil, trabalhou como fotógrafa da revista Habitat, realizando reportagens sobre arquitetura e artes plásticas, temas que também desenvolveu em atividades ligadas ao MASP, MAM SP e à Bienal Internacional de São Paulo. Entre 1948 e 1960, documentou os índios Carajás, de Mato Grosso. Formou-se em filosofia pela PUC SP em 1975. Obteve o mestrado em 1982 e o doutorado, pela USP, em 1989. Entre as exposições de que participou, é possível destacar: Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo,

1944, 1947 e 1948 (Prêmio Mário de Andrade, 1948); Bienal Internacional de São Paulo, 1951 e 1967; Salão Paulista de Arte Moderna, São Paulo, de 1961 a 1968 (Pequena Medalha de Prata, 1961; Medalha de Prata, 1962; Medalha de Ouro, 1963; Medalha de Prata, 1964; Prêmio Aquisição, 1965); Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM SP, várias edições entre 1969 e 1979; A Cidade na Arte, no CCSP, São Paulo, 1983; A Fotografia e os anos 50, no MAC USP, 1984; Pinturas Alice Brill, no MAC USP, 1994.

3 “O próprio Rebolo explicaria, anos mais tarde, as origens do Grupo: ‘O Santa Helena não começou como um movimento: foi transformado em movimento pelos intelectuais.’ Um grupo formado por meia dúzia de amigos, cujo traço comum era não gostar de acadêmicos e querer a “pintura verdadeira” que não fosse anedótica ou narrativa. ‘A pintura pela pintura’”. AJZENBERG, Elza. Grupo Santa Helena. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_gsh.htm. Acesso em 12 mar. 2015.

4 ZANINI, Walter. 60 anos do Grupo Santa Helena. In: *O Grupo Santa Helena* (folder de exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, jan-mar/1996).

5 MOREIRA, Marina Rago. Alice Brill, retratos de uma metrópole. *Primeiros Escritos*, no. 18, junho, 2012. In: http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/AliceBrill_rev.pdf. Acesso em 12 mar. 2015

6 FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Alice Brill. In: CARBONCINI, Anna (coord.). *Coleção Pirelli/MASP de Fotografias*: v. 7. São Paulo: MASP, 1997.

REFERÊNCIAS:

AJZENBERG, Elza. Grupo Santa Helena. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_gsh.htm. Acesso em 12 mar. 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte no tempo de sua técnica de reprodução - Sociologia da Arte*, Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

ERICH Brill: Pintor e viajante. Textos: Erich Brill; Uma vida interrompida/apresentação de Emannel Araújo; textos de Alice Brill e Wolfgang Pfeiffer. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1995.

GOMBRICH, Ernst. H. *A História da Arte*, Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

KOSSOY, Boris. “Construção de uma visualidade moderna” In: *O Mundo de Alice Brill*, 2005, p.p. 6-14.

MOREIRA, Marina Rago. Alice Brill, retratos de uma metrópole. *Primeiros Escritos*, no. 18, junho, 2012. In: http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/AliceBrill_rev.pdf. Acesso em 12 mar. 2015.

ZANINI, Walter. 60 anos do *Grupo Santa Helena*. In: O Grupo Santa Helena (folder de exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, jan-mar/1996).

DALMO DE OLIVEIRA SOUZA E SILVA

Graduação em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia e Letras Nove de Julho (1984), graduação em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (1981), mestrado em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1987) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo com bolsa (Daad) na Universidade de Augsburg/Alemanha (1993). Atualmente é professor titular do Centro Universitário Álvares Penteado e da Universidade Metodista de São Paulo. Pesquisador da Cátedra de Gestão de Cidades da UMEP.

ROSEMARI FAGA VIÉGAS

Graduada em Administração pela Escola Superior de Administração de Negócios (1975), Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1988) e Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1996). Foi docente do Mestrado em Comunicação, Educação e Administração da Universidade São Marcos. Exerceu cargos de direção e gestão em Instituição Pública e editor-gráfico em revistas científicas. Organizou e participou de projetos acadêmicos e institucionais. Atualmente, é professora titular da Faculdade São Sebastião/SP. Avaliadora adhoc do MEC/INEP desde 1998.



Foto: Alberto Mateus

O QUE FAZ UM ARTISTA ADQUIRIR PODER CULTURAL?

FRANTHIESCO BALLERINI - ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: A consolidação do poder cultural de um artista se passa, fundamentalmente, pelo audiovisual no século 21. A pesquisa realizada tem como objetivo elucidar os mecanismos de consolidação do poder na arte e no entretenimento. Percebe-se que existem categorias fundamentais na consolidação do poder cultural, como tempo, contexto, beleza, espaço e idioma, permeando, também, a importância do poder suave (soft power), ou seja, sistemas internacionais de poder. Esta pesquisa comparou, debaixo destas categorias, o poder cultural de artistas contemporâneos em diversos campos.

PALAVRAS-CHAVE: poder cultural; audiovisual; poder suave

ABSTRACT: The consolidation of the cultural power of an artist goes through, fundamentally, by audiovisual in the 21st century. This research aims to elucidate the mechanisms of consolidation of power in arts and entertainment. There are fundamental categories in the consolidation of cultural power, like time, context, beauty, space and idiom, also permeating the importance of cultural soft power, international systems of power. This research compared, below those categories, the cultural power of contemporary artists in many areas.

KEYWORDS: cultural power; audiovisual; soft power

O que faz um artista adquirir poder cultural durante sua vida? Por que alguns artistas se tornam muito poderosos com obras homogêneas e repetitivas enquanto outros lançam obras de vanguarda e criativas e permanecem desconhecidos por toda a carreira? Qual é a influência de nascer e se tornar artista em países desenvolvidos no processo de internacionalização de obras de arte do artista?

Estas perguntas me perseguiram durante minha pesquisa para o livro *'Poder Suave - Soft Power'*, lançado no Brasil em 2017 e finalista, no ano seguinte, do 60º Prêmio Jabuti na categoria Economia Criativa. À época, eu foquei a pesquisa nas manifestações culturais de poder suave (*soft power*, em tradução literal), como Hollywood e Bollywood, a moda francesa, o balé russo, a Invasão Britânica (onda musical dos anos 1960 iniciada pelos Beatles), a bossa nova, o carnaval e as telenovelas brasileiras.

Mas eu não estava satisfeito. Parecia haver aspectos na trajetória do artista que poderiam explicar

por que alguns artistas de países subdesenvolvidos enfrentavam maiores obstáculos do que aqueles de países desenvolvidos e, ainda assim, adquiriam mais poder cultural do que seus pares bem-nascidos. Eu persegui estas respostas na minha pesquisa de doutorado, na linha de processos socioculturais, com o fundamental apoio da bolsa Prosuc/Capes do governo federal. Após cinco anos de pesquisa, minha tese gerou meu recente livro, *'Poder Cultural - mecanismos de consolidação do poder na arte e no entretenimento no século 21'* (2023), e me possibilitou chegar a algumas respostas interessantes.

Primeiramente, o que é poder cultural? É a habilidade individual de seduzir uma quantidade massiva de pessoas de muitos cantos do mundo, movendo a economia de outros países, modelando os hábitos de consumo e criando uma indústria por si só. O verdadeiro poder cultural frequentemente advém de produtos audiovisuais no século 21 - filmes, programas de TV, telenovelas, vídeos de mídias sociais - e até escritores precisam passar pelo meio audiovisual

para tornar suas obras, como livros, relevantes neste século. O mais forte poder cultural advém de artistas já imersos em manifestações de poder suave, aquelas que historicamente (e internacionalmente) moldaram as preferências do mundo, como filmes de Hollywood.



Foto: Alberto Mateus

A pesquisa deixou claro outros aspectos cruciais para acumular poder cultural. Artistas cujas atitudes e produtos estão alinhados com seu tempo, contexto e expectativas são mais prováveis de se tornar poderosos. Emerald Fennel nunca havia ganhado um prêmio

relevante como atriz, diretora ou roteirista. Mas em 2020, seu filme, *'Bela Vingança'*, um filme raso de entretenimento adolescente, ganhou o Oscar de Melhor Roteiro Original. Por quê? Porque sua violência, não muito diferente de franquias como *'Rambo'*, é perfeitamente adaptada

ao nosso tempo e contexto: é a vingança de uma mulher (feminismo?) contra homens abusivos.

O astro de Bollywood Shah Rukh Khan tem mais poder cultural que a estrela de Hollywood Brad Pitt. Como é possível? Alguém admitiria isso em países desenvolvidos? De fato, ele é mais poderoso que seu colega norte-americano. Ambos possuem um aspecto essencial para se obter poder cultural na indústria cinematográfica: beleza. No começo, Khan e Pitt usaram sua beleza para serem escalados em filmes de entretenimento, mesmo de má qualidade. Mas enquanto acumulavam poder cultural, eles foram capazes de escolher projetos melhores e serem menos dependentes do aspecto físico. O espaço também é outro importante aspecto para o poder cultural: ambos nasceram em países com as duas maiores manifestações de poder suave no cinema (Hollywood e Bollywood), que os colocaram muitos passos à frente de atores de outras nações. Ambos apoiam causas internacionais que modelaram positivamente suas



Margot Robbie no filme *'Bela Vingança'* (2020). Crédito: Divulgação/Focus Features

imagens: Pitt apoia a One Campaign, que luta contra a Aids e a pobreza em países subdesenvolvidos; Khan é embaixador da Pulse Polio, Organização Nacional de Controle da Aids e Fundação Faça um Desejo da Índia. Mas o que faz Khan ser mais poderoso que Pitt são suas escolhas relativas à vida pessoal nas mídias sociais. Pitt e Angelina Jolie foram, provavelmente, o casal mais perseguido de Hollywood nos anos 2000, o que talvez tenha ajudado Pitt a decidir por não ter perfis em redes sociais. Khan tem um longo casamento com Gauri Chibber, até então desconhecida quando se conheceram, em 1991, agora com três filhos. Ele posta constantemente a rotina da família nas redes sociais, com 42 milhões de seguidores no Facebook, 30 milhões no Instagram e 42 milhões no X (antigo Twitter). Em 2019, David Letterman entrevistou Khan no ‘Meu próximo convidado com David Letterman’ (Netflix). Após dias seguindo sua rotina em Mumbai, Letterman o chamou de “a maior estrela de cinema do mundo”. Ele estava certo.

É também da Ásia outro artista que acumula um imenso poder cultural. É importante lembrar que, na pesquisa, a comparação do poder cultural se dá, sempre, entre artistas que nasceram em épocas semelhantes, de modo que o tempo não seja um fator que privilegie ou prejudique os analisados. No campo da animação, foi comparado o poder



O astro indiano Shah Rukh Khan. Imagem: Instagram de Shah Rukh Khan

cultural do brasileiro Mauricio de Sousa com o japonês Hayao Miyazaki. E o que se constatou é um poder cultural dez vezes maior do asiático sobre o latino-americano. Isso se deve, primeiramente, porque Miyazaki está inserido num poder suave estabelecido há décadas, a cultura MAG (mangá, anime e games) do Japão, responsável por seduzir

milhões de espectadores ao redor do mundo, até mesmo de plateias arredias à cultura japonesa (devido às invasões no século 20) como a chinesa e coreana. A animação brasileira não possui poder suave (internacional), ao contrário da telenovela nacional, como veremos adiante. Mas o cerne da disparidade de poder cultural entre ambos se dá por uma escolha profissional: Miyazaki escolheu passar a vida como artista animador e apenas isso, enquanto Sousa dividiu seu tempo entre algumas criações de animações em longa-metragem (metade do número do diretor japonês) e a administração de seu império de entretenimento, envolvendo parques, gibis, franquias e, também, a formação de outros animadores que dariam continuidade às obras. Junte-se a isso o fato de que, há décadas, as animações, ou animes, não são consideradas gêneros (infanto-juvenis) no Japão, como é no Brasil. Elas são meios, ou seja, uma forma de contar qualquer história, para qualquer público-alvo (adultos, crianças, idosos etc.). Sabe-se que os festivais são

algumas das principais chancelas do poder cultural de artistas desde o surgimento do cinema. Festivais dão visibilidade internacional, são televisionados e se tornam mecanismos eficientes para a concretização de futuros negócios e projetos. Miyazaki ganhou 47 festivais de grande porte, dentre



Hayao Miyazaki no Studio Ghibli. Foto: TCD/Prod. DB/Alamy/Fotoarena

eles dois Oscars de Melhor Animação, para os filmes ‘A Viagem de Chihiro’ (2002) e ‘O Menino e a Garça’ (2024).

No mundo da música, videoclipes (audiovisual) são a ferramenta mais importante para fortalecer o poder cultural de cantores. A inglesa Dua Lipa e a brasileira Anitta sabem

disso perfeitamente. E seus poderes extrapolam a música. Em 2020, Dua Lipa postou um vídeo para seus 46 milhões de seguidores no Instagram criticando a forma como as Forças de Defesa Israelenses tratavam os palestinos. A ONG israelense Im Tirtzu abriu uma petição exigindo que suas músicas fossem banidas da rádio do exército israelense, a mais popular do país, mas não foi atendida. O ex-presidente de extrema-direita brasileiro, Jair Bolsonaro, costumeiramente usava suas redes sociais para criticar Anitta por apoiar a legalização da maconha, a eleição de Lula em 2022 e suas visões sobre a forma que usa a bandeira brasileira. Ambas as artistas usam as mídias sociais para aumentar seu poder, e não recuam de confrontos diretos com pessoas poderosas de outros campos. O conteúdo dos vídeos de ambas é evidentemente outro aspecto de acúmulo de poder cultural. Os cliques de Dua Lipa e Anitta nem são tão diferentes em termos estéticos, técnicos e até mesmo o conteúdo das letras. Anitta lançou quase o

dobro de vídeos que Dua Lipa. Mas o que faz Dua Lipa ser mais poderosa? Outro aspecto crucial na consolidação do poder cultural: o idioma. Dua Lipa sempre cantou no idioma mais popular do mundo, o inglês, que também a ajudou a fechar muito mais contratos de publicidade, pois sua carreira se desenvolveu em um dos centros de moda do mundo, Londres. Para ter poder cultural, e sendo de fora

desses “centros de língua inglesa”, Anitta tem investido maciçamente em mais vídeos em inglês, como ‘Girl from Rio’, ‘Downtown’, ‘Faking Love’ e ‘Boys don’t cry’.

Estes aspectos são justos para obtenção de poder cultural? Definitivamente não. Aqui vão dois exemplos. No campo da atuação em telenovelas, Thalía e Adriana Esteves fizeram telenovelas de grande



A cantora brasileira Anitta. Foto: Andre Nicolau/ Divulgação

sucesso. Ambas utilizaram de sua beleza, no começo da carreira, para galgar papéis populares. Também em comum, ambas nasceram em espaços (México e Brasil) onde as telenovelas se consolidaram como poder suave, portanto, de consumo e sedução de grandes populações mundiais. Mas as semelhanças terminam aí. Thalía fez apenas sete telenovelas, como ‘Maria Mercedes’ (1992), ‘Marimar’ (1994) e ‘Maria do Bairro’ (1995). Ela parece ter vivido um único personagem em toda a sua carreira: incorporou o sonho da menina pobre que conquista o grande amor e a riqueza por meio do trabalho árduo e da humildade. Já Adriana Esteves fez 19 telenovelas e soube diversificar os papéis muito habilmente. Da mocinha de ‘Renascer’ (1993), passando pela megera de ‘O cravo e a rosa’ (2000), indo para a heroína de ‘A indomada’ (1997) ao seu papel mais importante, a vóbora cômica Carminha de ‘Avenida Brasil’ (2012). Thalía não ganhou nenhum prêmio internacional relevante como atriz de telenovela. Adriana Esteves levou 32 prêmios importantes. Ainda assim, é Thalía

quem recebeu a alcunha - pela mídia mexicana e norte-americana - de “a rainha das telenovelas”. Por que este disparate? Em parte, a razão reside na categoria idioma: o espanhol é uma língua capaz de oferecer maior poder cultural a seus artistas, pois seus produtos são consumidos em um maior número de países, além da forte comunidade hispânica nos Estados Unidos, onde Thalía se mudou para consolidar a carreira. As telenovelas da TV Globo viajam o mundo, mas são dubladas para os respectivos idiomas dos países compradores e poucos foram os casos de estrelas brasileiras que ganharam poder cultural relevante no exterior, como Lucélia Santos com o sucesso estrondoso de ‘Escrava Isaura’ (1976) na China. O segundo fator fundamental é a ausência de Adriana Esteves de todas as redes sociais, uma opção pessoal que ela mesma admite ter um peso em sua carreira, já tendo afirmado que, atualmente, testes de elenco exigem candidatos a atores com até 10 mil seguidores no Instagram. Adriana, de casamento longo com o ator

Vladimir Brichta e reservada quanto a entrevistas, preferiu resguardar sua intimidade. O contrário de Thalía, que tem 22 milhões de seguidores no Facebook, 7,21 milhões de inscritos em seu canal no Youtube, 20 milhões de seguidores no Instagram e 11,4 milhões de seguidores no TikTok, onde vende até produtos correlatos às suas personagens. O poder cultural de Thalía se sobressai a de Adriana Esteves não pela qualidade de seus trabalhos como atriz em telenovela, mas porque ela continua reverberando, ano após ano, geração após geração, o sucesso de suas poucas telenovelas nas redes sociais, lembrando as Marias vividas sempre que for preciso, para não perder a coroa de “rainha das telenovelas”.

O segundo exemplo é do campo da direção cinematográfica. Helena Solberg foi a única mulher diretora do Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro dos anos 1960 e o mais importante movimento do hemisfério sul do planeta, com filmes que discutiam as raízes do subdesenvolvimento da América Latina. Ela também morou nos Estados

Unidos e foi aplaudida por filmes como 'The Brazilian Connection' (1983), 'Home of the Brave' (1986) e 'Carmen Miranda - Bananas is my business' (1994), mas nenhum deles foi feito dentro do sistema hollywoodiano, eles eram produções independentes, dando a ela muito menos poder cultural do que o

esperado. A diretora senegalesa Safi Faye é a mãe do cinema africano, a primeira mulher da África subsaariana a dirigir um longa de ficção distribuído comercialmente, 'Kaddu Beykat', lançado em 1975. Seus filmes foram essenciais para entender a vida das mulheres nas tribos africanas, mas ela sofre de

um completo apagamento cultural, já que a maioria de seus filmes são falados em idiomas como sererê e uólofe, ignorados completamente por mecanismos de buscas como o Google. Sua morte, em 2024, foi praticamente ignorada pelos canais de TV e revistas culturais do Ocidente.

O propósito desta pesquisa do 'Poder Cultural' não foi apenas dar respostas para estas questões, mas principalmente contribuir para mostrar como os dados são lançados na indústria do entretenimento. Este é o primeiro e mais importante passo para mudar as regras do jogo e, então, fazer o poder cultural ser mais justo e mais acessível a todos.



Adriana Esteves como Carminha em 'Avenida Brasil' (2012). Foto: Raphael Dias



A diretora senegalesa Safi Faye. Crédito: Divulgação

REFERÊNCIAS

BALLERINI, Franthiesco. **Poder Suave - Soft Power**. São Paulo: Summus Editorial, 2017.

BALLERINI, Franthiesco. **Poder Cultural: mecanismos de consolidação do poder na arte e no entretenimento no século 21**. São Paulo: Summus Editorial, 2023.

FRANTHIESCO BALLERINI

Escritor, jornalista e doutor em processos socioculturais pela Universidade Metodista de São Paulo. É autor de livros como ‘Cinema Brasileiro no Século 21’ (2012), ‘Jornalismo Cultural no Século 21’ (2015), ‘Poder Suave - Soft Power’ (2017), finalista do 60º Prêmio Jabuti, ‘História do Cinema Mundial’ (2020), e ‘Poder Cultural’ (2023).



Marcha à ré. BRASIL | 12min |
2020 (still)

PLANOS À MARCHA À RÉ: O OLHAR ESQUECIDO

CARMEN S. GUIMARÃES ARANHA
E EVANDRO NICOLAU
ESPECIAL PARA ARTE&CRÍTICA

RESUMO: A forma artística contemporânea nos impele a interrogar sua mensagem estética, lançando um olhar crítico para a vida. No dia 4 de agosto de 2020, em São Paulo, logo após o início do isolamento social para conter a pandemia da Covid-19, já atingindo 100.000 mortos, a performance *Marcha à ré* discutiu a arte em sua dimensão cultural, política e ativista ao representar um cortejo funeral e evidenciar o discurso contemporâneo de resistência cultural. O sentido do presente artigo é de reflexão sobre alguns significados guardados na performance *Marcha à ré*. Aponta-se para um *campo perceptivo* que se aproxima do fenômeno estético contemporâneo e para uma narrativa crítica que situa o conceito de *retrogerir*, como um repensar a passagem do tempo sem abraçar apenas a esperança como única engrenagem e retornar às formas contemporâneas aderentes às forças emergentes.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea; fenomenologia do olhar; mensagem estético-crítica.

ABSTRACT: The contemporary artistic form compels us to interrogate its aesthetic message, taking a critical look at life. On August 4, 2020, in São Paulo, shortly after the beginning of social isolation to contain the Covid-19 pandemic, already reaching 100,000 deaths, the performance *Marcha à ré* discussed art in its cultural, political and activist dimensions at the same time. represent a funeral procession and highlight the contemporary discourse of cultural resistance. The purpose of this article is to reflect on some meanings stored in the performance *Marcha à ré*. It points to a perceptual field that approaches the contemporary aesthetic phenomenon and to a critical narrative that situates the concept of going backwards, as a rethinking of the passage of time without just embracing hope as the only gear and returning to contemporary forms that adhere to emerging forces.

KEYWORDS: contemporary art; phenomenology of the gaze; aesthetic-critical message.

INTRODUÇÃO

“Toda forma é um rosto que me olha,
porque me chama para dialogar”
(BOURRIAUD, 2019, p. 33).

O presente artigo parte de uma forma artística contemporânea que nos impele a interrogar sua mensagem, por meio de um olhar que correlaciona seus elementos estéticos aos narrativos críticos à sociedade. Queremos perguntar se é possível abraçar um discurso estético-crítico capaz de lançar um olhar para a vida.

No dia 4 de agosto de 2020, quando se atingia cerca de 100.000 mortes no Brasil pelo avanço da pandemia da Covid-19, uma ação performática, em São Paulo, proporcionou diversas relações entre a criação artística e sua dimensão cultural: *Marcha à ré* (Fig. 1) é uma dessas produções que nos motiva à reflexão sobre as muitas camadas de sentido que ali parecem estar guardadas.

MARCHA À RÉ: PONTOS DE PARTIDA E DE CHEGADA

Depois do conceitualismo dos anos 1960 e 1970, a arte relacional possibilitou outros modos de ver o presente e as manifestações artísticas. Bourriaud diz que sua novidade não tem antecedentes na história da arte,

(...) A novidade está em outro lugar. Ela reside no fato de que essa geração de artistas não considera a intersubjetividade e a interação como artifícios teóricos em voga, nem como coadjuvantes (pretextos) para uma prática tradicional da arte: ela as considera como ponto de partida e de chegada, em suma, como os principais elementos a dar forma à sua atividade. (BOURRIAUD, 2019, p. 61)

Segundo Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, *Marcha à ré* é um misto de manifestações (performance e filme). A criação foi motivada pelo convite que Araújo recebeu para realizar uma performance na Bienal

de Berlim, em 2019, mas a data foi mudada e a performance cancelada. Em contrapartida, a organização da Bienal propôs que a performance fosse produzida e filmada em São Paulo para ser apresentada na mostra. Nesse contexto, Araújo convidou o artista Nuno Ramos, o cineasta Erik Rocha e outros artistas, além de convocar, por meio de redes pessoais, um grupo que formou o cortejo de 120 carros em marcha à ré, saindo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), percorrendo a avenida Paulista, descendo a rua da Consolação e chegando ao cemitério da Consolação.

O cortejo de carros emitia sons de respiradores mecânicos pelas suas janelas abertas. Naquele momento, com o Brasil de quarentena, com todos em casa por algumas semanas, usando máscaras e higienizando corpos e objetos, buscando conter o avanço da pandemia da Covid-19, esse misto de manifestação, performance e filme envolveu cerca de 250 pessoas, dentro dos carros, como garantia de integridade física do grupo, nesse exercício de luto público. Apenas Antônio Araújo e Nuno Ramos ficaram



Figura 1. *Marcha à ré*. BRASIL | 12min | 2020 | Dirigida por Erik Rocha. Performance criada por Teatro da Vertigem, com colaboração de Nuno Ramos. Produzida por Aruac Filmes e Teatro da Vertigem. Comissionada e Coproduzida pela 11th Berlin Biennale for Contemporary Art. Coproduzida por *Porto Alegre em Cena* - Festival Internacional de Artes Cênicas <https://vimeo.com/448997055>. Acesso 05 dez. 2023

do lado de fora, orientando o cortejo, protegidos por roupas próprias.

Em frente ao cemitério da Consolação, com o hino nacional tocado às avessas, desfralda-se uma imagem da Série Trágica, *Minha mãe morrendo*, de Flávio de Carvalho¹ – justamente o desenho no qual a mãe de Flávio parece querer respirar com mais afinco. Esses são os pontos de partida e de chegada que nos fazem pensar que entre eles existam ligações que talvez deflagrem dimensões, ou, como diz Merleau-Ponty (2004, p. 35), “(...) uma certa localidade onde tudo está ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí”. Didi-Huberman (2010, p. 12), sublinhando a nosso ver essa proposição pontyana, diz que “a imagem da arte é um corpo e um signo que envolvem a sugestão de um *incarnat* pictórico, ou seja, de um derrame pulsional que subjaz em cada obra”.

A *localidade* onde tudo está ao mesmo tempo abarca esse *derrame pulsional*, ou ainda, a ideia de que

há um *fenômeno-índice* nas partes conjugadas da expressão. É claro que estamos percorrendo caminhos reflexivos que se afastam um pouco das colocações de Bourriaud, na medida em que refutam a posição que os “artistas relacionais não evocam qualquer prática tradicional da arte”. Caminhar por motivações, como a “deflagração de uma dimensão” e, nela ainda se perceber um “derrame pulsional” conduzem-nos a legados da “Teoria Francesa da Arte que nunca quis romper com o coeficiente de ‘presença viva’ na obra de arte e nas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 7). Por outro lado, abarcamos a ideia em que o artista de hoje, de acordo com Bourriaud, observa o presente e, a partir dele, projeta o futuro da arte, situando as relações humanas como o lugar da obra.

Gostaríamos de oferecer um exercício reflexivo com o qual a *intersubjetividade* pode se situar “uma volta da consciência sobre si para coincidir consigo numa presença plena” (CHAUÍ, 2002, p. 22). Mas, para isso precisamos do *olhar movente no corpo que se move no mundo* (MERLEAU-

PONTY, 2004, p. 16-18). Talvez, nesse emaranhado de movimentações, o *corpo-reflexivo-visão-movimento-no-mundo*, possamos encontrar a “mensagem estético-crítica”. Partir do olhar-pensar que vê correlações entre elementos estéticos e, ao mesmo tempo, escava as narrativas críticas à sociedade, situando certas linhas determinantes, decisivas e vivas da linguagem de Marcha à ré. Com Ponty e Huberman, chegamos à ideia de que precisamos nos apropriar do olhar como um paradigma que torna visíveis os traços do estado da criação artística, as linhas de vestígios e os indícios deixados pela cultura atual. Ao nos aproximar de um recorte da cultura da arte, queremos um “campo para desenvolver todos os nossos pensamentos e nossas percepções” (MERLEAU-PONTY, 1967, p. 166-169).

MARCHA À RÉ: ENTRE AS COISAS DO MUNDO

Seguindo pelas proposições até agora apontadas, a primeira apreensão da forma artística sempre nos levará ao ver. Ou seja, uma obra de arte é vista aqui como uma visão de mundo

numa matéria. “É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos(...)” “(...) mas também coisas de onde sair e reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou receptáculo orgânico, bocas, sexos, talvez o próprio olho” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 30). O olhar passeia pelos ocos, nichos, depressões das formas artísticas e a noção de *sintoma*, do pensador, traz uma compreensão desse momento, ou seja, certos sentidos de uma obra de arte transformam-na num “evento crítico”, num “acidente soberano”; dão acesso ao “dilaceramento que revela a latência incontrolável dos seus fundamentos fugidios e abissais” ((DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 17). Estaríamos nos aproximando dessa dimensão de crise limítrofe da *imagem da forma artística*, do *acontecimento cultural* da obra de arte, da *essência que a sustenta por dentro* e que nos inquieta com sua visualidade.

Embebidos num silêncio de fundo, num forro de invisibilidades marcadas pelos sentidos da vivência, um tecido de forças invisíveis situa um fenômeno do conhecimento de mundo que,

por sua vez, parece reorganizar nossa cultura (C MARA, 2005, p. 127-142).

Estamos falando de uma dialética em suspensão.

Qual seria, então, o *exercício do olhar* que poderíamos realizar ao buscar “(...) a suspeita de uma latência que contradiz a segurança tautológica do ‘what you see is what you see’”? (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 62).

As obras de arte têm muitas camadas de sentido que ali estão guardadas, ainda que a cultura atual esteja sem disponibilidade à *poiesis* e que estejamos cedendo lugar a um pensamento palpável e fragmentado. Justamente por isso, as formas artísticas contemporâneas podem adensar nossa percepção e, em vez de nos desagregar mais, o *exercício de um olhar* criador alicerça a cultura contemporânea.

Hoje, se pensarmos na relação dos indivíduos com a profusão de imagens veiculadas, observamos um olhar de sobrevoo (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 14-18), um olhar flutuante que não realiza trocas entre o mundo da cultura e

o mundo vivido. Imagens sucedem-se diante dos olhos. Merleau-Ponty nos leva a pensar que em uma “visibilidade secreta”, ciframos conhecimento de mundo, mas hoje, a algaravia de um sem-número de relações faz emergir uma síntese da cultura com imagens deslocadas do *olhar*, uma impressão geral da cultura de simulacros.

Os simulacros são imagens hegemônicas na sociedade da hipervisibilidade, como as que circulam na “tela total”: computador, vídeo, televisão ou celular. São “imagens obscenas”, segundo Baudrillard, no sentido de que nada escondem, ou dão tudo a ver, e não “imagens sedutoras”, porque nessas algo ainda restaria fora da cena, ou mesmo em oposição à cena (FABBRINI, 2019, p. 131).

Como as *imagens-simulacros* nos chegam rapidamente e são apreendidas em sucessões vertiginosas, a percepção transforma-se. Como já dissemos, muitas imagens são de “segunda geração”, sem a estrutura da primeira visualidade do pensamento, citando

Beuys (apud ADRIANI, sd). Perdem a origem, estrutura e historicidade pelos inúmeros redesenhos que sofrem. Nossa percepção enfraquece-se nesse contexto de incessantes *agoras*. Com a percepção regida por uma temporalidade sem lastro, a compreensão da *imagem-enigma* neutraliza-se.

A imagem-enigma é que nos desorganiza; a realidade de uma ausência; uma inquietante estranheza; uma imagem com inacessibilidade; uma imagem adiada; um tumulto silencioso que impregna o imaginário do observador (FABBRINI, 2019, p. 138).

Mas, essa mesma *imagem-enigma* pode recuperar sua potência perceptiva ao nos envolver em um ver e pensar sobre o que se está vendo. Falamos, anteriormente, sobre nosso desestímulo ao exercício *perceptivo*. O exercício dos atos perceptivos não se realiza como posse das coisas do mundo ou de um recorte de impressões que se possa ter dele. Esse modo de cogitar sobre o mundo é um ato de compreensão-interpretação dos seus significados, estruturas ou de

arranjos espontâneos de suas partes. É um ato de conhecimento com o qual nos reconhecemos nas coisas do mundo.

O QUE HÁ EM MARCHA À RÉ?

Já dissemos que a obra de arte é um “campo para desenvolver todos os nossos pensamentos e nossas percepções”. Diante da obra, uma *subjetividade silenciosa* interroga “como o espírito poderia conhecer o sentido de um signo que ele mesmo não constitui como signo?” (CARMAN, 2005, p. 151). Esse é o *cogito* tácito que constrói linguagem (C MARA, 2005, p. 129) numa apreensão articulada da qualidade do mundo da vida, com o corpo no trabalho (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 557). A *apreensão articulada da qualidade do mundo*, que vem a ser a apreensão da *imagem-enigma*, é o exercício de um “campo de presença”, ao qual Merleau-Ponty se refere como o momento em que somos lançados em fronteiras entre a natureza e a cultura e ali apreendemos extensões de mundo. Essas extensões nos provocam com ligações que podemos fazer entre as coisas do mundo.

A ARQUITETURA DE UM OLHAR

Todas as ligações que podemos fazer com as coisas do mundo são aproximações de fenômenos percebidos no emaranhado de movimentações *corpo-reflexivo-visão-movimento-no-mundo*. Nesse momento, a proposição do artigo é apresentar possibilidades que constroem o olhar à procura de fenômenos estéticos situados em *Marcha à ré*.

A obra de arte está no mundo, o qual, como diz Merleau-Ponty, é um “campo para desenvolver todos os nossos pensamentos e nossas percepções” (MERLEAU-PONTY, 1967, p. 166-9). Desse modo, estamos pensando numa arquitetura de apreensão da imagem da forma artística. Gostaríamos de apontar os alicerces desse pensar, criando uma síntese de *conceitos-chaves* que, posteriormente, numa movimentação filosófica própria, originam o *olhar criador*: aquele olhar que, *ao se lançar às formas artísticas, realiza passeios de fenômenos estéticos objetivando situar aqueles que são interrogados*.

Quais seriam os alicerces dessa *arquitetura de apreensão do olhar a imagem da forma artística*?

CONCEITOS-CHAVE: PERCEBER, COGITAR, CORPO-REFLEXIVO, VER

Perceber: ato de conhecimento que não se coloca à parte do fim ao qual está dirigido; percepção e percebido têm a modalidade de *entrelaçamento*, na medida em que perceber é sempre perceber alguma coisa no mundo (MERLEAU-PONTY, 1978, X - XI).

Cogitar: é encontrar, no discurso consciente, a interrogação da visualidade originária. No vórtice de tal movimentação do ato de conhecimento humano, a possibilidade da criação artística advinda desse “fenômeno-índice” interrogado oferece a transformação de *forças invisíveis em elementos visíveis*, ou de sentidos vividos na construção da forma artística genuína.

Corpo-reflexivo: o lugar onde todas as operações (percepção e percebido no corpo-reflexivo) se realizam. Corpo entrelaçado à consciência, aos olhos e ao mundo com a possibilidade de constituir um traçado essencial dessa vivência, a *imagem*².

Ver: O *corpo-reflexivo*, como projetado cogito fenomenológico, entrelaça-se com os movimentos do *olhar-pensar*, já que, estamos falando de um olhar não apenas físico apenas. Ao apreender a visualidade da qualidade (sentidos) das coisas do mundo, os olhos movimentam-se no corpo que se movimenta no meio do mundo e, de acordo com o que vem sendo colocado, corpo, olhar e cogitar situam a visualidade originária, objetivando encontrar sua forma artística.

O projeto de um exercício do cogitar fenomenológico é deixar fluir esse entrelaçamento *corpo-reflexivo-visão-movimento-no-mundo* que, por sua vez, estrutura a visão imaginária do real, ou seja, esse enredar empresta

à visão física àquilo acarpetado subjetivamente.

CÓDIGOS DA VISÃO: ELEMENTOS ESTÉTICO-VISUAIS E PLANOS ÓTICOS

A apreensão dos códigos que pertencem à linguagem artístico-visual é necessária porque essas movimentações permitem realizar o passeio por tais códigos que estão nas formas artísticas: ao apreendê-los visualmente temos a possibilidade de relacioná-los, dando gênese a outros fenômenos estéticos que podem, por sua vez, serem estendidos a outros tantos. O exercício da visão, *compreensão e interpretação* desses códigos permite-nos novas criações ao apreender a linguagem artístico-visual.

- Elementos estético-visuais: pontos, linhas e formas que se juntam e tornam-se espaços e profundidades; vestígios e projeções estético-visuais das expressões modernas e contemporâneas, assim como técnicas, suportes e materiais

movimentam-se e correlacionam-se tornando-se referências para a fruição do conhecimento à procura do olhar que reconhece a estrutura do imaginário: a) as linhas estão nas formas e entre elas, sendo que a forma é uma linha em ação, uma formação; b) a luz está nas formas: vejo-a projetada, não vejo luz pura; c) com a luz projetada nas formas, vejo espaços; d) a luz também constrói *cores-luzes*; e) o espaço está nas formas; f) o espaço constrói volumes e profundidades; g) materiais, técnicas e faturas entrelaçam-se com os elementos da linguagem e a modifica; h) materiais, técnicas e procedimentos oferecem materialidades.

- Planos óticos: Didi-Huberman (2010, p. 33) diz que vemos também em planos óticos. Vemos a potência visual; planos rítmicos; movimentos do olhar da superfície ao fundo, de avanço e recuo, aparecimento e desaparecimento; pulsões de fluxo e refluxo.

MOVIMENTAÇÕES DO OLHAR: CORRELAÇÕES

Chegamos ao *olhar-criador*: o olhar que apreende relações estético-visuais com a obra de arte.

- Olhar como um exercício com o qual corpo e consciência procuram codificar sentidos visuais das experiências no mundo da vida:

O **corpo** reflete-se na consciência e vice-versa (“corpo-reflexivo”); movimenta-se no espaço da experiência do mundo da vida;

Nossa **visão** move-se no corpo; essas movimentações (visão e corpo) entrelaçam-se; o indivíduo projeta traçados essenciais, *imagens*;

Na **movimentação** *corpo-reflexivo-no-mundo*, a percepção carrega-se de sentidos visuais: as tensões vividas *codificam-se*.

- Olhar como um ato de conhecimento que codifica a experiência de mundo: o indício para que um sistema de correlações se estabeleça como possibilidade de ordenar aquilo que foi cifrado no discurso da consciência, *linhas*

que engendram formas, cores-luzes, espaços, espacialidades, profundidades; materialidades.

- Olhar como um diálogo com o mundo: a possibilidade da construção da expressão refletida em muitos diálogos, com as linguagens artísticas nas mais diversas formas e conteúdo da história da arte.

Visão e corpo agora se movimentam com a linguagem artística refletida nas transformações da história da arte.

Ver as obras é aproximar-se dos elementos da linguagem intencionados na história, por um lado e, por outro lado, como a expressão de um sistema artístico cultural situa-se com a movimentação do olhar na busca de sínteses das tensões e inquietações visuais cifradas na obra, o fenômeno artístico ali depositado é percebido como um sistema de diálogos:

(...) a apreensão de uma extensão do mundo, compartilhada pelo indivíduo como uma transição entre o que é visto, é vivido e a ideia que essa experiência é uma construção cultural;

um entrelaçamento da nossa maneira ativa de ser na profundidade vivida num fluxo de temporalidade, na duração (FONSECA, 2012, p. 81).

O OLHAR ESQUECIDO

A seguir, apresentamos um modo de construção literária sobre o olhar criador. Procuramos descrever o ato de apreensão visual, no meio das coisas do mundo, com palavras que o aproxima daquilo que nomeamos como “a arquitetura de um olhar”. **As figuras 2, 3, 4, 5 e 6** nos ofereceram os indícios que precisávamos para criar a descrição daquilo que só poderia ser traduzido em códigos visuais.

Movendo-nos num terreno nebuloso, por muitas vezes arriscado, cogitamos sobre a criação artística contemporânea a partir do que busca propor, um ponto de partida, um ponto de chegada e entre eles, “o coeficiente de ‘presença viva’ da obra de arte e das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 17).

O olhar movente no corpo que se move no mundo de *Marcha à ré*

procurando vestígios do que foi e já não é, buscando nos destroços o silêncio do olhar criador do corpo no trabalho. Entretanto, Merleau-Ponty frisa que o olhar é um delírio e, por isso mesmo, é parcial.

Fabbrini (2016, p. 1) diz que a arte contemporânea, desde os anos 1990, mesmo nas propostas de embaralhamento entre arte e vida, distingue-se do projeto moderno para situar uma arte colaborativa e relacional. Diz o autor que “a arte hoje, mesmo não abraçando narrativas ‘utópico-revolucionárias’, pode construir uma crítica à realidade presente.

Marcha à ré é uma expressão da negação, do retrocesso, um anti-movimento vivido pela sociedade em meio a um governo necrófilo, como uma forma artística que abarca a ordem na desordem da cidade, a proporção no caos da pandemia e a clareza da proposição. *Marcha à ré* é a resistência que a arte contemporânea pode exercer. É a contestação em imagem que irrompe: - “automóveis, em marcha a ré em direção ao cemitério da Consolação, partindo da frente

do museu, mausoléu de coleções e obras de arte. Motoristas levam seus carros à ré, ao som de compassos da falta de ar. No cemitério, a obra de Flávio de Carvalho feita estandarte, - anos 1940, o artista em seu luto”. Luto que, em pleno ano de 2020, se ressignifica e penetra os poros da sociedade, torna-se épico, numa luta de saúde e política.

Em busca da arte como uma possível forma de profilaxia no enfrentamento ao adoecimento trazido pela situação pandêmica da Covid-19, *Marcha à ré* é polissêmica: reuniu referências intertextuais de espaços de memória como o MASP, o percurso e o cemitério da Consolação ligados por um cortejo de automóveis que contrariava o sentido das vias.

A CURA

Latour (2020 e 2016), ao refletir sobre os problemas que vêm sendo anunciados há algum tempo, evoca a ecologia como o grande adoecimento da sociedade, passagem que parece ter sido escrita no momento da eclosão da pandemia da Covid-19.



Figura 2. *Marcha à ré.* BRASIL | 12min | 2020 (still)



Figura 3. *Marcha à ré.* BRASIL | 12min | 2020 (still)



Figura 4. *Marcha à ré.* BRASIL | 12min | 2020 (still)



Figura 5. *Marcha à ré.* BRASIL | 12min | 2020 (still)



Figura 6. *Marcha à ré*. BRASIL | 12min | 2020 (still)

4 de agosto de 2020. Noite. Na avenida da Consolação, cidade de São Paulo, ergue-se o portal desgastado do cemitério, e seus vestígios arquitetônicos das colunatas e frisos greco-romanos. Já no final do desfile fúnebre, acima do cenário final, um homem só soa o seu trompete. Um spot o ilumina. Sua vestimenta nos reporta aos jazzistas dos anos 1950, vestidos de branco com chapéu coco. Soa o hino brasileiro subvertido, do fim ao início. Toca pelo fim... ou toca por um fim? Ao mesmo tempo, entre as duas colunas que apartam a fachada do cemitério da Consolação, o estandarte é desfraldado: da série Minha mãe morrendo, de Flávio de Carvalho, a mãe está morta.

Sem dúvida a ecologia nos enlouquece; e é daí que precisamos partir. Não com a ideia de se tratar, mas para aprender a sobreviver sem se deixar levar pela denegação, pela hybris, pela depressão, pela esperança de uma solução razoável ou pela fuga para o deserto. Não existe cura para o pertencimento ao mundo. Mas, pelo cuidado, é possível se curar da crença de que não se pertence a ele; que essa não é a questão essencial; o que ocorre com o mundo não nos diz respeito. O tempo em que podíamos esperar “sair disso” não existe mais. De fato, estamos, como se diz, “em um túnel”, só que “não veremos seu fim”. Nesses assuntos, a esperança é má conselheira, já que não estamos em uma crise. Isso não vai passar”. Será preciso lidar com isso. É definitivo (LATOUR, 2016, p. 31).

Ao compreender a crise como forma inexorável, devemos torná-la experiência de viver. Latour pensa nas fronteiras entre natureza e cultura

como possibilidade e transformação no modo de existir e agir humano. Assim, Consequentemente, seria preciso descobrir um *percurso de cuidados* - mas sem pretender uma *cura* muito rápida. Nesse sentido, não seria impossível progredir, porém seria um progresso ao contrário, que consistiria em repensar a ideia de progresso, em *retrogerir*, em descobrir outra maneira de sentir a passagem do tempo. Em vez de falar de esperança, teríamos de explorar um modo bastante sutil de “*desesperar*”; o que não significa “se desesperar”, e sim não confiar apenas na esperança como engrenagem sobre o tempo que passa (LATOUR, 2016, p. 31-32).

O pensador nos fala sobre a proposição do *viver bem*, de conviver com os males, indo ao cerne da *loucura* que viria de nossas relações com o mundo.

Se nos falta a esperança da cura definitiva, podemos ao menos apostar no menor dos males.

Afinal, não deixa de ser uma forma de cuidado: viver bem com seus males, ou apenas “viver bem”. Se a ecologia nos enlouquece, é porque na verdade ela é uma alteração *da alteração* das relações com o mundo. Nesse sentido, é ao mesmo tempo uma nova loucura e um novo modo de lutar contra as loucuras precedentes! Não existe outra solução para o problema do cuidado sem a espera da cura: é preciso chegar ao fundo da situação de desamparo, na qual todos nós nos encontramos, quaisquer sejam as nuances que nossas angústias possam ter (LATOUR, 2016, p. 32).

Finalizando o presente texto, iniciado em 2020, agora, em 2023, lembramos do longínquo pesadelo escondido nos escombros dos seres entristecidos pelo luto. Olhamos o mundo retornando à *normalidade* de outrora com a permanência intacta dos defeitos, dos ódios, conflitos, guerras e de nosso afastamento da natureza, *da ecologia que nos enlouquece*, como diz Latour. A pandemia não foi um sonho, foi real, foi sentida na carne e na agonia.

Marcha à ré é o olhar crítico para a realidade, são os olhares que pesquisam curas, que admiram as formas artísticas do mundo, na busca por alguma poiesis para prosseguir. Não devemos esquecer, devemos elaborar, porque tudo passou. Passou? Seguimos a respirar, mas a interrogação continua. No forro escuro contra o qual as estrelas se sobressaem, somos sobreviventes.

NOTAS

1 Em 1956, esse artista realizou performance no Vale do Anhangabaú andando na contramão do público.

2 Merleau-Ponty, op. cit., 2004, p. 18.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Carmen S. G. *Exercícios do olhar. Conhecimento e visualidade*. São Paulo: UNESP / Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

C MARA, José Bettencourt da. *Expressão e contemporaneidade. A arte moderna segundo Merleau-Ponty*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

CARMAN, Taylor; HANSEN, Mark B. N. (org.) *The Cambridge companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *Estética e transgressão: da arte radical a arte radicante. ArteLogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la*

littérature de L'Amérique Latine, n. 8. 2016.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *Arte e vida: do moderno ao contemporâneo*. Tese de Livre-docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, jun. 2019.

FONSECA, Andrea Matos da. *Corporeidade na arte atual brasileira: sensibilidades desveladas*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Trad. Maryalua Meyer. São Paulo/Rio de Janeiro: Ubu Editora/Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

LATOUR, Bruno. *Políticas da Natureza. Como associar as ciências à democracia*. Trad. Carlos Aurélio Mota de Souza. São Paulo: Edit. UNESP, 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of perception*. Trad. Donald A. Landes. Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1978.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The structure of behavior*. Trad. Alden L. Fisher. Boston: Beacon Press, 1967.

NICOLAU, Evandro Carlos. *Desenhos da paisagem: percepção, memória e imaginação*. Tese de doutoramento. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. PGEHA USP. São Paulo, 2018.

CARMEN S. GUIMARÃES ARANHA

Professora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA USP). Docente Associada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. MAC USP, de 1993 a 2023. Autora de *Exercícios do olhar. Conhecimento e visualidade (UNESP/Funarte, 2008)*.

EVANDRO NICOLAU

Doutor em Estética e História da Arte pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo com a pesquisa *Desenhos da Paisagem: percepção, memória e imaginação*. Mestre pelo programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo,. Estagiou no programa de pós-graduação Art Space + Nature na The Edinburgh University, Escócia, UK (2018). Educador do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (desde 2004), entre 2010 e 2015 foi Chefe da Divisão Técnico Científica de Educação e Arte do MAC USP.



R.Trompaz, *SSGE/APAGAMENTO*, 2022

FIGURAÇÃO E ABSTRAÇÃO: UMA DISTRAÇÃO DA LINGUAGEM

LUCAS DILACERDA
ESPECIAL PARA ARTE&CRÍTICA

RESUMO: O objetivo deste ensaio é discutir os limites discursivos das categorias estéticas modernas de figuração e abstração. Para isso, realizamos um diálogo com o pensamento poético de duas artistas contemporâneas brasileiras - Castiel Vitorino Brasileiro e R.Trompaz - que, em seus trabalhos, buscam um tensionamento e borrimento dessas categorias binárias, revelando como as classificações modernas de “figuração” e “abstração” podem ser um problema de linguagem e, ao mesmo tempo, uma distração para os reais problemas que uma arte comprometida com a criação de novos modos de ver, sentir e viver poderia se engajar.

PALAVRAS-CHAVE: Figuração. Abstração. Linguagem, Castiel Vitorino Brasileiro. R. Trompaz

ABSTRACT: The objective of this essay is to discuss the discursive limits of the modern aesthetic categories of figuration and abstraction. To this end, we carry out a dialogue with the poetic thought of two contemporary Brazilian artists - Castiel Vitorino Brasileiro and R.Trompaz - who, in their works, seek to tension and blur these binary categories, revealing how the modern classifications of “figuration” and “abstraction” can be a problem of language and, at the same time, a distraction from the real problems that an art committed to creating new ways of seeing, feeling and living could engage with.

KEYWORDS: Figuration. Abstraction. Language. Castiel Vitorino Brasileiro. R. Trompaz

ARMADILHAS E DISTRAÇÕES

A artista Castiel Vitorino Brasileiro embarca numa jornada fascinante de questionamento e redefinição de linguagem, identidade e expressão artística, em contraposição ao legado colonial da língua portuguesa. Esse esforço em explorar outras séries de sistemas linguísticos, como o sistema bambu, e a integração dos desenhos usados nos rituais de religiões de matriz africana refletem uma busca profunda por formas de expressão que transcendem o legado colonial e se conectam com uma herança cultural e espiritual mais ampla.

Ao questionar as distinções entre figurativo e abstrato, a artista levanta uma questão fundamental sobre a relatividade da percepção artística. O que é considerado abstrato em uma cultura pode ter significados concretos e profundos em outra, desafiando a ideia de que estas categorias são universais ou absolutas. Ela propõe uma reflexão crítica sobre como as noções de figurativo e abstrato são

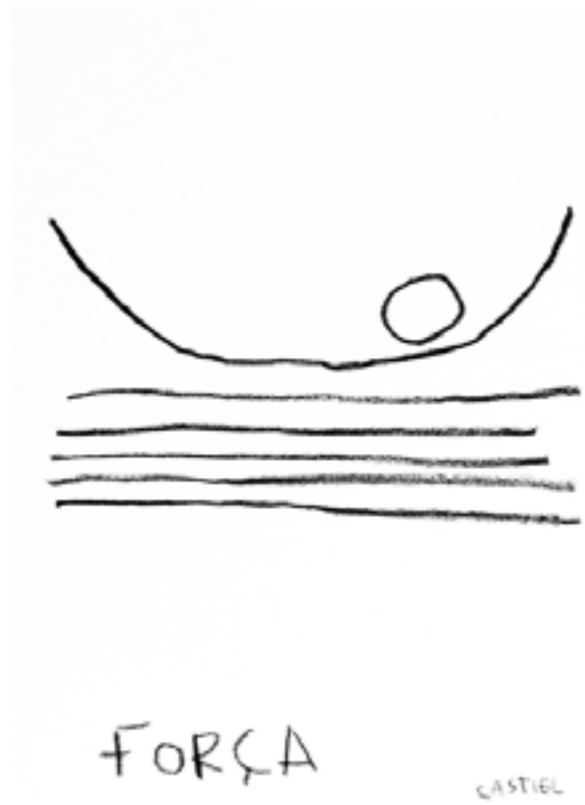


Imagem 1. Castiel Vitorino Brasileiro, *A língua dos seres híbridos*, 2023.

moldadas pelo contexto cultural e pelas estruturas de poder subjacentes à própria linguagem e à representação artística.

ABSTRAÇÃO E REPRESENTAÇÃO SÃO APENAS DOIS SABORES DOCES QUE HÁ TEMPOS ME FAZER TER DOR DE CABEÇA QUANDO ME OBRIGAM A TER

QUE ESCOLHER POR APENAS UM OU ATÉ MESMO TER QUE ESCOLHER POR ALGUM... MEU PALADAR MUDOU... ESSE CONFLITO ENTRE ABSTRAÇÃO E REPRESENTAÇÃO É APENAS DISTRAÇÃO QUE NOS DIFICULTA ADENTRAR EM OUTROS DILEMAS DE NOSSA EXISTÊNCIA EXTRATERRENA. ASSIM COMO AQUELES PROBLEMAS, QUE CONSTUMAMOS DEFENDER: “UMBANDAS KIMBANDAS OMOLOCÔ JUREMAS SÃO MAIS FRACAS QUE CANDOMBLÉS”. NÃO! QUE LÓGICA ESTRANHA, COMPETITIVA, COLONIAL... SIM, A VERDADE É QUE AS HISTÓRICAS RISCADAS EM TERREIROS DE UMBANDA/ OMOLOCO/KIMBANDA, POR EXUS, POMBAGIRAS, CABOCLOS, MARUJOS, BOIADEROS, PRETAS VELHAS, SEREIAS, OGUNS... SÃO SISTEMAS DE LINGUAGEM FUNDAMENTOS EM LÍNGUAS ESCONDIDAS / PERDIDAS / PRESERVADAS / MODIFICADAS DE MEUS POVOS BANTU. E AQUI ESTOU. NESTA ENCARNAÇÃO CHAMADA CASTIEL VITORINO BRASILEIRO.... (CASTIEL, 2022)

Ao desfazer a binaridade entre figurativo e abstrato, a artista não apenas sublinha a necessidade

de questionar e expandir nossos entendimentos sobre arte e expressão, mas também aponta para a armadilha que essa dicotomia representa. Essa “armadilha” de que fala pode ser entendida como a tendência de enquadrar a arte dentro de categorias rígidas e dualistas que, em última análise, limitam a compreensão e apreciação da diversidade de práticas artísticas. A insistência nessas categorizações não apenas simplifica a riqueza da expressão artística, mas também pode marginalizar formas de arte que não se encaixam facilmente dentro desses parâmetros definidos.

A discussão proposta por esta artista é particularmente relevante no contexto de uma cultura globalizada, onde o encontro de diferentes tradições e perspectivas desafia constantemente as normas estabelecidas. Ao reivindicar sistemas linguísticos e formas de expressão não coloniais, a artista não apenas afirma sua própria identidade e herança cultural, mas também contribui para um campo artístico mais multifacetado. Ela

nos convida a considerar que as formas pelas quais entendemos e classificamos a arte são construções culturais sujeitas a revisão e transformação.

Esse diálogo crucial sobre as nuances da expressão artística ressalta a importância de abordagens mais flexíveis, que reconheçam e celebrem a multiplicidade de vozes, técnicas e tradições dentro do mundo da arte. Ao fazer isso, podemos começar a desmontar as estruturas de poder que sustentam as hierarquias artísticas e abrir espaço para uma diversidade verdadeiramente representativa de práticas e percepções artísticas.

A abordagem de R.Trompaz, em sua obra *SSGE/APAGAMENTO* (2022), traz à tona reflexões essenciais sobre o papel da arte enquanto mecanismo de representação e ação política. Ao desafiar a interpretação de sua obra como abstração e reivindicá-la dentro do campo do realismo, Trompaz expande a compreensão convencional dessas categorias, sugerindo que as formas de representar a realidade

em arte podem ser múltiplas e diversificadas.

Esta discussão se insere dentro de uma linha de pensamento mais ampla acerca de como a arte não se limita a representar a política apenas ao abordar explicitamente temas políticos. Ao invés disso, a arte também atua politicamente pelo modo como transforma a percepção, sensibilidade e imaginação do espectador. Isso se alinha à ideia de “Paisagens sociais”, concepção que propõe reflexões sobre as possibilidades da arte em influenciar e modificar a maneira como percebemos e nos relacionamos com o mundo social e político ao nosso redor.

A arte política, portanto, não é apenas a que discute questões políticas de maneira direta; é também aquela que, através do seu modo de fazer, do seu processo criativo e das escolhas estéticas, consegue instigar reflexão, gerar questionamentos e promover uma consciência crítica nos espectadores. Essa capacidade



Imagem 2. R.Trompaz,
SSGE/APAGAMENTO, 2022

de agir sobre a percepção e a sensibilidade - de usar a imaginação como campo de batalha - é, em si, um ato político poderoso.

Esse entendimento ampliado do que constitui a arte política ressalta a importância de reconhecer o potencial subversivo e transformador da arte, mesmo (ou especialmente) quando ela não trata diretamente de questões políticas específicas. Ao alterar as formas de perceber e sentir, a arte pode contribuir para uma mudança na consciência social e, por consequência, promover mudanças no mundo material.

Dessa forma, a obra *SSGE/APAGAMENTO* (2022) e o diálogo que ela instaura enfatizam o compromisso do artista em explorar e desafiar os limites entre o abstrato e o real, e entre arte e política, abrindo espaço para uma compreensão mais complexa e multifacetada do poder da arte como ferramenta de reflexão e ação política.

Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de

abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada mais difícil, menos visível a olho nu (LISPECTOR, 1984, p. 642).

A reflexão apresentada sobre a obra de R.Trompaz, em diálogo com as ideias de Clarice Lispector, toca em pontos cruciais sobre a natureza da arte, seu potencial de representação da realidade e o papel da abstração no entendimento dos fenômenos sociais, especialmente aqueles que são marcados por violências estruturais e invisibilizadas, como o processo de remoção e violência policial nas periferias.

O argumento de que o que muitas vezes é rotulado como “abstrato” na arte pode, na verdade, representar uma faceta da realidade que é mais difícil de ser percebida diretamente, é profundamente relevante. A abstração, nesse sentido, não se afasta da realidade, mas oferece um meio de captar e comunicar aspectos dela que são menos óbvios ou visíveis a olho nu. Isso ressoa com a ideia de que a

realidade em si pode ser abstrata, ou seja, composta por elementos e dinâmicas que não se apresentam de maneira direta ou simples, mas que moldam profundamente a experiência humana.

Quando Trompaz reivindica sua obra como uma forma de realismo, está ampliando a noção tradicional de como a realidade pode ser representada e compreendida por meio da arte. Seu trabalho desafia os espectadores a reconsiderarem suas próprias percepções sobre o que é visto como “real” e o que é considerado “abstrato”, destacando que a distinção entre essas categorias é, muitas vezes, uma questão de perspectiva.

A arte, ao atuar sobre a percepção, a sensibilidade e a imaginação, engaja-se numa forma de micropolítica, conforme mencionado. Essa ação micropolítica pode revelar, criticar e transformar as maneiras pelas quais apreendemos o mundo ao nosso redor, incluindo questões sociais e políticas. Ao fazer isso, a arte não está apenas discutindo

um tema político de maneira direta; ela está engajando na política ao alterar a forma como interpretamos e respondemos ao mundo, promovendo uma reconfiguração da nossa sensibilidade e, potencialmente, das nossas ações e atitudes.

Nesse contexto, o trabalho de Trompaz, assim como as reflexões de Clarice Lispector sobre a abstração e a realidade, convida a uma compreensão mais profunda de como a arte interage com a realidade. Eles sugerem que, através da arte, podemos acessar dimensões da realidade que são complexas, delicadas e muitas vezes ocultas, ampliando nossa capacidade de perceber e reagir aos aspectos mais intrincados e menos visíveis da vida social.

O artista indígena contemporânea Jaider Esbell utiliza a metáfora da “armadilha para armadilhas” para descrever uma estratégia similar de subversão e engajamento crítico com o cárcere estético. Essa abordagem não apenas desafia conceitos estabelecidos sobre arte e beleza, mas também atua como um meio de

resistência e afirmação cultural, construindo “cavalos de Troia” que operam dentro dos sistemas que buscam subverter.

A ideia de essencialismo estratégico é fundamental aqui. Estes artistas, ao empregarem suas raízes culturais e perspectivas únicas, não se limitam a confrontar diretamente o sistema ou a buscar validação nos termos deste. Pelo contrário, eles criam espaços de expressão e reconhecimento que transcendem essas barreiras, demonstrando que a verdadeira liberdade inclui a habilidade de ser estratégico na navegação e no questionamento dos limites impostos pela sociedade. Este é um testemunho poderoso da arte como forma de resistência, diálogo e transformação.

REFERÊNCIAS

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Kalunga: a origem das espécies**. Disponível em: <<https://kalungatheoriginofspecies.com>>

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LUCAS DILACERDA

Curador e Crítico de Arte. É coordenador da CAV - Curadoria em Artes Visuais; do LAC - Laboratório de Arte Contemporânea; e do LEFA - Laboratório de Estética e Filosofia da Arte. 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); Mestre em Filosofia, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFC; Graduação em Artes Visuais, pela Universidade Estadual do Ceará; e Mestrado em Artes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC.



Siqueiros, *A Marcha da Humanidade*,
(detalhe), 1966. Mural,
Cuernavaca, México.

O MURALISMO MEXICANO E O CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO DO PAÍS

ELZA AJZENBERG - ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: o texto apresenta o muralismo mexicano através dos episódios históricos e sociais que orientaram o movimento artístico. Evidencia seus principais personagens e a pintura mexicana da primeira metade do século XX, de feição realista e caráter monumental. Para o exercício de reflexão, a adesão dos pintores aos murais de grandes dimensões está diretamente ligada ao contexto social e político do país, marcado pela Revolução Mexicana de 1910-1920.

PALAVRAS-CHAVE: muralismo mexicano; Diego Rivera; José Clemente Orozco; David Alfaro Siqueiros.

ABSTRACT: the text presents Mexican muralism through the historical and social episodes that guided the artistic movement. It highlights its main characters and the Mexican painting from the first half of the 20th century, realistic in nature and monumental in character. For the exercise of reflection, the painters' adherence to large murals is directly linked to the social and political context of the country, marked by the Mexican Revolution of 1910-1920.

KEYWORDS: Mexican muralism; Diego Rivera; José Clemente Orozco; David Alfaro Siqueiros.

O muralismo mexicano nasceu em 1922, numa conjuntura política favorável a convite do governo que, entre os assassinatos de Carranza e Pancho Villa, desejava divulgar a obra de revolução social e nacionalista dos anos de 1910. Em instituições públicas e palácios, foram colocadas diante dos olhos do povo imagens de sua história, de sonhos e de uma permanência nacional encontrada através das adversidades dos domínios pré-cortesianos e colonial. Foram exaltados os ideais da Independência e da Revolução.

As propostas governamentais eram vagas e nenhum projeto definia a temática dos artistas convidados para a elaboração das obras dos claustros, das escadarias e dos anfiteatros da Escola Preparatória (FRANÇA, 1967, p. 220). Havia apenas o desejo de pintar algo mais do que quadros de cavalete - e de reatar com a tradição mexicana que remontava aos templos dos seus deuses, inteiramente decorados de pintura. A tradição de ilustrar as paredes continuou, através de outras motivações, com os missionários que cobriram as suas

igrejas com temáticas religiosas e conversões indígenas.

Em 1910, ainda sob a ditadura de Porfírio Díaz, Orozco e o Dr. Atl (ou Geraldo Murillo, grande personalidade da cultura mexicana, pintor, escritor, pensador,



Emiliano Zapata, década de 1910

naturalista e agitador de idéias) disponibilizaram paredes para pintar, precisamente na Escola recém-criada. A Revolução, ocorrida logo em seguida, impediu esses artistas de iniciarem os trabalhos, “já com os andaimes levantados ... 1922 marca assim, e somente, o início físico do muralismo mexicano” (IDEM).

Os primeiros afrescos de Rivera, no Anfiteatro Bolívar na Escola Preparatória, representam *A Criação*, composição religiosa que expressa um complexo simbolismo, contendo inspiração italiana e abordando temática sobre Tradição, Justiça, Fé, Esperança, Tragédia e Caridade. Os de Orozco, realizados em 1923, ilustram uma Maternidade e a figura de um *Cristo* - que mais tarde seria repintado, transformando-se numa *Greve*. E também Siqueiros em 1923, começou pintando anjos e santos, antes de deixar inacabado o seu *Enterro Operário*, onde o caixão leva a sinalização da foice e do martelo (IDEM).

Todos estes pintores e outros mais se reuniram, em 1923, no *Sindicato*

Revolucionário de Obreros Técnicos y plásticos com o manifesto lançado pela pena de Siqueiros. Propunham socializar a arte, produzir apenas obras monumentais para o domínio público, criar uma beleza que sugerisse a luta. O corpo teórico



Emiliano Zapata, década de 1920.

do muralismo mexicano nasce no Sindicato. Ao mesmo tempo, surgia uma arte nacional e uma situação ideológica mais definida. “Saudamos a expressão monumental da arte porque essa arte é propriedade pública” (CHIPP, 1998, p. 468).

PERSONALIDADES DIFERENTES

Todos valorizavam uma consciência nacional do México, reformista, de Juarez, e revolucionária, de Francisco Madero e de Zapata. Lutavam contra uma alienação da propriedade nacional nas mãos dos poderosos vizinhos norte-americanos, já invasores em 1847 (FRANÇA, op. cit., p. 222 e 223). A arte desses muralistas estava em consonância com as idéias nacionalistas. O manifesto de Siqueiros, datado de 1921, de Barcelona, proclamava à jovem geração mexicana: “rechacemos las teorías baseadas en la relatividad del arte nacional” (IDEM, p. 223).

Rivera, Orozco, Siqueiros, embora amigos, discordavam entre si e ficou famosa a campanha que este último abriu contra Rivera, em 1934, “por desvio de seu projeto revolucionário”. Siqueiros era apaixonado e sectário em suas campanhas. Na realidade, exigiu um envolvimento de “cúmplices” mais do que “discípulos”. Da polêmica Rivera-Siqueiros, em 1935, veio o slogan “Siqueiros hablando e Rivera pintando” (IDEM).

Estes três artistas dominaram, de modo diferente, a vida artística mexicana durante os anos de 1920, 1930 e 1940. Unidos diante da reação do gosto e dos interesses burgueses, de certa forma, influenciados pela formação plástica tradicional, todos criticavam com veemência a classe que os perseguia.

Os muralistas, financiados pelo governo e dentro das diretrizes culturais propagadas pelo ministro José Vasconcelos, aliaram seu talento artístico à causa da Revolução. Suas produções transmitiam uma interpretação da história mexicana marcada pela prisão dos ricos e poderosos, com imagens fortes, especialmente sobre os índios oprimidos e explorados pelo colonizador. A Revolução pôs em marcha uma política cultural que criou museus nacionais, instituições de pesquisa e investigações arqueológicas que enfatizaram gradualmente o passado e as conquistas do país. Os pintores muralistas com profusão de imagens elaboradas das mais variadas formas (satíricas, alegóricas ou realistas) expressaram a formação de múltiplas culturas, aspirações e conflitos.

Os muralistas acreditavam que só mesmo o mural poderia redimir artisticamente um povo que esquecera a sua civilização pré-colombiana, durante tantos séculos de opressão estrangeira e de espoliação por parte das oligarquias nacionais voltadas para a metrópole espanhola. Portanto, produzir obras em locais públicos para que todos a pudessem ver era uma forma de impedir que estas não acabassem nas mãos de alguns colecionadores. Desse modo, em várias partes do México foram pintados murais em igrejas coloniais, pátios de prédios ministeriais, escolas e museus - em lugares que vão desde escadarias até modernos edifícios.

RIVERA

Diego Rivera (1886-1957) nasceu em Guanajuato e faleceu na Cidade do México. Coursou a Escola de Belas Artes do México e nos anos 1910 viveu em Paris, convivendo com os denominados artistas da Escola de Paris. Amigo de Modigliani, reconhecido por Apollinaire, Rivera acompanhou, com a atitude reservada,

as evoluções dos pintores *Bateau-Lavoir*: Picasso, Braque e Juan Gris. Contudo, não se sentia a vontade nos meios parisienses.

Voltou ao México, dando início à descoberta da terra natal. Entusiasmado por um lado pela arte antiga dos maias e dos astecas, sofreu também a influência dos ideais revolucionários que sopravam por toda parte. Apoiado pelas autoridades que lhe fizeram encomendas, abandonou durante algum tempo a pintura de cavalete, elaborando vastos afrescos para estabelecimentos públicos, inspirados na história política e social do México. Desse modo, torna-se o autor da primeira pintura mural mexicana dos tempos modernos, no Anfiteatro Bolívar da Universidade, em 1922.

Rivera elabora a sua obra com um lirismo repleto de fantasia. Siqueiros chamou-o de esnobe; folclorista, arqueologista, chauvinista, “discursador acadêmico” ... mas a sua arte foi perseguida pelos mesmos inimigos de Siqueiros. Rivera é um “contador de histórias”, da história

do México - ou um pedagogo dos seus momentos simbólicos - traduzidos em imagens de fácil reconhecimento. Alguns críticos de arte, como Jean Cosseau, assinalam Rivera como “um épico” com “temas que animam os povos e asseguram a grandeza de sua história” (CASSOU, 1962, p. 512). Rivera está ligado à história do México, como está associado às suas imagens e às sensações do dia a dia.

No fim dos anos de 1920, Rivera já havia atingido a celebridade e começado as suas obras mais famosas, no Ministério da Educação (1923-

1928), em Chapingo (1926-1927), em Cuernavaca (1929), na escadaria do Palácio do Governo do México (1929-1935). Além dessas, do total de 4.000 metros quadrados que pintou: o painel do Instituto de Belas Artes - réplica do que foi feito para a Fundação Rockefeller (EUA) - destruído por razões políticas em 1934 - e o *Sonho de uma Tarde de Domingo na Alameda* (Hotel do Prado, 1947-1948) estão entre as mais conhecidas.

O mais imponente mural encontra-se na escadaria do Palácio Nacional. Com seus 275 metros quadrados,

representa o seu ambicioso projeto com o tema “história do México”. Nessa obra o pintor expressa o seu “sistema anedótico” e o seu poder compositivo (cujos esboços a lápis encontram-se no Museu Frida Kahlo, também na Cidade do México). O mesmo sistema reaparecerá, quase vinte anos mais tarde, no *Sonho da Alameda* - história através de um sonho, ligada à doçura do “passeio domingueiro” - um cotidiano cheio de saudade, onde ele próprio se reencontra, menino gordo, sob a proteção de sua Frida (LOZANO, 2000, p. 20).



Diego Rivera, *Sonho de uma Tarde Dominical na Alameda*, 1947. Mural, Museu Diego Rivera, Cidade do México

Diego Rivera e a pintora Frida Kahlo viveram juntos de 1929 a 1954 - até a morte de Frida numa pitoresca casa de Coyoacan - bairro afastado da capital. É um período fundamental para a produção artística de ambos. O resultado dessa convivência encontra-se também em Anahuacalli - hoje museu que conserva cerca de 16.000 peças de escultura e cerâmica pré-colombiana (RIVERA APUD. LOZANO, p. 233). Coyoacan e Anahuacalli constituem importantes acervos para estudos sobre Rivera e Frida.

OROZCO

José Clemente Orozco (1883-1949) nasceu em Zapotlan e faleceu na Cidade do México. Pode-se considerar tanto Orozco como Rivera como iniciadores do muralismo mexicano moderno. Menos influenciado do que Rivera pela pintura européia, mais próximo das tradições astecas. Elaborando os escorços dos afrescos, Orozco pensou mais em arranha-céus do que nas casas e monumentos mexicanos, embora as pirâmides

dos maias e dos astecas pudessem justificar a escolha (ARGAN, 1958, p. 588). Para Orozco cada obra devia exemplificar uma reivindicação do homem contemporâneo. Essa tendência conduziu o artista a dar às suas obras o caráter de apelo, de mensagem e, por consequência a chegar num estilo cartaz (IDEM). Sua arte não só solicita, “segura o passante”, mas se esforça por fazê-lo seguir e o consegue.

Mostrou que a pintura moderna podia orientar-se para o domínio que os pintores do final do século XIX haviam desprezado, esquecendo o exemplo e as lições de Delacroix. Pela violência dramática e sombria, sua arte revela a revolta do povo injustiçado (IDEM). Nos desenhos, nas gravuras, na pintura de cavalete e, ainda mais, nas vastas composições murais, é o canto da humanidade que se faz ouvir. Nelas se encontra tanto o poeta como o soldado, o camponês, o patrão, o escravo ou o homem livre. São numerosas as suas obras murais. Podem ser destacadas: a *Casa dos Azulejos* (1925); a *Nova Escola para*

Pesquisa Social (1931), em Nova York: o *Palácio das Belas Artes*, da Cidade do México (1934), o *Anfiteatro*, da Cidade de Guadalajara (1936), os seis painéis móveis para o Museu de Arte Moderna, MoMA, Nova York (1940); a *Sala de Reforma*, no Museu Nacional de História Chapultepec (1948); enfim a *Cúpula do Hospício Cabanas*, em Guadalajara (1937-1939), que é a sua obra mais famosa.

Atualmente, são lançados novos olhares sobre a produção de Orozco. São observáveis, por exemplo, que não só as proporções das obras, mas a própria luz da sua pintura corresponde às das cidades do Novo Mundo. O que, provavelmente, explique certas resistências ou dificuldades na aceitação de Orozco. A crítica colocou Orozco até um tempo atrás, demasiado fiel a um determinado período da história mexicana (IDEM). Mas aos poucos, Orozco está sendo estudado não apenas ligado ao contexto, mas pontuando uma visão estética.



Orozco,
Cúpula do Hospício de Cabanas,
1937-1939

SIQUEIROS

David Alfaro Siqueiros (1896- 1974) nasceu em Chihuahua e faleceu na Cidade do México. Com quinze anos de idade, participou da greve dos estudantes de Belas-Artes do México, visando à supressão do ensino acadêmico da pintura (IDEM). Uma das consequências dessa greve foi a fundação, em 1913, da primeira escola ao ar livre em Santa Anita. No ano seguinte, participou junto com estudantes e trabalhadores da revolta contra o governo de Huerta; em seguida juntou-se ao exército da revolução mexicana e, no fim de quatro anos de combates, foi promovido capitão.

Em 1919, transformando o soldo de oficial em bolsa de estudos, embarcou para a Europa. Em Paris, com Diego Rivera, elaborou as bases da “arte monumental e heróica”, seguindo o exemplo das grandes tradições pré-espanholas da América, voltando em seguida ao México para retomar o seu lugar na revolução.

Apassionado tanto pelo trabalho de pintor, quanto pela vida de

líder sindical e político, Siqueiros participou de organizações de massa. Dirigiu greves, tornou-se secretário geral do sindicato dos artistas e também organizou sindicatos de mineiros. O artista foi preso diversas vezes. Exilado, trabalhou em Los Angeles (EUA), depois no Uruguai e na Argentina (1932-1933). Fundou, em Nova York, em 1935, ateliê experimental para estudo da pintura mural. Durante a guerra civil espanhola, promovido a tenente-coronel, assumiu o comando de várias brigadas.

De volta ao México, em 1939, acusado de ter tomado parte em um atentado contra Trotsky, foi preso. Exilou-se novamente e executou vastas composições murais: *Morte ao Invasor*, no Chile, e *Alegoria da Igualdade Racial*, em Cuba. Retornando ao México, decorou inúmeros edifícios públicos, sem deixar de pintar inúmeros quadros, nos quais experimentava novas técnicas. Continuou realizando muitas viagens. Em 1961, preso novamente, foi forçado a interromper a realização de dois afrescos importantes, nos quais trabalhava até 12 horas por dia, auxiliado por uma equipe de

colaboradores: a *Arte Cênica na Vida Social* (92 m²), para o teatro da Associação dos Atores do México, e a *Revolução Mexicana* (450 m²), para o Museu de Antropologia e História do Castelo de Chapultepec.

A obra inteira de Siqueiros constitui uma série de experimentações e conquistas de novos materiais a serviço da expressão monumental. O que havia de marcante no projeto que desencadeou o muralismo mexicano? Muitos foram os motivos para o predomínio das artes visuais e a primazia cultural do muralismo. Um dos motivos estava associado ao compromisso do revolucionário José Vasconcelos - nomeado por Obregón como presidente da Universidade e Ministro da Educação - com o chamado programa mural.

Siqueiros mergulhou nas fontes das tradições mexicanas, buscando unificá-las através de uma “pulsão coletiva” (CASSOU, op. cit., p. 513). Os lugares eram selecionados por ele, modificados ou construídos de modo a permitir que toda a área da parede ficasse envolvida pelo



Siqueiros, *A Marcha da Humanidade*, (detalhe), 1966. Mural, Cuernavaca, México.

clima pictórico. Utilizava tintas industriais e pistola de jato. Utilizou também projetor para distender as imagens sobre a parede.

As questões que envolvem o muralismo mexicano são muito densas. Elas confundem-se com importantes personalidades que introduziram significativas contribuições antes, durante e depois dos anos revolucionários. Rufino Tamayo - artista ligado aos antepassados zapotecas e de perturbadoras imagens - é um deles. O conjunto de ações e de espaços ocupados por artistas como Rivera, Orozco, Siqueiros e tantos outros instigam a perguntar sobre o que possibilitou tal contexto artístico? O que havia de extraordinário nesse projeto? A marca estava na “ausência de qualquer imposição”. Para Vasconcelos, era importante deixar os artistas livres para escolherem em seus estilos e temas (ADES, op. cit., p. 151).

Vasconcelos estava convicto de que os mexicanos eram mais sensíveis às artes visuais que à música. Ele foi o

primeiro a permitir que se entregassem as paredes da reconstruída Escola Nacional Preparatória (ENP) a um grupo de jovens artistas. Atraíu, por exemplo, Rivera e Siqueiros de volta para o México (IDEM, p. 152).

Outro motivo se deve ao fato de que, no México, a idéia de projeto para murais é parte de uma tradição que vinha de longa data. Em 1914, Dr. Atl, durante o breve tempo que passou como diretor da Escola de Belas Artes, assinalou que “arquitetos, pintores e escultores, em vez de trabalhar visando a uma exposição ou diploma, deveriam construir prédios e decorá-los” (IDEM). Muitos pintores não tinham consciência dos murais mexicanos, pois nas fases pré-colombianas os murais da cidade eram cobertos de pinturas. Rivera só percebeu o fato quando foi com Vasconcelos, em 1921, a Yucatán e em Chichén-Itza conheceu o Templo dos Jaguares (IDEM).

A esse motivo somam-se questões sobre o papel da arte. Buscava-se explicar que a arte não era uma intrusa no cotidiano dos mexicanos, pelo contrário a arte poderia amenizar

as diferenças étnicas e sociais. Apontava-se, ainda, a tradição indígena e a valorização de uma arte que fosse “aguerrida, educativa, para todos” (IDEM, p. 153). Os desdobramentos desses motivos e fatos instigaram uma política cultural que criou museus, instituições de pesquisa e investigações arqueológicas.

Os inúmeros murais mexicanos relatam a história do povo do México, não apenas sua história, mas também, seus problemas políticos, econômicos e sua vida cotidiana, numa visão crítica sociocultural. Mas o principal alvo foi uma maior aproximação com o povo, que passou a enfatizar a história e as conquistas do país.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A Era Moderna 1820-1980*, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Mestre Jou, 1988.

CAMÍN, Héctor Aguilar. MEYER, Lorenzo. *À Sombra da Revolução Mexicana - História Mexicana Contemporânea 1910-1989*, São Paulo, EDUSP, 2000.

CASSOU, Jean. *Panorama das Artes Plásticas Contemporâneas*. Lisboa: Estúdios Cor, 1962.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Martins Fontes: São Paulo, 1998, p. 468. “Declaração Social, Política e Estética do Sindicato dos Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores às Raças Indígenas Humilhadas ... Soldados ... os Trabalhadores e Camponeses ... e aos Intelectuais (...) Repudiamos a Chamada Arte de Cavalete ... Saudamos a Expressão Monumental ...”.

FRANÇA, José Augusto. *Oito Ensaios sobre Arte Contemporânea*. Lisboa: Publicações Europa, 1967.

LOZANO, Luis-Martin. *Frida Kahlo*, Roma: Landucci, 2000.

PRADO, Maria Ligia. *América Latina no Século XIX: Tramas, Telas e Textos*, São Paulo: EDUSP, 1999.

PRADO, Maria Ligia. *A Formação das Nações Latino-Americanas*, São Paulo: Atual Editora, 1999.

ELZA AJZENBERG

Titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Docente de Estética e História da Arte. Formada em Filosofia e Belas-Artes/Pintura. Coordenadora do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes (desde 1990). Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (2000-2009). Foi diretora do MAC USP (2002-2006). Membro do Conselho do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Coordenadora do Curso Arte e Sociedade na América Latina pertencente à Cátedra da

UNESCO do Memorial da América Latina (2008, 2009, 2010, 2011, 2012 e 2013). Publicações: Rebolo (1986); Arte e Corpo (Org., 1998); Terra Brasilis/Brincando com Arte (Série Arte e Ciência Org., 2000); Mito e Razão (Série Arte e Ciência. Org., 2001); D. Quixote (Catálogo MAC USP. Org., 2003); Marcoantonio Vilaça: Passaporte Contemporâneo (Catálogo MAC USP. Org., 2003); Ciccillo (Catálogo MAC USP Org., 2005); Arteconhecimento (Org., 2006); MAC Virtual (Catálogo MAC USP. Org., 2006); América, Américas/Arte e Memória (Org., 2007); Arte, Cidade e Meio Ambiente (Org. 2010); Portinari/Três Momentos (EDUSP, 2012).

uuuuuu
A FORMA DAS COISAS FEITAS
AVATAR MORAES
Todo artefato resulta de uma transformação. Fazer significa transformar, mudar de forma. A atividade transformadora do homem é determinada; ele não apenas transforma mas conforma. Modela a matéria conforme seus desígnios sejam técnicos ou simbólicos.

A Forma e a Função
Um material na função para o desempenho de uma função: eis o conteúdo do fato. Quanto saber, os fatores, os princípios e as condições que existem antes de sua operacionalização. Ou seja, ou toscos até que complexa e específica aplicação.

A técnica não produz formas, mas produz formas como as que fabrica na realidade.

A importância da função é particularmente importante para os materiais e cerâmica e incompatível com a forma e a construção in laminar.

A forma dos artefatos técnicos. Atende a representação e a estrutura a função.

Entre a função simbólica e a função técnica, sempre fantasmas técnicos além do significado e possibilidades de variação formal.

Exclusivamente simbólicas não servem para nada. E daí resultam grandes possibilidades de variação formal.

características físicas-morfológicas bem definidas. A função técnica é cristalizada em forma e a correspondência deve ser exata: são possíveis as variações formais que não prejudiquem a função técnica.

FORMA E O FUTURO DA PRODUÇÃO INDUSTRIAL
O sistema industrial de produção em série é o fator central do tempo em que vivemos. A repetição rápida, exata e extensiva de uma mesma forma é a qualidade que define e distingue a produção em série de outras tecnologias de produção que marcaram a história das sociedades humanas. Sendo implícito que este é o único sistema de produção social compatível com o atual estágio de concentração demográfica do mundo, o usual é pensar que ele é irreversível: não é lógico um retorno ao artesanato ou à manufatura.

Entretanto não é igualmente razoável pensar na produção em série como o estado definitivo da evolução humana. Se é verdade que ocorre obrigatoriamente que essas necessidades de atender a demandas por produtos idênticos entre si, não se deve ao tamanho da demanda, a tecnologia de reprodução de

injeção e fundição não produzem formas, mas matrizes confeccionadas pelo ferramental programadas como as que fabrica produzem formas completas na realidade.

As considerações acima pretendem oferecer uma visão suscinta da profundidade e da extensão do problema da forma artificial. Apesar de sua importância o assunto ainda não se constituiu em campo específico de conhecimento. A responsabilidade por esse fato pode ser atribuída à concepção muito difundida que considera a forma como a parte externa e "estética" dos artefatos e sujeita somente a fatores subjetivos. Naqueles casos onde predomina a função simbólica essa idéia pode corresponder a verdade. Mas quando se impõe problemas de ordem técnica, a forma é um fator intrínseco do desempenho da peça. Normalmente cada atividade particular encontra suas soluções isoladamente e assim fica parecendo tratar-se de um problema específico do caso. Ao contrário, uma Teoria da Forma deverá ser suficientemente abrangente para fornecer subsídios a todos os campos do conhecimento, a todas as formas de atividade humana onde o problema apareça. Obviamente a construção dessa teoria deverá partir dos conhecimentos acumulados isoladamente em setores como as Geometrias, a Semiologia, a Teoria da Percepção, nos acervos específicos da Ótica, da Aerodinâmica, da Estática, da Mecânica e também da Publicidade, do Desenho Gráfico, do Desenho Industrial, da Escultura, da Arquitetura.

Uma teoria assim extensa e sincrética terá que necessariamente resultar de um esforço interdisciplinar. Configura-se desse modo a idéia de Centro de Estudos, de lugar para onde convergem as questões e soluções formais surgidas em cada campo.

forma circular dos tipos de inovação. A própria capacidade de imaginar formas injetadas era virtualmente impossível para um projetista conceber as formas que resultaram daquele processo. Mesmo nos casos de imaginação fecunda ou de antecipação fantasiosa, a criatividade no plano da forma física jamais ultrapassa o repertório formal da época. As previsões de avanço tecnológico foram sempre concebidas dentro das referências formais contemporâneas, como é o caso de alguns desenhos de Leonardo, das primeiras ilustrações dos livros de Júlio Verne e das histórias de Flash Gordon.

ênica, a utilidade antes nesses objetos mentes mecânicos. O e simbólico. lôm da forma específica bjetos, que defendem sua sta uma margem de imente o desempenho a da função técnica e a forma do artefato r essa via vai se r. Em muitos casos a função a a função técnica de que físicas do material de que ções aguçadas tradicionais u as as épocas, onde toda a scultação da estrutura e do s casos o que determina a fatura ou da riqueza dos prioridade simbólica dos a certos modos de execução, naris, por exemplo, certas anfrar, topejar, polir, tica ou a estrutura do ção simbólica. Nos tempos que ssociação entre a forma e a parte das características subordina à sua função de meio simbólicos.

Artefatos é o que explica tecnologias adventícias - suas reproduziam em pedra, as primeiras locomotivas e primeiros automóveis tiveram a relógios eletrônicos com certeza os. Pode-se afirmar com certeza ormas e que a tecnologia as

forma circular dos tipos de inovação. A própria capacidade de imaginar formas injetadas era virtualmente impossível para um projetista conceber as formas que resultaram daquele processo. Mesmo nos casos de imaginação fecunda ou de antecipação fantasiosa, a criatividade no plano da forma física jamais ultrapassa o repertório formal da época. As previsões de avanço tecnológico foram sempre concebidas dentro das referências formais contemporâneas, como é o caso de alguns desenhos de Leonardo, das primeiras ilustrações dos livros de Júlio Verne e das histórias de Flash Gordon.

forma circular dos tipos de inovação. A própria capacidade de imaginar formas injetadas era virtualmente impossível para um projetista conceber as formas que resultaram daquele processo. Mesmo nos casos de imaginação fecunda ou de antecipação fantasiosa, a criatividade no plano da forma física jamais ultrapassa o repertório formal da época. As previsões de avanço tecnológico foram sempre concebidas dentro das referências formais contemporâneas, como é o caso de alguns desenhos de Leonardo, das primeiras ilustrações dos livros de Júlio Verne e das histórias de Flash Gordon.

forma circular dos tipos de inovação. A própria capacidade de imaginar formas injetadas era virtualmente impossível para um projetista conceber as formas que resultaram daquele processo. Mesmo nos casos de imaginação fecunda ou de antecipação fantasiosa, a criatividade no plano da forma física jamais ultrapassa o repertório formal da época. As previsões de avanço tecnológico foram sempre concebidas dentro das referências formais contemporâneas, como é o caso de alguns desenhos de Leonardo, das primeiras ilustrações dos livros de Júlio Verne e das histórias de Flash Gordon.

ARTE & TECNOLOGIA
AVATAR MORAES E
"A FORMA DAS
COISAS FEITAS"
TANIA FRAGA - ESPECIAL PARA ARTECRÍTICA

RESUMO: Na década de 1980, o artista, pesquisador e professor da UNB, Avatar Moraes, escreveu sobre as relações entre arte e tecnologia. O texto apresenta uma visão crítico analítica e as perspectivas de desenvolvimento futuro da arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Avatar Moraes, Arte, Tecnologia, Arte brasileira, História da Arte


ABSTRACT: In the 1980s, the artist, researcher and professor at UNB, Avatar Moraes, wrote about the relationships between art and technology. The text presents a critical analytical vision and perspectives for the future development of contemporary art.

KEYWORDS: Avatar Moraes, Art, Technology, Brazilian art, Art History

O artigo de Avatar Moraes, intitulado “A forma das coisas feitas”, escrito na segunda metade da década de 1980, versa sobre as relações entre Arte e Tecnologia, mais especificamente sobre o fato tecnológico. E já defendia: “todo artefato resulta de uma transformação. Fazer significa transformar, mudar de forma”. E ressaltava: “A atividade transformadora do homem é determinada: ele não apenas transforma, mas conforma. Modela a matéria conforme seus desígnios sejam técnicos ou simbólicos.”

Artista, pesquisador e professor (Bagé RS 1933 - Rio de Janeiro RJ 2011) foi caçado durante a ditadura militar e reintegrado posteriormente na Universidade de Brasília - UNB. Foi também o primeiro brasileiro a receber o Fellow no Massachusetts Institute of Technology - MIT com a bolsa da Fundação Guggenheim.

Os leitores de Arte&Crítica vão poder conhecer uma pequena mostra de suas reflexões. E apreciar a versão original, redigida em sua máquina de escrever e com as anotações e correções em próprio punho. É uma peça de crítica genética que permite conhecer seu processo de escrita.



A FORMA DAS COISAS FEITAS AVATAR MORAES

Todo artefato resulta de uma transformação. Fazer significa transformar, mudar de forma. A atividade transformadora do homem é determinada: ele não apenas transforma mas conforma. Modela a matéria conforme seus desígnios sejam técnicos ou simbólicos.

A Forma e a ^{Técnica} ~~Transformação~~

Um material na forma certa para o desempenho de uma função: eis o conteúdo do fato tecnológico. Enquanto saber, os fatores, os princípios e as possibilidades técnicas existem antes de sua operacionalização plena; permanecem latentes ou toscos até que complexa e especial combinação de fatores decida sua aplicação. Uma tecnologia somente amadurece quando encontra sua forma exata e as novas formas resultam do cruzamento de princípios conhecidos. Obviamente conhecia-se a roda antes de sua utilização técnica. Da combinação da roda com o trenó surgiu uma nova forma: o carro de rodas. Mas este não teria sido importante se não tivesse sido conjugado com a tração animal cuja eficiência por sua vez, dependia de uma nova forma de arreios. O conhecimento da navegação à vela era anterior aos Descobrimentos. Foi somente com as pesquisas da Escola de Sagres que surgiu a caravela, cuja resistência e rendimento resultava da combinação de uma nova forma de panos com uma nova forma de casco. A associação da caravela com o astrolábio - que era uma nova forma de antigos instrumentos - foi o fator técnico que possibilitou a expansão do conhecimento da superfície do planeta. Cortar e espilhar pedras, fazer cestos, juntar varas em equilíbrio recíproco eram técnicas construtivas conhecidas milênios antes de sua combinação no arco de mão-ponto e na abóboda-de-berço. A forma é o fator decisivo do voo do avião, da ascensão dos foguetes, do mergulho do submarino. A alavanca, a cunha, a rosca, a roda, todos os mecanismos elementares, a faca, a goiva, a púa, a enxó, todas as ferramentas, o arado, a fechadura, o revólver, a asa-delta, a cadeira, enfim os instrumentos, utensílios, aparelhos, veículos, têm seu funcionamento apoiado na forma apropriada.

Mas se a forma determina o instrumento, o instrumento também determina a forma. A forma do artefato reflete a técnica utilizada na sua produção. A ferramenta é o limite da forma. As ferramentas e as máquinas manuais são mais versáteis na obtenção de formas do que as máquinas fixas porque sendo extensões do corpo humano, se articulam em todos os planos e direções podendo assim gerar superfícies reversas. Ao contrário, as máquinas fixas simples operam apenas em um ou dois planos e, com exceção do torno que produz apenas superfícies de revolução, elas só podem gerar superfícies desenvolvíveis. As prensas, as máquinas de extrusão, injeção e fundição não produzem formas, mas reproduzem uma matriz

Apresentamos nestas páginas, o seu pensamento que documenta uma era, um estado de espírito, refletindo as perspectivas e a representação de um momento em que profundas transformações se iniciavam.

Os leitores vão observar que Avatar Moraes sublinhou na máquina e também a mão o intertítulo A Forma e a Técnica e definiu: “Um material na forma certa para o desempenho de uma função: eis o conteúdo do fato tecnológico”. Continuou; “Obviamente, conhecia-se a roda antes de sua utilização. Da combinação da roda com o trenó surgiu uma nova forma: o carro de rodas. Mas este não teria sido importante se não tivesse sido conjugado com a tração animal cuja eficiência, por sua vez, dependia de uma nova forma de arreios. O conhecimento da navegação à vela era anterior aos Descobrimentos...”

Em meados da década de 1980, Avatar ponderou sobre a forma e o futuro da produção industrial: “O sistema industrial de produção em série é o fator central do tempo em que vivemos. A repetição rápida, exata e extensiva de uma mesma forma é a qualidade que define e distingue a

A FORMA E O FUTURO DA PRODUÇÃO INDUSTRIAL

O sistema industrial de produção em série é o fator central do tempo em que vivemos. A repetição rápida, exata e extensiva de uma mesma forma é a qualidade que define e distingue a produção em série de outras tecnologias de produção que marcaram a história das sociedades humanas. Sendo implícito que este é o único sistema de produção social compatível com o atual estágio de concentração demográfica do mundo, o usual é pensar que ele é irreversível: não é lógico um retorno ao artesanato ou à manufatura.

Entretanto não é igualmente razoável pensar na produção em série como o estado definitivo da evolução humana. Se é verdade que necessidades em massa solicitam produção em massa, daí não decorre obrigatoriamente que essas necessidades devam ser atendidas por produtos idênticos entre si. Produção em grande escala não implica em série. A identidade dos produtos entre si não se deve ao tamanho da demanda mas é decorrência íntima da tecnologia de reprodução de uma mesma matriz.

Do mesmo modo a relação direta entre velocidade de produção e repetibilidade não é absoluta mas apenas constitui a limitação característica da tecnologia industrial mecânica. Alternativamente a aplicação radical da tecnologia eletrônica na produção torna concebível um sistema produtivo que concilie velocidade e variação. O comando eletrônico da ferramenta, a aliança da versatilidade da mão com a velocidade do computador torna desnecessária a seriação. No lugar de máquinas, ferramentas, em vez de matriz em aço, a fita magnética, em vez da forma única, um sistema de formas.

Já existem as condições tecnológicas para a realização de tal sistema de produção. O advento do artesanato cibernético é uma fatalidade histórica que o futuro nos reserva. Trata-se de etapa inevitável do processo de desenvolvimento tecnológico que tal como aconteceu na primeira Revolução Industrial, implicará em profundas modificações da vida humana.

No âmago dessa transformação será exigido em grande conhecimento das morfologias geométricas e dos processos e métodos de geração de formas. Somente o estabelecimento de uma codificação da forma física - semelhante àquela existente para a forma musical - poderá permitir a abstração simbólica necessária ao comando da produção variada. Tal objetivo só será alcançado através de pesquisas que congreguem áreas limítrofes a diversos campos de conhecimento. Desse processo surgirá um novo tipo de profissional: o perito da forma. Será este profissional que planejará os sistemas de produtos diversificados oferecidos ao consumo.

produção em série de outras tecnologias de produção que marcaram a história das sociedades humanas". Mas pondera no parágrafo seguinte: "Entretanto não é igualmente razoável pensar na produção em série como o estado definitivo da evolução humana..."

O artigo flui com a profundidade de suas pesquisas, do seu conhecimento social, humano e da sua vivência como professor e como artista. Observou: "A tecnologia de multiplicação de uma matriz ou produção em série determina, não só um tipo de forma, mas toda uma estética de amplas dimensões sociais. Não apenas uma estética, mas o referencial ideológico do desenho industrial, que é a atividade especificamente destinada a projetar as formas a serem produzidas."

injeção e fundição não produzem formas, mas reproduzem uma matriz confeccionada pelo ferramenteiro. As máquinas programadas como as que fabricam pregos ou cabos de espingarda, produzem formas complexas através de operações sucessivas e são na realidade a combinação de várias máquinas simples.

A tecnologia de multiplicação de uma matriz ou produção em série, determina, não só um tipo de forma, mas toda uma estética de amplas dimensões sociais. Não apenas uma estética, mas o referencial ideológico do desenho industrial, que é a atividade especificamente destinada a projetar as formas a serem reproduzidas.

A FORMA E O MATERIAL

A importância do material na determinação da forma dos artefatos é particularmente notável nos utensílios, onde a função prática impõe restrições intransponíveis. Existem martelos de diferentes materiais e formas para diferentes usos. Mas um martelo feito de cerâmica é um absurdo técnico porque a função de golpear é incompatível com o caráter frável da cerâmica. Em outros casos, a forma é expressão direta e específica do material: uma construção inflável, por exemplo, necessariamente tem que ter forma diferente de uma estrutura tênsil e esta de uma estrutura laminar.

A FORMA E A CULTURA

Aquém das limitações físicas existe todo um campo de possibilidades de uso de formas que escapam ao império da função técnica. É o território da produção simbólica. Aqui um martelo de cerâmica não é absurdo: sua função não é golpear mas simbolizar.

A forma dos artefatos simbólicos é indiferente aos requisitos da técnica. Atendendo ao significado e não à utilidade sua forma representa o complexo de fatores históricos e sociais que estruturam a função simbólica.

Entre a função simbólica e função técnica, existe uma permanente e mútua contradição. A função simbólica, em seu estado puro, repele a função técnica. As configurações exclusivamente simbólicas são sempre fantasmas tecnológicos porque não devem servir para nada além do significado simbólico. E daí resultam grandes possibilidades de variação formal.

Ao contrário, o desempenho de funções práticas requer dos objetos características físico-morfológicas bem definidas. A função técnica é cristalizada em forma e a correspondência deve ser exata: só são possíveis as variações formais que não prejudiquem a função técnica.

Entretanto a função simbólica e a função técnica, a utilidade e o significado só são radicalmente excludentes nesses objetos classificados como obra-de-arte e nos componentes mecânicos. Na maioria dos artefatos os aspectos técnico e simbólico coexistem, embora de modo não simbiótico. Além da forma específica mínima - esses requisitos que definem o objeto, que defendem sua essência, especificidade e existência - resta uma margem de variação formal que não altera substancialmente o desempenho técnico. Satisfeitas as exigências mínimas da função técnica e ressalvadas as configurações tradicionais, a forma do artefato vai depender do arbítrio do produtor e por essa via vai se manifestar a cultura à qual ele pertence. Em muitos casos a função simbólica pode ser mais importante do que a função técnica gerando formas que subvertem as características físicas do material de que é feito o artefato. É o caso das construções sintuárias tradicionais e do mobiliário das classes ricas de todas as épocas, onde toda a perícia artesanal é posta a serviço da ocultação da estrutura e do material que constitui a obra. Em outros casos o que determina a forma é a demonstração da excelência de fatura ou da riqueza do material, quando este é precioso. Essa propriedade simbólica dos artefatos é responsável pela fixação de certos modos de execução, de certas formas de trabalho. Em marcenaria, por exemplo, certas operações corriqueiras como bolear, chanfrar, topejar, polir, esculpir, não se reportam à função prática ou à estrutura do objeto em execução, mas sim à sua função simbólica. Nos tempos que correm o exemplo mais flagrante da dissociação entre a forma e a função técnica é o automóvel. A maior parte das características visuais do automóvel moderno não se subordina à sua função de meio de transporte mas sim à sua mensagem simbólica.

O conteúdo ideológico da forma dos artefatos é o que explica porque as formas assumidas pelas tecnologias adventícias - suas primeiras aplicações - são modeladas pela tecnologia anterior. Assim as construções clássicas gregas reproduziam em pedra, as primitivas construções em madeira. As primeiras locomotivas tinham patas como os cavalos, os primeiros automóveis tinham a forma de carruagem e os primeiros relógios eletrônicos tiveram a forma circular dos relógios mecânicos. Pode-se afirmar com certeza que a ideologia resiste às novas formas e que a tecnologia as impõe. A própria capacidade de imaginar formas é afetada pela ideologia. Antes do surgimento dos plásticos injetados era virtualmente impossível para um projetista conceber as formas que resultaram daquele processo. Mesmo nos casos de imaginação fecunda ou de antecipação fantasiosa, a criatividade no plano da forma física jamais ultrapassa o repertório formal da época. As previsões de avanço tecnológico foram sempre concebidas dentro das referências formais contemporânea, como é o caso de alguns desenhos de Leonardo, das primeiras ilustrações do livros de Júlio Verne e das histórias de Flash Gordon.

As considerações acima pretendem oferecer uma visão sucinta da profundidade e da extensão do problema da forma artificial. Apesar de sua importância o assunto ainda não se constituiu em campo específico de conhecimento. A responsabilidade por esse fato pode ser atribuída à concepção muito difundida que considera a forma como a parte externa e "estética" dos artefatos e sujeita somente à fatores subjetivos. Naqueles casos onde predomina a função simbólica essa idéia pode corresponder a verdade. Mas quando se impõe problemas de ordem técnica, a forma é um fator intrínseco do desempenho da peça. Normalmente cada atividade particular encontra suas soluções isoladamente e assim fica parecendo tratar-se de um problema específico do campo. Ao contrário, uma Teoria da Forma deverá ser suficientemente abrangente para fornecer subsídios a todos os campos do conhecimento, a todas as formas de atividade humana onde o problema apareça. Obviamente a construção dessa teoria deverá partir dos conhecimentos acumulados isoladamente em setores como as Geometrias, a Semiologia, a Teoria da Percepção, nos acervos específicos da Ótica, da Aerodinâmica, da Estática, da Mecânica e também da Publicidade, do Desenho Gráfico, do Desenho Industrial, da Escultura, da Arquitetura.

Uma teoria assim extensa e sincrética terá que necessariamente resultar de um esforço interdisciplinar. Configura-se desse modo a idéia de Centro de Estudos, de lugar para onde convergem as questões e soluções formais surgidas em cada campo.

TANIA FRAGA

Artista, arquiteta e pesquisadora é doutora em comunicação e semiótica pela PUC/SP. Professora aposentada da UnB e vice-presidente do Instituto de Matemática, Arte e Tecnologia de São Paulo. Foi Pesquisadora na The George Washington University, em Washington (DC), no Bemis Project, nos EUA, no CAiiA-STAR, na Grã-Bretanha e na ECA/USP. Recebeu os prêmios: Perceptual Challenge Brasil, Intel.(2014); Caracolomobile, instalação robótica interativa no Instituto Cultural Itau. (2010). Artista selecionada para representar o Brasil no prêmio Möebius em Beijing na China, Prix Möbius Internacional (2001). Tem publicado nacional e internacionalmente e participado de exposições e espetáculos no Brasil, Alemanha, Austrália, Chile, Estados Unidos, França, Hong Kong, Inglaterra, Itália, Macedônia, México, Noruega, Rússia e Suíça.



Compota de Transparências,
30,5X26X9cm, caixa de vidro,
água, vidros e plástico, 1991
Foto: Divulgação

ENSAIO VISUAL

NINA MORAES: SONHOS D'ÁGUA, VIDRO E OBJETOS

ALECSANDRA MATIAS - ABCA/SP

RESUMO: neste ensaio visual, descreve-se as opções e o modo de fazer arte de Nina Moraes (São Paulo, 1960). Com esse objetivo, selecionou-se três trabalhos, criados nos anos de 1990, visto como exemplares do repertório da artista e, que, ainda, hoje reverberam no cenário contemporâneo. São eles, *Infância* e *Das Lamentações* - obras que integram o acervo do MAC USP e que estiveram, entre os anos de 2022 e 2024, expostos na mostra *Lugar comum*, e a série *Aquários vidros n'água*, com texto inédito escrito pela própria artista.

PALAVRAS-CHAVE: Nina Moraes; artes visuais; ensaio visual.

ABSTRACT: in this visual essay, the options and way of making art by Nina Moraes (São Paulo, 1960) are described. With this objective, three works were selected, created in the 1990s, seen as examples of the artist's repertoire and which still reverberate in the contemporary scene today. They are, *Infância* and *Das Lamentações* - works that are part of the MAC USP collection and which were, between 2022 and 2024, exhibited in the *Commonplace* exhibition, and the series *Aquários vidros n'água*, with unpublished text written by the artist herself.

KEYWORDS: Nina Moraes, Visual arts, Visual essay.

Seduzida pela transparência e pela textura da matéria, Nina Moraes tem a apropriação e a colagem como aspectos presentes em seu repertório. Ela se apropria da memória e dos sonhos guardados nos objetos. Cola cacos e significados. Sua matéria-prima são os objetos banais dispersos no cotidiano, salvos do descarte, que guardam relações sensíveis e pessoais com a artista - sua casa-ateliê torna-se paisagem primária cercada de lembranças e afetos.

No seu vocabulário, ela discute a ruína como condição humana vinda do contemporâneo que emerge a partir dos anos de 1980, a profusão das poéticas, o feminino, as incertezas do que é ou não é arte, a atitude ecológica da reciclagem, a globalização, a memória coletiva *versus* a individual, a casa como lugar da pessoa no mundo etc.

O gosto pela recolha dos objetos, talvez, tenha sido emprestado das lições de Marcel Duchamp, particularmente aquele do *Grande Vidro* - que marcou sua formação como artista nos anos de 1980. Nina Moraes encontrou nos *ready*

mades a possibilidade da expansão do conceito do objeto de arte, no qual torna-se possível transformar em arte, coisas de outras esferas da vida. A atenção aos objetos também vem dos artistas do *Nouveau Réalisme* (François Dufrêne, Jacques Villeglé, Mimmo Rotella, Yves Klein, Arman, entre outros). Deles, vêm o construir, o desenhar, o pintar com objetos, as sobras de coisas perdidas, sempre pensando no desenho que se forma da junção ou amálgama. No emprego de materiais estranhos às artes e na subtração da função dos utensílios, essa prática torna possível a atribuição de sentido estético às peças.

Em muitos trabalhos, a artista elegeu o vidro na busca ambígua de revelar a coisa sem dar acesso - visto que a natureza do material permite proximidade e antever pela transparência, mas também afasta pela incapacidade do toque nos objetos. Simultaneamente, na sua ação, Nina Moraes evoca fluidez e imobilidade, o líquido e o sólido e, ainda, a transitoriedade e a permanência.

Neste ensaio visual, selecionou-se três trabalhos nos anos de 1990 que nos contam sobre a colagem das coisas, sobre a passagem do tempo e sobre o mundo em ruínas. São eles, *Infância e Das Lamentações* - obras que integram o acervo do MAC USP e que estiveram, entre os anos de 2022 e 2024, expostos na mostra *Lugar comum*, e a série *Aquários vidros n'água*, com texto inédito escrito pela própria artista. Nele, Nina Moraes nos conta suas motivações e as principais questões que compõem “esses acontecimentos dentro de caixas de vidro”.

Em *Infância* (1990), a travessa de vidro encapsulada perde a função de servir-coisas e converte-se em suporte expositor de acervo pessoal. O recipiente translúcido permite ver os pequenos brinquedos de plásticos imersos em viscosidade. Isso desperta um reconhecimento de memórias - os sonhos infantis guardados no líquido - um relicário da natureza das crianças. Porém, o tempo interfere nos objetos. Passados mais de 30 anos da confecção da peça, o líquido gelatinoso fez perder a cor e o viço do interior do pote - quase não se

distinguem os brinquedos. Em 2011, na mostra *MAC em obras*, com curadoria de Tadeu Chiarelli, a artista foi convidada a pensar sobre a vida da obra pela equipe de conservadores do museu. Ao rever a obra, Nina Moraes acolheu esse processo como natural. Para ela, nossas memórias infantis tornam-se embaçadas e pálidas com o transcorrer dos anos, porém, apesar de tudo, elas resistem.

Já na série de obras descrita como *Aquários vidros n'água* (1991-1998), a descrição da artista nos traz a intensidade destas criações - aqui opta-se por conservar o formato da escrita da artista. Abaixo, seu texto-reflexivo-poético.

AQUÁRIOS VIDROS N'ÁGUA!

São acontecimentos dentro de caixas [de vidro. Um composto de objetos transparentes mergulhados em água. Puro leite. Nesses trabalhos, a água é a

[substância mãe. A água, o vidro, a transparência [duplicam as coisas para também duplicar o sonhador arrastando-o para a possibilidade [de uma experiência de reflexão na qual a dualidade entre imaginação [e realidade equilibrem-se e a matéria passe ao inconsciente [da forma. É magia, coisa de ser transparente. A presença da matéria vem disfarçada [de ausente só se denuncia pelos contornos. Leve e pesado, cheio e vazio, [tensões dialéticas que são estabelecidas entre o fragmento e a leitura da obra [completa. Cada aquário é um exemplário mínimo, [modelo reduzido de um atributo maior - o olhar fecundo [para o aproveitamento como necessidade primordial. Vitrines de paredes transparentes

[permitem que contemplemos o universo interior, e que este, a nos [contemplar, ultrapasse seu próprio limite. Reconciliadas com o espaço, [as coisas, antes deslocadas, estão fluidas, acomodadas entre si [e os líquidos que não possuem autonomia de forma, convertem-se [naquilo que podem preencher Líquidos são lentes de aumento, [alteram a percepção dos volumes, ‘volumificam’ estas [matérias quase invisíveis A composição de transparências traz [uma questão de visualidade curiosa: como um meio-limite, nos desafia a [atravessá-la. Os objetos se sobrepõem como se [ocupassem o mesmo lugar no espaço. Achatando para um só plano a imagem [total.

*Seu desenho é a única coisa que o
[contém.
O espírito da coisa rodeia as formas
[de seu corpo
e os dejetos possuem formas
[inusitadas: resultados de
acidentes,
trazem em si manifestação do segredo
[da natureza
constância do acaso
previsto no rompimento da forma,
(ouvi dizer que a natureza possui um
[temperamento
bricoleiro, ou
seja, aproveita-se da possibilidade
[mais imediata para
constituir-se
como fato)
podem assumir formas da flora
[aquática
muitos poetas sentiram a riqueza
[metafórica da água
contemplada trazem em si
[manifestação do segredo da
natureza
ao mesmo tempo em seus reflexos e
[em sua profundidade.
Não é a água elemento universal da
[vida?
Ou como diziam os antigos livros de*

*[química: “a que tempera
os demais elementos”.*

Por último, dirigem-se olhares para *Das lamentações* (1999) - obra composta a partir de um conjunto de três estantes de vidro, de aproximadamente dois metros de altura por três de largura, que traz, em cada uma de suas prateleiras, uma série de recipientes: vasos, copos, jarros, vasilhas, compoteiras etc. Todos os utensílios são de vidro e estão quebrados. Em todos, a presença pela ausência da água. Juntos evidenciam sucessivos planos translúcidos da estante de vidro que se fundem as diversas transparências dos cacos ali colocados - todos poderiam armazenar líquidos (água, lágrimas etc.).

Num primeiro golpe de vista, muitos potes parecem estar prestes a cair no chão (e quebrar de novo). Com o olhar já apaziguado, percebe-se que eles estão colados às paredes das estantes. Segundo Ivo Mesquita, *Das lamentações* pode ser lido como “fósseis contemporâneos”. Quantos potes, copos, travessas, jarras,

entre outras peças, já não quebramos em nossas casas? Mas, a coleção deles nos permite pensar sobre a ruína e a destruição, da qual somente sobrou a estante - e outra questão emerge: até quanto tempo, ela resistirá? Ninguém pode prever.

Assim, as três obras selecionadas evocam a água, o líquido e a viscosidade. Nina Moraes a partir do encapsulamento de objetos guarda memórias; preserva desejos e sonhos; mostra ruínas, nos conta da poesia do lugar-comum e, principalmente nos dá a compreensão de que não se pode aprisionar o tempo. Ele é fugidio, mas os objetos - mesmo os mais banais - tornam-se índices do tempo e da memória e isso é possível que se registre nas obras.



Infância, 1990
Foto: Divulgação



Crime, 1991,
pirex de vidro, luvas e
detergente, 7x35x25cm
Foto: Divulgação



Aquário, 1989
Foto: Divulgação



Desejo, Vontade, 1997
Foto: Divulgação



Aquário, 1998
Foto: Divulgação



Das Lamentações, 1999
Foto: Divulgação

NOTAS

1 Dissertação sobre um trabalho escolhido no curso de pós-graduação *Criação e pesquisa em artes visuais*, orientado por Carmela Gross e Regina Silveira, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP), 1998. Texto baseado em Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. de Ida Vitale. – México: FCE, 1978. 298 p.

NINA MORAES

Nina Moraes (São Paulo, 1960) graduou-se em Artes Plásticas, em 1982, pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), onde foi aluna de Carmela Gross, Julio Plaza, Nelson Leirner e Regina Silveira. No início dos anos 1980, quando de sua passagem por Paris, conheceu Dufrêne no Beaubourg, George Pompidou, onde ele apresentava um trabalho sonoro e frequentou o ateliê de César Baldaccini. Em 1983, cursou, como aluna especial de pós-graduação, a disciplina sobre o *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (ou simplesmente *Grande vidro*), de Marcel Duchamp, ministrada por Walter Zanini, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP). Fez a cenografia para o *Bailado do Deus Morto* (1987) e para o espetáculo *PRNY* (1988), realizados

na Oficina Oswald de Andrade em São Paulo, onde foi professora em 1990. Lecionou também no Centro Cultural de São Paulo (CCSP), em 1991, na Fundação Athos Bulcão e na Universidade de Brasília (UnB), em 1997. Em 1999, executou o troféu para o Prêmio Multicultural do jornal *O Estado de S. Paulo*. Participou de edições da Bienal São Paulo (1981 e 1983); *A trama do gosto*, na Fundação Bienal de São Paulo (1987), Salão Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro (1989); *Brasil: la nueva generación* (1991), no Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela; Bienal de Havana (1997), *A presença do ready mades: 80 anos* (1993), *Still-Life, Natureza Morta* (2004) e *Lugar-comum* (2022) - todas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Vive e trabalha em São Paulo.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

Curadora independente e crítica de arte. Doutora em Artes Visuais (ECA USP). Pós-doutorado em Artes Visuais (UNESP). Curadora independente. Professora do CELACC (ECA USP). Especialista em Cooperação e Extensão Universitária (MAC USP). Formadora do NEER SME SP. Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação e Pesquisa em Artes (ECA USP). Membro da Associação Internacional de Crítica de Arte (AICA). Editora da Revista Arte & Crítica (ABCA), articulista do Jornal da USP e colaboradora da DasArtes e Revista USP. Autora dos livros *Schenberg: Crítica e Criação* (EDUSP, 2011) e *Memória da Resistência* (MCSP, 2022).



Kazuo Wakabayashi, *Sem Título*, óleo sobre tela, 73 x 104 cm, assinatura inf. dir. Participou da exposição: “A Realidade Máxima das Coisas”, com curadoria de Jacob Klintowitz, na Galeria Frente, de 16 de março a 29 de junho de 2024. Reproduzido no catálogo da mostra pág. 54. Foto divulgação Galeria Frente.

ENSAIO VISUAL

A REALIDADE MÁXIMA DAS COISAS: UM ENCONTRO ENTRE A LUA E O SOL

JACOB KLINTOWITZ - ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Este ensaio trata de duas questões importantes na nossa época. O entrelaçamento de culturas antes distantes e a contribuição da individualidade no processo cultural. O autor apresenta duas culturas distantes, a da tradição japonesa, com a sua introspecção e a brasileira, solar e de alta exposição. E ressalta, sempre, que, presentes nessa realidade de duas culturas em diálogo, cada um dos artistas escolhidos tem a sua particularidade e o seu conceito de realidade. Pode ser dito que o autor trata da ampliação do nosso conceito de realidade.

PALAVRAS-CHAVE: imigração japonesa, culturas em diálogo, arte dos imigrantes japoneses no Brasil

ABSTRACT: This essay addresses two important issues in our time. The intertwining of previously distant cultures and the contribution of individuality to the cultural process. The author presents two distant cultures, the Japanese tradition, with its introspection and the Brazilian one, sunny and highly exposed. And it always emphasizes that, present in this reality of two cultures in dialogue, each of the chosen artists has their own particularity and their concept of reality. It can be said that the author deals with expanding our concept of reality.

KEYWORDS: Japanese immigration, cultures in dialogue, art of Japanese immigrants in Brazil

Foi um longo percurso que o espírito da moderação e da luz matizada, do meio tom, percorreu até chegar ao mundo da plena luz e da exaltação. A realidade mínima das coisas e a realidade máxima das coisas. É fascinante o encontro entre a linguagem reflexiva e a linguagem exponencial. Estas demarcações e fronteiras contém, entre elas, todos os semitons e nuances. Nada é absoluto nessas identificações, nada é definitivo. Algumas das mais significativas demonstrações do caminho criativo desde diálogo entre a luz matizada e a plena luz podem ser encontradas nessa pesquisa. vislumbres., na qual estão presentes 10 dos mais importantes artistas brasileiros de origem nipônica. E um décimo primeiro, símbolo do artista errante do século vinte e um artista nipônico que viveu plenamente o Brasil na década de 30. Manabu Mabe, Yutaka Toyota, Tomie Ohtake, Megumi Yuasa, Takashi Fukushima, Tikashi Fukushima, Flávio Tanaka Shiró, Tomoshige Kusuno, Jorge Mori, Kazuo Wakabayashi. E a presença excepcional de Tsuguharu Foujita, que permaneceu

algum tempo no Brasil, dialogou com a cultura tropical, e nos incluiu na sua jornada pela América. Foujita (ele preferia essa graia ao invés de Fujita) tornou-se símbolo do artista em trânsito, em transformação, capaz do diálogo com culturas estranhas e, no Brasil, ele é um pioneiro desta relação aberta dos artistas de origem nipônica.

A tradição filosófica, poética e visual do Japão, país de origem dos artistas da exposição e do livro, é a de criar uma linguagem afirmativa, mas com o mínimo de elementos. A poesia haikai tem 17 sílabas, a pintura trata de temas cotidianos, locais, mas com delicadeza. Esta tradição de tantos séculos tem sido, muitas vezes, definida como a realidade mínima das coisas. E, no entanto, foi capaz de influenciar artistas fundamentais do Ocidente como Claude Monet, Vincent van Gogh e Cézanne. Esta origem qualificada como “a realidade mínima das coisas” é muito importante.

A nossa exposição e o nosso livro não são uma mostra étnica. Ela trata

de arte. E mostra que artistas criados dentro da tradição japonesa, em contato com a plena luz dos trópicos, produziram uma arte exponencial na qual oferecem uma vigorosa definição da realidade. Cada artista, em sua vertente individual, nos oferece uma visão renovada da realidade cotidiana. Então é possível dizer que esta arte atual amplia a nossa consciência, a nossa percepção da realidade. É uma arte afirmativa. O diálogo com a origem, “A realidade mínima das coisas” se dá através do cotejo de uma arte extraordinariamente vital e dinâmica. Os trópicos revisitados. Por isso “A realidade máxima das coisas”.

Um vaso com flores pode ser inteiramente pintura, linguagem, e não simplesmente representação de beleza decorativa e superficial, O desenho sobre alguma coisa, é designar, nomear, dar nome às coisas e, com este ato, trazê-las para o reino da humanidade. A arte chinesa e, depois, a japonesa, levou esse conceito ao supremo grau de maestria. Os extraordinários gravadores/artistas japoneses - Suzuki Harunobu (1725- 1770), Korin

Ogata (1658 - 1716), Torii Kiyomasu (1752- 1815), Katsushika Hokusai (1760 - 1849), Andô Hiroshige (1797 - 1858), Torii Kiyonaga (1679 - 1763) foram fundamentais na formação da arte moderna europeia,

Eles trabalharam a partir de situações objetivas: a ponte, a vida cotidiana, os pescadores, as gueixas, as florestas, o mar. Mas essa descrição era a da arte e não a do pretensão realismo, ou seja, do entendimento

convencional. A influência deveu-se à superioridade desse sistema, a criação da linguagem a partir de um referente reconhecível.

De muitas maneiras podem ser explicados os percursos da arte nos últimos 150 anos. Mas o que une estes vários procedimentos é a autonomia da arte como ser único, personagem novo no panorama dos existentes. O artista tornou-se um demiurgo, um mágico, um Eloim bíblico a criar universos. Esta é a razão porque os artistas tornaram-se figuras míticas na nossa época, independentemente de como foi a sua vida particular. Excêntricos, loucos, drogados, irascíveis, egocêntricos, fantasistas, misantropos, nada disto importa muito, talvez só como peculiaridades que caracterizam existências cotidianas, pois o que verdadeiramente conta é a obra produzida e a sua capacidade de ser original e reveladora. A arte da nossa época tem duas características imanentes; ela é revelação, pois nos oferece um registro novo; e ela é redentora, pois ela modifica os nossos padrões de realidade e forma novas consciências.



Jacob Klintowitz e Yutaka Toyota, lançamento do livro no Clube Atlético Monte Líbano, 2019
Arquivo Yutaka Toyota.

É irresistível uma arte que é, ao mesmo tempo, revelação e messiânica.

Observe-se que a poesia haicai não quer nos dizer nada. Ela não tem uma mensagem explícita. Ele não pretende demonstrar nada, não tem qualquer intenção de nos convencer. Ela não nos diz o que é a realidade, não discursa sobre procedimentos, não se pretende uma plataforma ideológica. Os poetas haicais, muitas vezes, eram zen-budistas, errantes, carregavam pouquíssimos pertences. No seu percurso itinerante eram alimentados pelos habitantes locais e, algumas vezes, faziam os seus poemas neste contato, recebiam poemas feitos pelos habitantes e, era comum, não escreviam os seus poemas, mas eles eram registrados pelos circunstantes. A poesia haicai não propõe nada, porque ela simplesmente é.

Na tradição a poesia haicai tem somente 17 sílabas, em três frases, 5-7-5. Ela é despojada. Costuma a primeira frase ser uma observação do instante: o horizonte avermelhado do ocaso. Uma segunda frase, sobre

a permanência do mundo: é comum em agosto esta amplidão de cores; e a terceira frase, é o que se passa com o poeta, o seu sentimento: a triste memória do ocaso do meu amor.

O principal encanto do Novo Mundo sempre consistiu em que ele nos oferece o futuro. Tudo pode ser construído, imaginado, experimentado. Evoca o Gênesis, o mundo está sendo inventado. Não existe limite nessa sempre sonhada viagem do ser. O Novo mundo é a Máquina do Tempo. E, por lógica e simetria, o novo mundo é o único recanto da Terra onde podemos ter a sensação de que encontraremos um fragmento do Paraíso.

A inocência, a pujança da natureza, a semente do que virá, os paradigmas das ideias perfeitas antes da contaminação causada pela civilização. Os dois polos, o futuro e o passado. E, naturalmente, as dificuldades de uma sociedade construída a partir de culturas transplantadas. É neste universo de sonhos e contradições em que se dá a importante imigração japonesa.

Na arte e na cultura, mais do que descrever a influência da presença japonesa, devemos falar desta presença como um elemento constitutivo da arte brasileira atual. É inconclusivo e fragmentário pensar na arte brasileira atual se não considerarmos a participação decisiva da cultura japonesa na sua formação.

Penso sempre numa frase marcante sobre essas questões, um conceito escrito pelo poeta Matsuo Bashô (1644-1694), magnificamente traduzido pelo poeta mexicano Octávio Paz, adaptada no Brasil pela poeta Olga Savary, do livro clássico “Sendas de Oku”.

“Os meses e os dias são viajantes da eternidade. O ano que se vai e o que vem também são viajantes. Para aqueles que deixam flutuar suas vidas a bordo dos barcos, ou envelhecem conduzindo cavalos, todos os dias são viagem e sua casa mesmo é viagem.”.



Flávio Shiró
Sem título, 1968
 óleo cartão colado em eucatex
 64,0 x 49,0 cm
 assinatura inf. dir.
 Participou das exposições: “De Ukiyo ao Manga nos 100 anos de imigração”, Espaço Cultural Bmf & Bovespa, de 11 de agosto a 19 de setembro, 2008; “Flávio Shiró” Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro, 2018. Reproduzido no catálogo da mostra, p. 124; “A Realidade Máxima das Coisas”, com curadoria de Jacob Klintowitz, na Galeria Frente, de 16 de março a 29 de junho de 2024. Reproduzido no catálogo da mostra pág. 19. Foto Jaime Acioli. Foto divulgação Galeria Frente.



Flávio Shiró, *Gênesis II*, 1986, óleo sobre tela, 72 x 194 cm, assinatura inf. esq., Assinado, datado, e localizado “ Flávio-Shiró Genesis II Paris 1986” no verso. Etiqueta da Galeria Paulo Figueiredo. Participou da exposição: “A Realidade Máxima das Coisas”, com curadoria de Jacob Klintowitz, na Galeria Frente, de 16 de março a 29 de junho de 2024. Reproduzido no catálogo da mostra pág. 22 e 23. Foto divulgação Galeria Frente.



Jorge Mori
Buquê de Girassóis
óleo sobre tela
57 x 46 cm
assinatura no verso
Participou da exposição: “A Realidade Máxima das Coisas”, com curadoria de Jacob Klintowitz, na Galeria Frente, de 16 de março a 29 de junho de 2024. Reproduzido no catálogo da mostra pág. 33. Foto divulgação Galeria Frente.



Jorge Mori

Ouro Preto

óleo sobre madeira

24 x 19 cm

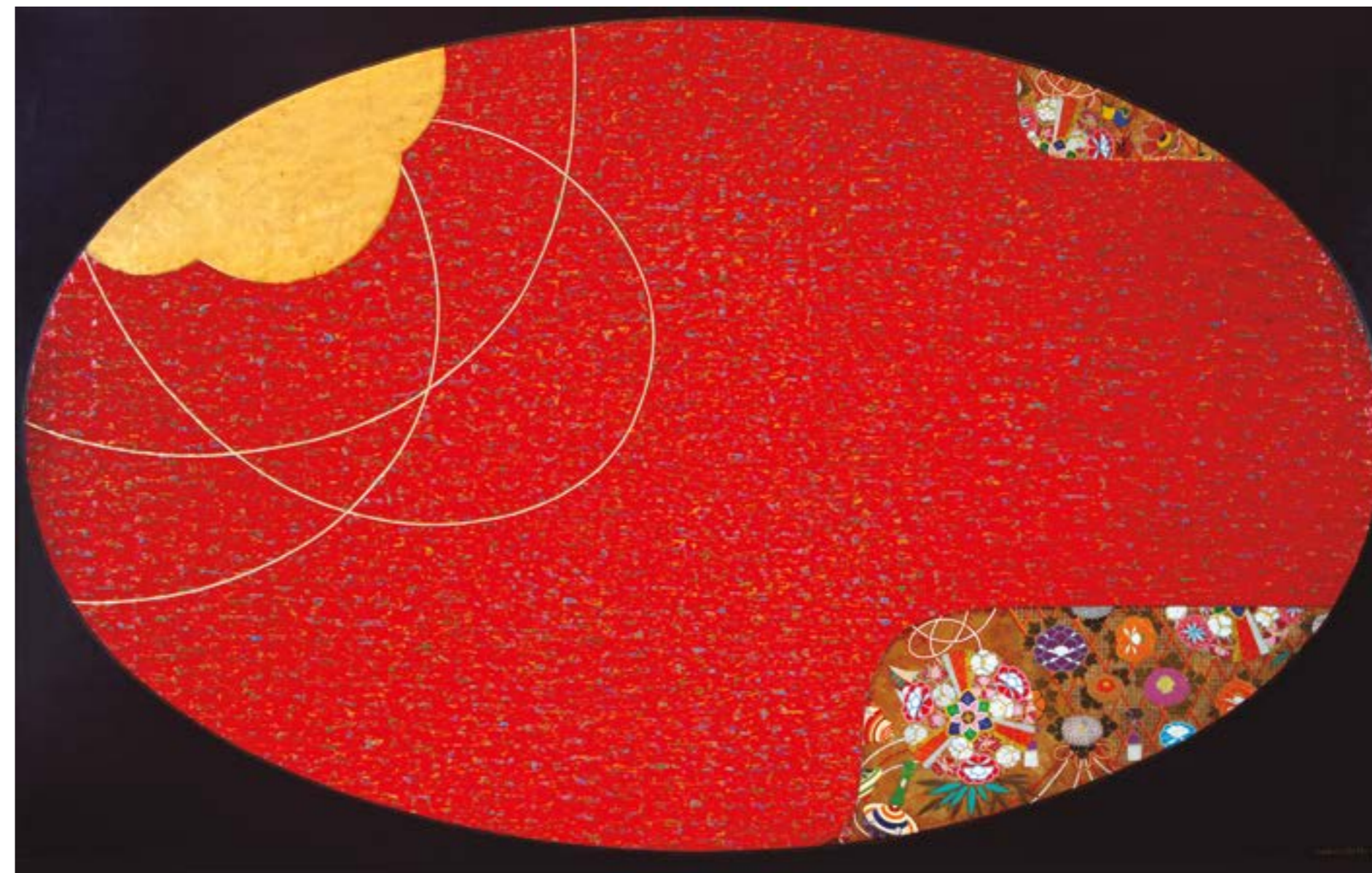
assinatura inf. dir.

Participou da exposição:

“A Realidade Máxima das Coisas”,
com curadoria de Jacob Klintowitz,
na Galeria Frente, de 16 de março
a 29 de junho de 2024.

Reproduzido no livro pág. 37.

Foto divulgação Galeria Frente.



Kazuo Wakabayashi, *Sem Título*, 2011, óleo sobre tela colado em madeira, 150 x 240 cm, assinatura inf. dir. Participou da exposição: “A Realidade Máxima das Coisas”, com curadoria de Jacob Klintowitz, na GaleriaFrente, de 16 de março a 29 de junho de 2024. Reproduzido no catálogo da mostra pág. 52 e 53. Foto divulgação Galeria Frente.



Kazuo Wakabayashi
Sem Título, 1967
 óleo sobre tela
 89 x 110 cm
 assinatura inf. dir.

Participou da exposição:
 “A Realidade Máxima das Coisas”, com curadoria
 de Jacob Klintowitz,
 na GaleriaFrente,
 de 16 de março a
 29 de junho de 2024.
 Reproduzido no catálogo
 da mostra pág. 47.
 Foto divulgação
 Galeria Frente.



Kazuo Wakabayashi, *Sem Título*, óleo sobre tela, 73 x 104 cm, assinatura inf. dir. Participou da exposição:
 “A Realidade Máxima das Coisas”, com curadoria de Jacob Klintowitz, na Galeria Frente, de 16 de março a 29 de junho de 2024.
 Reproduzido no catálogo da mostra pág. 54. Foto divulgação Galeria Frente.



Kazuo Wakabayashi
Sem Título
óleo sobre placa
20 x 24,5 cm

Participou da exposição:
“A Realidade Máxima das Coisas”, com curadoria
de Jacob Klintowitz,
na Galeria Frente,
de 16 de março a
29 de junho de 2024.
Reproduzido no catálogo
da mostra pág. 55.
Foto divulgação
Galeria Frente.



Manabu Mabe
Abstração Fundo Vermelho, 1961
óleo sobre tela
185 x 200 cm

assinatura no verso
Catalogada no Projeto do Instituto
Manabu Mabe sob nº 2780. P
articipou da exposição:
“A Realidade Máxima das Coisas”,
com curadoria de Jacob Klintowitz,
na Galeria Frente, de 16 de março
a 29 de junho de 2024.
Reproduzido no catálogo
da mostra pág. 65
Foto divulgação Galeria Frente.



Manabu Mabe
Rei do Mar, 1968
 óleo sobre madeira
 185 x 130 cm
 assinatura inf. dir.
 Catalogada no Projeto do Instituto
 Manabu Mabe sob nº 2783.
 Participou da exposição:
 “A Realidade Máxima
 das Coisas”, com curadoria de
 Jacob Klintowitz,
 na Galeria Frente,
 de 16 de março a 29 de junho de 2024.
 Reproduzido no catálogo da mostra pág. 69.
 Foto divulgação Galeria Frente.



Manabu Mabe
Akogare (Esperança), 1984
 óleo sobre tela
 180 x 200 cm
 assinatura inf. dir.
 Catalogada no Projeto
 do Instituto Manabu Mabe
 sob nº 1025.
 Mauricio, Jayme. “Manabu Mabe
 1984”, Rio de Janeiro, Paris,
 Londres: Realidade Galeria
 de Arte, 1984. pág. 15.
 Mauricio, Jayme; Sicre,
 José Gómez; Wolff, Theodore F.;
 Kawabata, Yasunari; Okamoto,
 Taro; Kaneko, Hideo.
 Introdução de Pietro Maria
 Bardi. “Manabu Mabe: Vida e
 Obra”, São Paulo, 1986.pág. 313.
 Participou da exposição:
 “A Realidade Máxima das Coisas”,
 com curadoria de
 Jacob Klintowitz,
 na Galeria Frente, de 16 de
 março a 29 de junho de 2024.
 Reproduzido no catálogo da
 mostra pág. 75.
 Foto divulgação Galeria Frente.

Megumi Yuasa
Sem Título, 1990
 pintura sobre placa de cerâmica
 35 x 35 cm
 assinatura na peça
 Com marca do artista.
 Participou da exposição:
 “A Realidade Máxima das Coisas”,
 com curadoria de
 Jacob Klintowitz,
 na Galeria Frente,
 de 16 de março a 29 de junho de 2024.
 Reproduzido pág. 96.
 Foto divulgação - Galeria Frente.



Megumi Yuasa
Sem Título, 1990
 pintura sobre placa de cerâmica
 40 x 40 cm
 assinatura inf. centro
 Participou da exposição:
 “A Realidade Máxima das Coisas”,
 com curadoria de Jacob Klintowitz,
 na Galeria Frente,
 de 16 de março a 29 de junho de 2024.
 Reproduzido no catálogo
 da mostra pág. 96.
 Foto divulgação - Galeria Frente.



Megumi Yuasa
Sem Título, 1991
 pintura sobre placa de cerâmica
 46 x 46 cm
 assinatura na peça
 Participou da exposição:
 “A Realidade Máxima das Coisas”,
 com curadoria de Jacob Klintowitz,
 na GaleriaFrente,
 de 16 de março a 29 de junho de 2024.
 Reproduzido no catálogo
 da mostra pág. 97.
 Foto divulgação Galeria Frente.



Megumi Yuasa
Sem Título, 1991
 pintura sobre placa de cerâmica
 45 x 45 cm
 assinatura inf. centro
 Participou da exposição:
 “A Realidade Máxima das Coisas”,
 com curadoria de Jacob Klintowitz,
 na Galeria Frente,
 de 16 de março a 29 de junho de 2024.
 Reproduzido no catálogo da mostra pág. 97.
 Foto divulgação Galeria Frente.



Takashi Fukushima

Sem Título, 1972

óleo sobre tela

61 x 45 cm

assinatura inf. dir.

Participou da exposição:

“A Realidade Máxima das Coisas”,

com curadoria de

Jacob Klintowitz,

na Galeria Frente,

de 16 de março a 29 de junho de 2024.

Reproduzido no catálogo da mostra pág. 111

Foto divulgação Galeria Frente.



Takashi Fukushima

Black and Blue (díptico),

1995-1996

acrílica sobre tela

210 x 280 cm

assinatura no verso

Etiqueta da exposição

“Tempos Flutuantes -

Takashi Fukushima”,

Pinacoteca do Estado

de São Paulo - SP,

Ago/Out de 1999.

Participou da exposição:

“A Realidade Máxima das

Coisas”, com curadoria

de Jacob Klintowitz,

na Galeria Frente,

de 16 de março a

29 de junho de 2024.

Reproduzido no catálogo

da mostra pág. 116 e 117

Foto divulgação

Galeria Frente.



Tikashi Fukushima

Sem Título, 1979

acrílica sobre tela

80 x 79,5 cm

Participou da exposição:

“A Realidade Máxima das Coisas”,

com curadoria de

Jacob Klintowitz,

na Galeria Frente,

de 16 de março a

29 de junho de 2024.

Reproduzido no catálogo

da mostra pág. 122 e 123.

Foto divulgação Galeria Frente.



Tikashi Fukushima

Sem Título

óleo sobre tela

40 x 33 cm

assinatura inf. dir.

Participou da exposição:

“A Realidade Máxima das Coisas”,

com curadoria de Jacob Klintowitz,


na GaleriaFrente,

de 16 de março a 29 de junho de 2024.

Reproduzido no catálogo da

mostra pág. 126 e 127.

Foto divulgação Galeria Frente.



Tomie Ohtake
Sem Título, 1967
óleo sobre tela
100 x 60 cm
assinatura no verso
Registrada no Instituto
Tomie Ohtake - P-64-22.
Participou da exposição:
“A Realidade Máxima das Coisas”,
com curadoria de
Jacob Klintowitz,
na Galeria Frente,
de 16 de março a
29 de junho de 2024.
Reproduzido no catálogo
da mostra pág. 134.
Foto divulgação Galeria Frente.



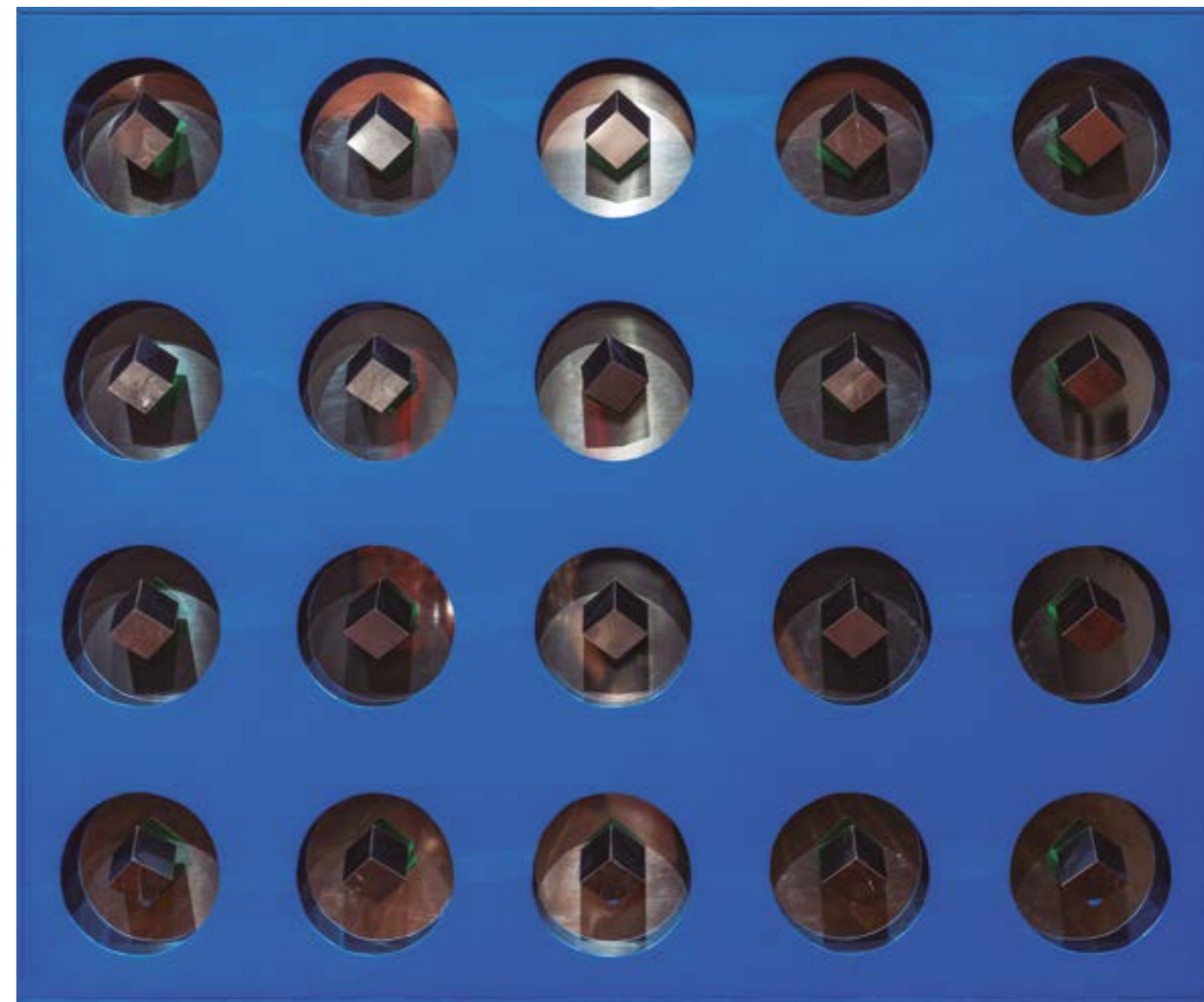
Tomie Ohtake, *Sem Título*, 1979, óleo sobre tela, 204 x 750 cm, assinatura inf. dir.
Participou da exposição: “A Realidade Máxima das Coisas”, com curadoria de Jacob Klintowitz, na Galeria Frente, de 16 de março a 29 de junho de 2024. Reproduzido no catálogo da mostra pág. 136 e 137.
Foto divulgação Galeria Frente.

Tomie Ohtake
Sem Título, 1987
 acrílica sobre tela
 210 x 142 cm
 assinatura inf. dir.
 Registrado no Instituto
 Tomie Ohtake sob o cód. P 87 21.
 Participou da exposição:
 “A Realidade Máxima das Coisas”,
 com curadoria de Jacob Klintowitz,
 na Galeria Frente,
 de 16 de março a
 29 de junho de 2024.
 Reproduzido no catálogo
 da mostra pág. 139
 Foto divulgação Galeria Frente.



Tomoshige Kusuno
Sem Título, 1976
 pastel e técnica
 mista sobre papel
 50 x 68 cm
 assinatura inf. dir.
 Participou da
 exposição:
 “A Realidade Máxima
 das Coisas”,
 com curadoria de
 Jacob Klintowitz,
 na Galeria Frente,
 de 16 de março a
 29 de junho de 2024.
 Reproduzido no
 catálogo da mostra
 pág. 148.
 Foto divulgação
 Galeria Frente.

Tomoshige Kusuno
Diamante
 acrílica sobre tela e madeira
 150 x 110 cm
 assinatura inf. esq.
 Participou da exposição:
 “A Realidade Máxima das Coisas”,
 com curadoria de Jacob Klintowitz,
 na Galeria Frente,
 de 16 de março a
 29 de junho de 2024.
 Reproduzido no catálogo
 da mostra pág. 150 e 151.
 Foto divulgação
 Galeria Frente.



Yutaka Toyota
Espaço Invisível
 (azul e verde), 2010
 aço inox, madeira e
 pintura
 110 x 134 cm
 Participou da exposição
 Yutaka Toyota,
 Museu de Arte Moderna
 Aloisio Magalhães -
 Recife, PE, 2023-2024.
 Participou da exposição:
 “A Realidade Máxima das
 Coisas”, com curadoria de
 Jacob Klintowitz,
 na Galeria Frente,
 de 16 de março a
 29 de junho de 2024.
 Reproduzido no catálogo
 da mostra pág. 164 e 165.
 Foto divulgação
 Galeria Frente.



Yutaka Toyota
Espaço Reflexo Infinito 4º, 2023
 aço inox polido
 130 x 110 x 265 cm
 Participou da exposição Yutaka Toyota,
 Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães
 - Recife, PE, 2023-2024.
 Participou da exposição:
 “A Realidade Máxima das Coisas”,
 com curadoria de Jacob Klintowitz,
 na Galeria Frente,
 de 16 de março a
 29 de junho de 2024.
 Reproduzido no catálogo
 da mostra pág. 167.
 Foto divulgação
 Galeria Frente.



Tsugouharu Foujita
Eneide e Mucio Leão, 1932
 desenho sobre pergaminho
 30 x 27 cm
 assinatura inf. dir.
 Fotografia colada no verso: Identificados Foujita,
 Eneida de Moraes, Madaleine e Múcio Leão/ Rio de
 Janeiro:1931, com assinatura do artista.
 Etiquetas no verso:
 “Jean-Paul Ledeur à Paris, 61 rue Raymond Losserand”;
 “FOUJITA, Tsugouharu - 1886 -1968 / Eneida e Mucio
 Leão, desenho, assinado e datado 1932 a direita/
 30 x 27” (manuscrito desenho s/ pergaminho);
 “Bolsa de Arte do Rio de Janeiro”; “Tsugouharu Foujita
 / Eneida e Mucio Leão, desenho s/ pergaminho/
 30 x 27 /jan. 1932 Rio de Janeiro / Coleção Yashichi
 Kojima/ Brasil / Catalogado Sylve Boisson 1932 91”;
 “Florestano Leiloeiro Oficial /Bolsa de Arte do Rio
 de Janeiro/ Leilão: dias 9 e 10 de outubro de 1973
 às 21hs.”Participou da exposição: “A Realidade Máxima
 das Coisas”, com curadoria de Jacob Klintowitz,
 na Galeria Frente, de 16 de março a 29 de junho de
 2024. Reproduzido no catálogo da mostra pág. 172 e
 173. Foto divulgação Galeria Frente.



Tsugouharu Foujita, *Nu deitado*, 1927, grafite sobre papel, 65 x 90 cm, assinatura sup. dir.
Registro de autenticidade emitido por Sylvie BUISSON. Ex-Coleção Manabu Mabe.
Participou da exposição: “A Realidade Máxima das Coisas”, com curadoria de Jacob Klintowitz,
na Galeria Frente, de 16 de março a 29 de junho de 2024.
Reproduzido no catálogo da mostra pág. 174 e 175. Foto divulgação Galeria Frente.

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.

ABCA ABRE INSCRIÇÕES PARA NOVOS SÓCIOS

Anualmente, a ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte faz uma chamada para candidatura de novos sócios. Este ano, de as inscrições estão abertas desde o mês de março e vão até o dia 31/08/2024.

Conforme seu Estatuto, a ABCA tem como finalidade “reunir os críticos de artes visuais, aí amplamente incluídos os profissionais da crítica de arte, pesquisadores, historiadores, teóricos, ensaístas, jornalistas, jornalistas culturais e professores de história da arte e de estética, brasileiros ou domiciliados no Brasil”.

A Associação se dedica às reflexões das artes e da crítica de arte. Promove todos os anos o Prêmio ABCA, Jornada ABCA, edições da Revista Arte & Crítica e pode ser uma ponte para fazer parte da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte.

Interessados na ABCA podem conhecer mais sobre suas ações e impactos no site: abca.art.br

Confira mais informações sobre a Chamada para Novos Sócios 2024:

CRONOGRAMA 2024:

Inscrições: até 31/08/24

Avaliação da Comissão de Credenciais: de 01/09/24 até 31/10/24

Resultado: de 01/11/24 até 31/12/2024.

DOCUMENTOS A SEREM ENVIADOS PARA O PROCESSO DE CANDIDATURA:

Formulários ABCA preenchidos (1, 2 e 3) que demonstrem sua produção na área de crítica de arte, contínua e atualizada nos últimos 3 anos:

Formulário ABCA 1 Identificação do candidato (disponível para download no site <https://abca.art.br/seja-membro/>)

Formulário ABCA 2 Memorial do candidato (disponível para download no site <https://abca.art.br/seja-membro/>)

Formulário ABCA 3 Carta de apresentação de um sócio da ABCA (disponível para download no site <https://abca.art.br/seja-membro/>)

Imagem do candidato

Reproduções de 5 (cinco) itens completos da produção do(a) candidato(a), no campo da crítica de arte nos últimos 3 (três) anos, em formato PDF conforme especificações do edital de chamamento <https://abca.art.br/seja-membro/>

As inscrições e as dúvidas podem ser encaminhadas para: abca.art.br@gmail.com

Após o prazo de inscrições, associados que fazem parte da Comissão de Credenciais farão a avaliação das candidaturas. O resultado será homologado em Assembleia Geral ao final do ano e os interessados serão avisados posteriormente sobre seu aceite.

prêmio abca 2023

A Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA convida para sua premiação
Dia 14 de agosto de 2024, às 18:30h no Teatro SESC Vila Mariana.

A ABCA destaca anualmente críticos, artistas, pesquisadores, curadores e personalidades que apoiam as artes, exposições, publicações e instituições atuantes no cenário nacional das artes visuais. Os premiados de 2023 são:

Prêmio Gonzaga Duque
Felipe Chaimovich

Prêmio Mario Pedrosa
Dalton Paula

Prêmio Sérgio Millet
Maria de Fátima Morethy Couto

Prêmio Giacillo Matarazzo
Adriano Pedrosa

Prêmio Mário de Andrade
Moaçir dos Anjos

Prêmio Clarival do Prado Valadares
Anna Bella Geiger

Prêmio Maria Eugênia Franco
Daisy Peccinini

Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade
Pinacoteca do Ceará

Prêmio Antônio Bento
Revista Continente

Prêmio Paulo Mendes de Almeida
35ª Bienal Internacional de São Paulo

Prêmio Emanoel Araújo
**Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo**

Prêmio Yêdamaria
Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes

Prêmio Gládia de Melo e Sousa
John Fletcher

Prêmio Destaques Regionais
Região Norte:
1ª Bienal das Amazônias

Região Sul:
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo

Região Sudeste:
SESC- São Paulo

Região Nordeste:
Bienal Internacional do Sertão

Centro Oeste:
**Exposição coletiva “Atualização do sistema”,
Museu Nacional da República**

Homenagens da Diretoria
**Maria Bonomi
Pedro Martins Caldas Xexéo (in memoriam)
Mariza Bertoli (in memoriam)
Ricardo Viveiros**

SESC Vila Mariana
Rua Pioloto, 141
CEP 04003-00
sescsp.org.br

Realização
abca
Associação Brasileira
de Críticos de Arte
abca.art.br

Apoio
Sesc

OS VENCEDORES DO PRÊMIO ABCA 2023

A ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte informa que a solenidade de entrega do Prêmio ABCA 2023 acontecerá no dia 14 de agosto de 2024, às 18:30h no SESC Vila Mariana em São Paulo.

A Associação Brasileira de Críticos de Arte divulga os nomes dos contemplados com o prêmio destinado aos artistas visuais, curadores, críticos, autores e instituições culturais que mais contribuíram para a cultura nacional em 2023 e que foi elaborada a partir das indicações que os/as associados/as enviaram para discussão e aprovação em reunião da Diretoria.

Os Prêmios foram atribuídos pelo resultado da votação de cerca de aproximadamente 169 associados/as em escala nacional, por votação em formulário online. O sistema de premiação foi criado em 1978, para destacar exclusivamente as artes visuais quando iniciou com 3

categorias e foi se ampliando através dos anos. Em 2022 a premiação foi ampliada novamente e o Prêmio ABCA passou a contemplar 18 Prêmios em 13 categorias, incluindo 5 destaques regionais. No ano de 2023, para além dos prêmios mencionados, a diretoria da ABCA reservou-se o direito de prestar quatro homenagens, respeitando as indicações de associados.

A premiação deste ano se torna ainda mais especial, pois em 2024 a ABCA celebra os 75 anos de sua fundação. A ABCA, a mais antiga associação brasileira de profissionais da área das artes visuais, foi criada em 1949, tendo participado do ato de fundação os críticos Sérgio Milliet, seu primeiro presidente, Antonio Bento e Mário Pedrosa, entre outros importantes intelectuais atuantes na crítica de arte.

O Troféu do Prêmio ABCA 2023 foi produzido pelo artista Sanagê Cardoso que possui uma produção orientada pela linguagem neoconcretista.

A solenidade conta novamente com o apoio do SESC São Paulo que, nos últimos anos, tem sido a casa e o palco

desta tão tradicional premiação, que se renova todos os anos, mantendo sempre sua identidade.

Toda comunidade artística está convidada a participar, não necessitando de inscrição.

CONTEMPLADOS PRÊMIO ABCA 2023

1. Prêmio Gonzaga Duque: destinado a crítico associado, pela sua atuação ou publicação de livro.

Felipe Chaimovich

2. Prêmio Mario Pedrosa: destinado a artista contemporâneo.

Dalton Paula

3. Prêmio Sérgio Milliet: destinado a um pesquisador (associado ou não), por trabalho de pesquisa publicado.

Maria de Fátima Morethy Couto - Livro: A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsitos e tensões (1950-1970). Campinas: Editora Unicamp, 2023

4. Prêmio Ciccillo Matarazzo: destinado à personalidade atuante no meio artístico.

Adriano Pedrosa

5. Prêmio Mário de Andrade: destinado a crítico de arte, pela trajetória.

Moacir dos Anjos

6. Prêmio Clarival do Prado Valadares: destinado a artista, pela trajetória.

Anna Bella Geiger

7. Prêmio Maria Eugênia Franco: destinado a curadoria de exposições.

Daisy Peccinini, O Feminino na Obra de Victor Brecheret, realizada no Museu Oscar Niemeyer (MON) , Curitiba, Paraná, 2023.

8. Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade: destinado à instituição por sua programação.

Pinacoteca do Ceará - Fortaleza (Ceará)

9. Prêmio Antônio Bento: difusão das artes visuais na mídia.

Revista Continente (Pernambuco)

10. Prêmio Paulo Mendes de Almeida: destinado à melhor exposição do ano.

35ª Bienal Internacional de São Paulo (São Paulo)

11. Prêmio Emanuel Araújo: destinado ao reconhecimento de Coleção/Acervo/ Conservação/Documentação histórica

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - (São Paulo)

12. Prêmio Yêdamaria (Yêda Maria Corrêa de Oliveira): destinado à instituições, pessoas e projetos que promovam ações de impacto amplo em processos educativos e de mediação nos vários campos das artes, em espaços formais e não formais.

Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes (Goiânia)

13. Prêmio Gilda de Melo e Sousa: destinado ao reconhecimento de críticos/as, em início de carreira, independentemente da idade, por sua produção, ou engajamento em projetos inovadores de divulgação da crítica de arte.

John Fletcher

PRÊMIO DESTAQUES REGIONAIS: DESTINADO AOS DESTAQUES DE CADA REGIÃO DO PAÍS, SENDO QUE CONSIDERAMOS AS CINCO REGIÕES – NORTE, SUL, NORDESTE, CENTRO OESTE E SUDESTE

Região Norte:

1ª Bienal das Amazônias - Melhor exposição do ano

Região Sul:

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (Instituto de Artes - UFRGS) - Reconhecimento de Coleção/Acervo/ Conservação/Documentação histórica

Região Sudeste:

SESC- São Paulo - Instituição por sua programação.

Região Nordeste:

Bienal Internacional do Sertão - Instituições, pessoas e projetos que promovam ações de impacto amplo em processos educativos e de mediação nos vários campos das artes, em espaços formais e não formais

Região Centro-Oeste:

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

HOMENAGENS DA DIRETORIA PARA O ANO DE 2023

Maria Bonomi

Pedro Martins Caldas Xexéo (in memoriam)

Mariza Bertoli (in memoriam)

Ricardo Viveiros



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

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std