

BIENAL DA EBA

A DIVERSIDADE

A DIVER SID ADE

VII BIENAL DA EBA





A ESCOLA DE
BELAS ARTES/UFRJ
APRESENTA

A DIVER SID ADE

VII BIENAL DA EBA
12.SET.19 — 13.OUT.19
PAÇO IMPERIAL



DIVERSIDADE NA ADVERSIDADE

MADALENA GRIMALDI E HUGO BACKX
DIRETORA E VICE-DIRETOR DA ESCOLA DE BELAS ARTES/UFRJ

EM SUA SÉTIMA EDIÇÃO, A BIENAL DA ESCOLA DE BELAS ARTES REPRESENTA UMA consolidação de um trabalho de doze anos. Essa exposição coletiva das obras dos estudantes proporciona uma oportunidade de apresentar um pouco da atual diversidade cultural e artística, que envolvem os cursos de graduação e pós-graduação. É um encontro entre a produção artística dessa unidade e o público mais amplo.

Num trocadilho da palavra, o tema da VII Bienal da EBA, pode ser lido como “A diversidade” ou “Adversidade”. No primeiro caso podemos entender que uma das maiores riquezas da EBA é a existência de uma pluralidade de cursos de graduação com diferentes formações, o que torna a Escola um completo e complexo grupo na área da Arte e do Design. Por outro lado, o substantivo feminino adver-

sidade indica um caráter do que é adverso, desfavorável. Ou seja, o contratempo e a dificuldade, exatamente o momento que a EBA se encontra, indicando a necessidade de superar mais um revés, que é a falta de uma sede própria. Poderíamos ainda conjecturar sobre a diversidade da arte que praticamos, levantar questões políticas e sociais sobre o momento em que o país se encontra ou simplesmente fazer uma reflexão pessoal sobre as adversidades que enfrentamos.

As obras dos 43 estudantes/artista selecionadas para a exposição repassam pelo tema em diferentes apropriações, retratando uma produção eclética e contemporânea. O evento exposto no Paço Imperial contempla trabalhos ligados às artes visuais, ao design, a performances e outras manifestações artísticas.

Os nossos agradecimentos a todos os que trabalharam para que esta Bienal se concretizasse e sobretudo à equipe da Direção Adjunta de Cultura Irene Peixoto, Carlos Terra e Cecília Ribeiro, pelo envolvimento, profissionalismo e vontade de fazer. Aos professores que participaram da curadoria, aos que orientaram os trabalhos, a Prof^a. Ana Mannarino, que coordenou os textos críticos das obras apresentadas neste catálogo e a Prof^a Francirose Furlani, responsável pelo projeto expográfico, que relacionou a tríade espaço-obra-espectador. Por fim, parabenizamos os estudantes/artistas que, nessa exposição coletiva, proporcionam uma oportunidade de apresentar um pouco da atual diversidade cultural e artística na adversidade que envolve essa bicentenária escola.



A DIVERSIDADE: O VIGOR DE CONCILIAR O INCONCILIÁVEL

IRENE DE MENDONÇA PEIXOTO
DIRETORA ADJUNTA DE CULTURA

DESDE O SEU INÍCIO, EM 2007, A BIE-NAL DA ESCOLA DE BELAS ARTES TEM SE dedicado à formação de um espaço de diálogo entre seus diferentes cursos e a sociedade, contribuindo de forma decisiva para a valorização da produção artística universitária.

Nesta sétima edição a bienal da EBA reitera que, mesmo na ausência continuada de um referencial importante, ou seja, nesse espaço físico dentro da geografia acadêmica, incendiado em 2016, não perdemos o nosso território. Territórios são conquistas que independem de uma geografia, transcendem fronteiras e estendem limites. São apropriações, conjuntos de projetos e expressões que nos singularizam, que nos fazem estabelecer afinidades.

O que está em exposição no Paço Imperial é esse território diverso que confere

valor à nossa Escola de Bela Artes e a todos os cursos que ela comporta. Por isso, o tema escolhido para esta bienal, “A Diversidade”, sonoriza de forma ambígua que o momento adverso pelo qual passamos é também o que nos potencializa. Nesse contexto, o tema ganha amplitude porque diz respeito ao desigual, ao discrepante, ao plural, ao complexo, ao excesso, apresentando ao público a diversidade de caminhos e linguagens que englobam o vasto campo das artes visuais.

A criação artística tem essa propriedade de perceber e criar laços entre mundos diversos, reinventar qualificações e atravessar temporalidades. O que ela nos oferece é esse vigor de conciliar o que, a princípio, seria inconciliável. Na conjugação desses heterogêneos transparecem não só as diferenças, mas também as sutilezas que os

une. As 47 obras expostas nesta edição derivam dessa diversidade e por isso a ela se destinam.

A realização desta bienal, assim como todas as outras, só foi possível graças ao empenho de alunos, professores, técnicos e instituições parceiras. Esse conjunto de esforços confirma a importância da Bienal da EBA no amadurecimento artístico e profissional de seus alunos, mas, acima de tudo, deriva da compreensão coletiva sobre a necessidade de consolidar a sua relevância na projeção de novos talentos.



CELEBRAR AS DIFERENÇAS

ANA MANNARINO
COORDENADORA EDITORIAL

EM TEMPOS DE POLARIZAÇÃO IDEOLÓGICA, QUE TUDO QUER REDUZIR À PLATITUDE das simplificações binárias, a arte se reafirma como espaço de imaginação, reflexão, discussão da pluralidade e multiplicação do possível. É preciso celebrar as diferenças, mais do que nunca. Torná-las visíveis, discuti-las, conhecê-las. Aprender com elas que o mundo é diverso, heterogêneo, múltiplo e, inevitavelmente, livre. A mostra “A Diversidade” reúne 47 obras de 43 artistas, estudantes de diferentes cursos da Escola de Belas Artes da UFRJ, às quais se somam as reflexões nos textos críticos de estudantes do curso de História da Arte, também da EBA-UFRJ, publicados neste catálogo. Podemos ver nesta reunião o que o encontro entre arte e universidade é capaz de produzir: a liberdade de pensamento e de expressão que torna visível e dá voz a um

mundo mais rico e plural.

Abrem-se espaços para outras realidades, outras narrativas, que incluem a diversidade étnica, de gênero, cultural, religiosa, social. A arte, sempre em transformação, assume aqui também papel transformador, em que nossa experiência das obras tem o poder de inspirar, provocar, surpreender, incomodar e fazer sonhar.

É preciso, entretanto, evitar os riscos de converter a variedade e multiplicidade em uma espécie de síntese, que substituiria um olhar hegemônico por outro. Em um país cuja maior riqueza é a diversidade, é imprescindível cultivá-la, para que frutifique e novos olhares possam brotar continuamente. Faz-se necessário colocá-la em evidência, garantir esses espaços, e impedir que as distintas modalidades de violência – física, institucional, social – atuem para anular o

diferente. Quanto mais presente a diversidade, mais ela se faz indispensável para um público que ora quer conhecer, ora se reconhecer, finalidades para as quais o discurso massificado já não basta. Sua celebração é um caminho sem volta, que nenhuma tentativa de retrocesso pode impedir.

COMISSÃO DE SELEÇÃO

ANTONIO GUEDES, DORIS KOSMINSKY, FELIPE SCOVINO, IVAIR REINALDIM,
MILTON MACHADO, PAULA SCAMPARINI, PAULO VENANCIO FILHO, PEDRO MEYER

✕ A VII Bienal da Escola de Belas Artes, ao propor o mote “A Diversidade”, procura dar conta de, pelo menos, algumas preocupações contemporâneas, seja do ponto de vista político, histórico ou estético. A ideia é apresentar um painel do pensamento contemporâneo e das abordagens técnicas e conceituais elaboradas nesta escola centenária. Os jovens artistas selecionados para esta exposição evidenciam essa diversidade tanto nas expressões artísticas – escultura, pintura, videoarte – como na abordagem estética. Sem renunciar à perspectiva da tradição, esta Bienal projeta um olhar sobre a contemporaneidade na criação conceitual, na intervenção urbana, na crítica política e social. A comissão de seleção, composta por professores dos diversos cursos da EBA, procurou contemplar a variada produção da escola que, é importante ressaltar, segue muito intensa apesar das adversidades que atingem em cheio as universidades públicas, especialmente a Escola de Belas Artes que, após um incêndio em 2016, segue desenvolvendo suas pesquisas em espaços emprestados e, muitas vezes, inadequados.

ANTONIO GUEDES

● A importância da diversidade tem sido reconhecida já há algum tempo, embora muitas vezes acompanhada por reações contrárias, que quase sempre recorrem a valores arraigados, decorrentes de certas tradições historicamente consolidadas, de modo a assegurar suas crenças e privilégios e a reforçar posições de dominação. Processos de afirmação e reafirmação das diferenças – frente às tentativas de sua negação, presentes no meio social e político – refletem-se em uma instituição pública de ensino e em uma exposição de artes localizada em um centro cultural que guarda parte da história do país. Vemos aqui um pequeno recorte dessa diversidade – múltipla, contraditória, disforme – e dos conflitos e expectativas que a acompanham. Da diversidade viveremos!

IVAIR REINALDIM

✚ Replicando a academia: que tal expor os mais de 140 projetos inscritos? Todos. Mesmo, ou principalmente, os recusados. Uma réplica alterada do Salão dos Independentes (1917, Nova York) que, contrariando sua norma *no jury no prize*, recusou “Fonte”, trabalho seminal de Duchamp. Teríamos, assim, um panorama representativo da produção dos alunos da EBA. Sem rédeas, montada a pelo. Uma estratégia alternativa na busca de “revelações”. Mas, se tal estratégia fosse de algum interesse, seria por um viés, digamos, antropológico. Afinal, o que estivemos julgando e selecionando eram trabalhos para um salão (bienal) de arte. Que seja, então, um salão de belas artes.

MILTON MACHADO

≡ Uma miríade: propostas diversas, algumas habituais. Não se busca o novo, já ultrapassamos essa época. O que mostramos são fragmentos de trajetórias em formação, que se apresentam como obras. Não necessariamente produtos: quem aqui fala em mercado? Chama a atenção a exploração das urgências com que se depara e que enfrenta esta geração. Que se faça viva, móvel, e mobilize para além dos limites do campo da arte.

PAULA SCAMPARINI

✚ Toda seleção é inconclusa e confirma a natureza processual da formação artística, na qual as vias possuem sempre mãos duplas. Ninguém ensina ninguém e todo mundo aprende. Dois e dois são cinco. O estudo de arte é a constituição de um espaço de encontro para artistas, uma rede contínua para conversas interessadas. A EBA é um campo qualificado e possível de troca. Uma reunião institucional e democrática de pessoas. Corpos que se alternam entre discentes, docentes, técnicos e visitantes, todos destinados a garantir o exercício experimental da liberdade.

PEDRO MEYER

ENTRE EU E O OUTRO

João Paulo Ovidio

Quem dita as regras no octógono das artes visuais? Quem detém o poder de decidir quem fica e quem sai? Quantas vezes nos é dado o direito de tentar? Uma mão se estende para acolher, a outra empurra para derrubar. Nesse jogo de incertezas é preciso ter cuidado, afinal, qualquer passo em falso leva tudo pelos ares, como num campo minado: *boom*. O dedo que aponta e legítima hoje pode ser o mesmo que acusa e fere amanhã. Eterno conflito e tensão, disputa por espaço e aprovação, a busca por reconhecimento.

A luta é diária, o cotidiano se torna pesquisa e ponto de partida para poéticas que estabelecem suas inquietações políticas. Experiência de vida e artística se tornam uma só. Agrippina R. Manhttan traz para o centro o que antes estava à margem, torna plástico o que o sistema tenta manter invisível. Nas disputas desiguais de poderes, clama por *revanche*, palavra que dá título ao seu trabalho. Aqui não se pensa *Revanche* como vingança, a sua coloração é outra, diz respeito a ideia de reparação, mas também, simultaneamente, oportunidade, interesse em mostrar que se é capaz, que se tem tenacidade, mesmo quando o adversário é anunciado como o vencedor. Uma partida não define o resultado

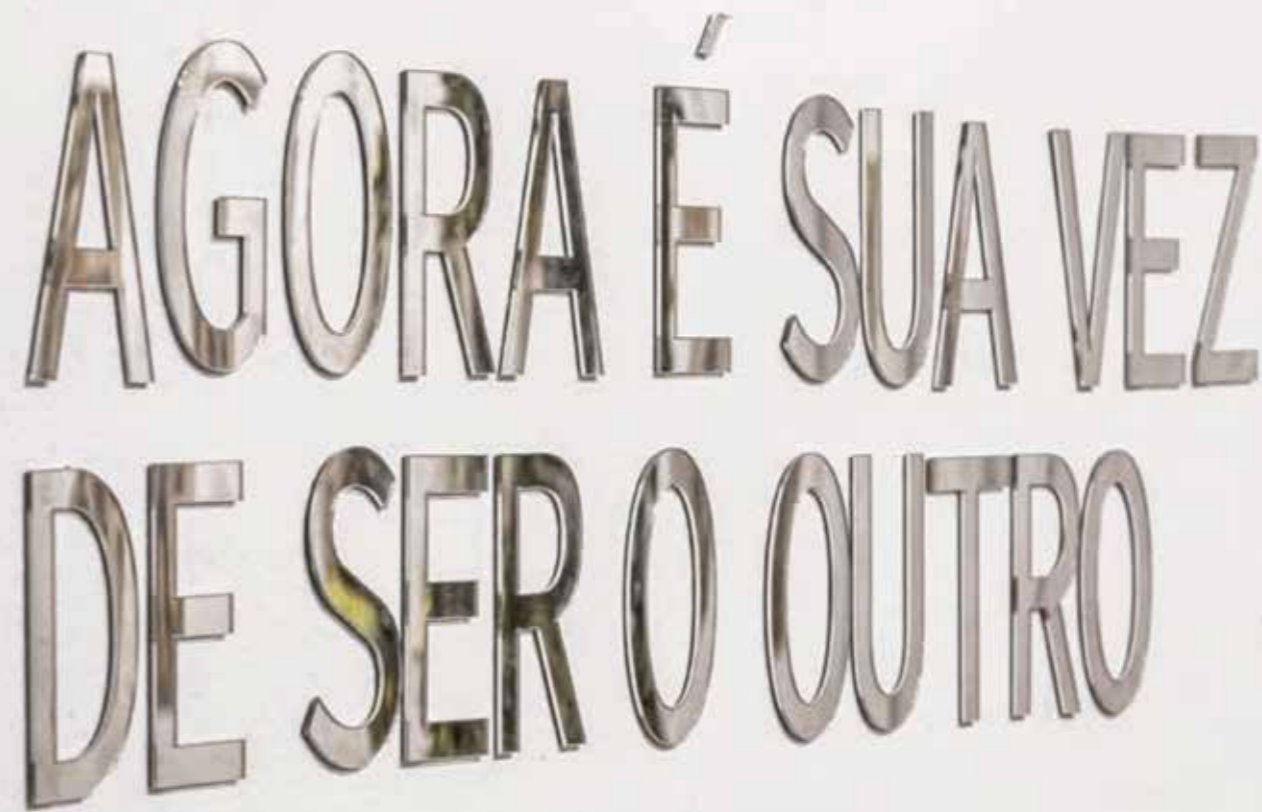
AGRIPPINA R. MANHATTAN

Revanche

instalação | acrílico espelhado

do jogo, visto que a alternância em ocupar o pódio é construída cotidianamente. A vingança se alimenta de ódio, a revanche tem sede de justiça.

A artista escreve na parede: *agora é sua vez de ser o outro*. No modo imperativo exprime a ordem: *ser o outro*. Quando específica na oração ser a sua vez, revela que antes ocupava essa posição, esteve no lugar do outro. Ela não é mais exceção, agora é protagonista. Diante do trabalho, a superfície espelhada provoca ambiguidades sobre a ideia de reflexo, dado que reflete a imagem de quem observa e solicita dessa pessoa uma aproximação mais sensível. Trata-se de um convite-exercício à empatia, prática cada vez menos praticada. No material recortado nos vemos como fragmentos, preenchamos as letras com o nosso reflexo físico, inserimos cores nas formas já delineadas. Quando vejo, quando leio, quando penso, torno-me cúmplice, exijo de mim a responsabilidade afetiva de ser o eu e o outro.



AGORA É SUA VEZ
DE SER O OUTRO

O ENCONTRO DE SI A PARTIR DO DEBATE SOBRE IDENTIDADE

Caique Mota Cavalcante

A partir da relação espectador e objeto artístico, o *Objeto 1* estabelece a possibilidade do encontro de si, um pequeno e comum objeto preso em uma parede expressa a intenção do artista Alan Muniz, estudante de História da Arte na UFRJ e morador do complexo da Maré, de propor um profundo debate sobre identidade, sua construção social, seus atravessamentos, seus apagamentos e suas permanências. De longe, a pequena cédula de identidade surge ao olhar despretenso como um simples documento de identificação. É aí que mora a intencionalidade da obra. Questionar o cerne da identidade-documento para instituir, talvez, a profundidade que perpassa a ideia de identidade no contemporâneo em sua diversa complexidade.

A cédula de RG possui, no lugar da esperada foto 3x4, um pequeno espelho nas mesmas proporções. A obra condensa ao mesmo tempo questionamentos do próprio artista sobre sua vida: especialmente, a revelação de que sua própria identidade tenha sido forjada. Assim, o passo seguinte consiste em uma série de apagamentos gerados a partir de construções violentas e normatizadas. Talvez, seja possível ao espectador questionar a sua própria identidade. Tais operações são possíveis porque reside no

ALAN MUNIZ

Objeto 1
assemblage

trabalho a replicação do gesto/proposição do artista de um mergulho no “eu” daquele que observa a obra: eu e o outro.

Seja qual for a acepção que atravessa o espectador, *Objeto 1* permite o reencontro – conciliado ou não – de todo sujeito consigo mesmo, trazendo um debate sobre ancestralidade, sobre aquilo que se perde e logo é enterrado pela máquina que fabrica as identidades. Falamos ainda do grito à complexidade que habita em todo e qualquer indivíduo, especialmente aqueles sujeitos -identidade que estiveram à margem dos processos de formação estruturante da contenção dos corpos.

Dessas implicações, caras aos processos de subjetivação sobressaem memórias e revelam-se histórias. Pois, revirando o calabouço dos sentimentos como dor, tristeza e felicidade na tentativa de recolocar essa identidade. De fato, não é tarefa confortável, e talvez seja essa a intenção do trabalho do artista Alan Muniz, retirar o sujeito do universo das identidades forjadas, e sendo assim, capaz de converter essa fuga em um movimento do encontro de si mesmo.



O ATLAS DE ÁLEF

João Paulo Ovidio

O uso do nome Alef ganhou notoriedade na década de 1990 pois, era como se chamava um personagem da telenovela brasileira *Olho no Olho*, de autoria de Antônio Calmon. “Como se escreve?” Devido às variações de grafias, a pergunta se torna recorrente para aqueles que possuem o nome. É possível ter a letra *b* no início ou letra *i* no final, uma ou duas letras *l*. Às vezes se escreve com *f* outras com *ph*, o acento agudo na primeira letra não deveria ser opcional. Diante dessa diversidade, Álef Almeida despertou o interesse de conhecer pessoas homônimas. Lançou um anúncio nas redes sociais. Depois de fazer a chamada, inúmeras pessoas se manifestaram ou indicaram conhecidos. Mediante a resposta, conectava-se para marcar um encontro, tomar um café, trocar uma ideia, e por fim, uma fotografia, sendo o registro utilizado posteriormente na produção das pinturas.

O artista constrói uma série de retratos, onde a essência poética recai na captura da singularidade do indivíduo. Ele expõe um recorte desta investigação, constituída por oito telas sem títulos. Ao anular as identificações, traz para o cerne da discussão as questões relativas às identidades, tão assídua na história da arte. Com a dimensão de 30 cm x 40 cm, evoca a proporção 3x4 das

ÁLEF DE ALMEIDA

Alef's

Alef | Álef | Alef | Allef | Alef | Aleff | Alleffy | Álef
óleo sobre cartão telado

fotografias de documentos de identificação. A composição segue o mesmo padrão, com um modelo em pose frontal e o fundo neutro. Busca soluções formais para direcionar a atenção somente para o rosto e nada mais. Por essa razão, emprega um tratamento menos detalhado na camisa, para que o olhar do observador não incorra em distrações. O recurso também contribui para acentuar aspectos mais formalistas, ou seja, o pescoço, por exemplo, alonga os retratados verticalmente, conferindo-lhe postura ativa e centrada em si mesmo.

Não há como identificar o autorretrato do artista, desse modo, ele se volta para o anonimato, sendo a sua imagem uma em meio a tantas outras. Álef se transforma em ficção, ou melhor, ele traz a ficção para dentro do conjunto, porque numa das telas retrata o ator que interpretou o personagem na novela. O que há em comum entre os *Alef's* para além do nome? Talvez, o fato de constituírem um “censo iconográfico”, de uma arqueologia imagética-ortográfica-gramatical que organizadas constituem um atlas. Cabelo curto ou comprido, com óculos ou sem, barbudo ou imberbe, olhos semicerrados ou atentos, primaveril ou maduro. Tão diversos, tão únicos, tão múltiplos, *Alef's*.



VIDEOMANIFESTO

Mylena Godinho

Controle Remoto vem, em um zapear de notícias sobre as ditaduras latino-americanas, reforçar a importância de que se constituam memórias geográfico-temporais de um passado que insiste em se repetir. Transitando subjetivamente entre elementos documentais e vivências, a obra de Aline Chagas funciona como um esforço de retomar um controle que aparentemente se perdeu. A obra é um compilado de contrastes em que, entre o silêncio e o estampido, ascendem progressivamente discursos autoritários: é sobre esse perigo que nos atenta esse trabalho que se nega a bater continência a toda e qualquer bandeira.

O lugar de contestação que a arte contemporânea ocupa transparece formalmente nas escolhas da feitura do vídeo. Os cortes que dividem as cenas, executados de forma brusca, são metáforas do próprio ciclo de repetição da violência, reforçado pela organicidade dos sons entrecortados pelo começo e fim das cenas, de modo que essa realidade passa ininterrupta diante dos olhos. Como chegamos aqui? O modo de reprodução mais coerente para a apresentação da obra, em *looping*, oferece ao espectador a oportunidade para desvelar as diversas e sutis camadas estrategicamente construídas pela artista. Assim, é possível aproximar-se

ALINE CHAGAS

Controle Remoto

videoarte | 8'12"

não só da coerência interna do vídeo, mas questionar os componentes que se encontram ocultos pela própria história.

A identidade latino-americana é moldada em um esforço contrário ao nacionalismo tóxico característico dos fascismos contemporâneos que manipulam afinidades culturais. O futebol aparece, então, como elemento dúbio: o feminino enquanto emancipador, ocupando o estádio onde a ditadura chilena matou milhares de opositores; o masculino como parte do pão e circo da ditadura brasileira na década de 1970. Nesse contexto, a peculiaridade de formas com que o número 17 figura nas camisas dos jogadores alude aos discursos encarnados pela figura do atual presidente do Brasil, que saíram da obscuridade para alcançar os holofotes.

Controle Remoto é um videomanifesto contra a normalização do autoritarismo. Nas palavras de Walter Benjamin (filósofo alemão, 1892-1940), é como se dissesse que “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”.



CARTOGRAFIA SUL-AFETIVA

Rafael Silva

Em *Sul-Afetivo*, Allan Corsa refaz o traçado *América Invertida*, de Torres Garcia (1943) sobre seu próprio corpo, tomando seu trabalho uma cartografia alegórica densa, transversal, cujos atravessamentos irradiam pela esfera inextrincável dos âmbitos social, político e histórico. O trabalho tem a multiplicidade e densidade como principais aspectos, dados por sua característica multissuporte – por se tratar, nas palavras do autor, de uma “fotoperformance” – e pela carga conceitual, cujo mote contestador põe em questão as hierarquias e hegemonias sobre corpos e territórios.

O artista intervém sobre a fotografia de seu corpo nu, posicionado de ponta-cabeça, traçando a nanquim o mapa da América do Sul com os polos invertidos. Opera, assim, a partir da sobreposição de imagens, uma cartografia que vincula corpo e território, eixos a partir dos quais se desenvolve a pesquisa artística do autor.

A inversão da configuração cartográfica visualmente estabelecida aponta a conformação geográfica hierarquizada da “superioridade” do norte global em relação ao Hemisfério Sul. Neste caso, América do Sul, região subalternizada, explorada e margi-

ALLAN CORSA

Sul-Afetivo

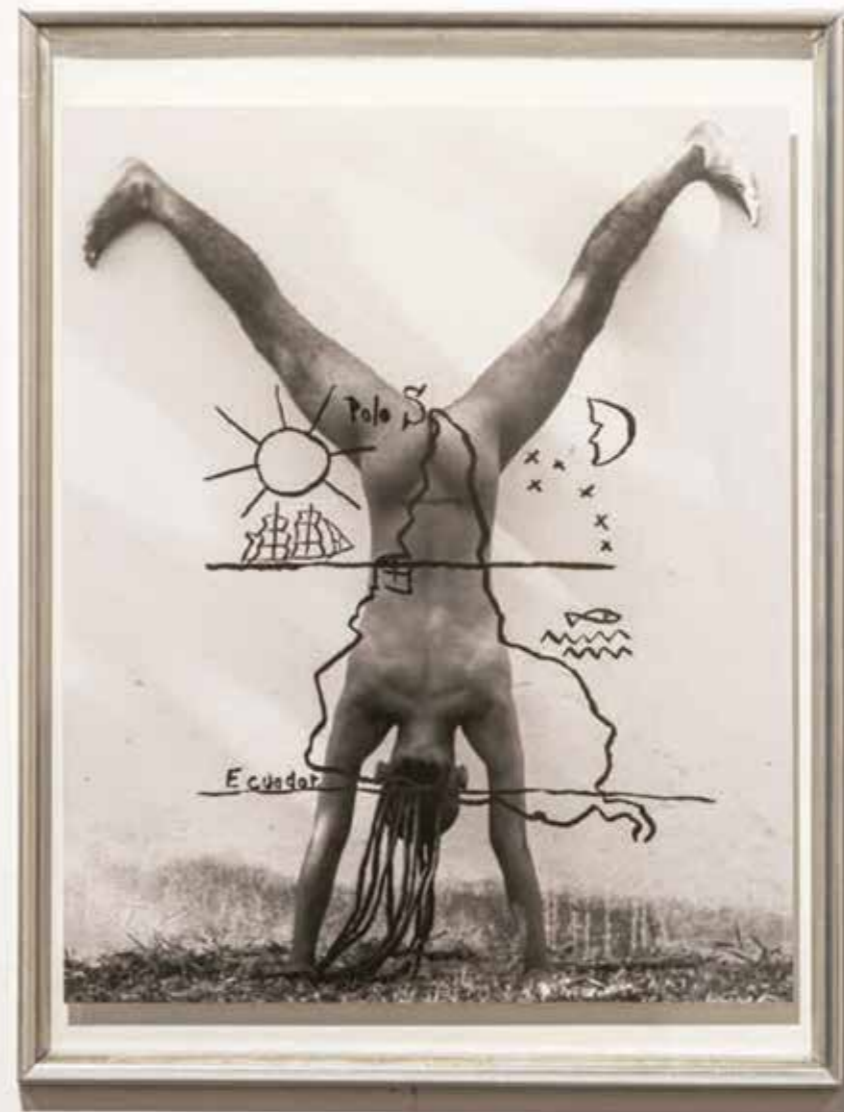
fotografia | impressão em papel fotográfico
com intervenção em nanquim

nalizada. O posicionamento do corpo, da mesma maneira, traz ao nível dos olhos a região anal, tratada no trabalho de Corsa a partir da ideia de privatização e condenação do ânus, parte afetiva do corpo, cuja rejeição resulta da circunstância social patriarcal, machista e heteronormativa.

A cartografia sul-afetiva delineada por Allan expõe fronteiras físicas e ideológicas; questiona limites, normas políticas e morais. A inversão dos polos reivindica a desestruturação da hierarquia territorial, cultural; trata da subversão da imposição hegemônica sobre os corpos. *Sul-Afetivo* e seu tom anarquista, seu caráter crítico, incisivo e direto, parte de latitudes superexploradas, saqueadas, marginalizadas; de territórios violados num fluxo contra-hegemônico de uma arte contemporânea comprometida.

—
¹ GUATTARI, F.; DELEUZE, G. O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.

² PRECIADO, P. O manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual.



QUEM VEIO ANTES?

Isabela Assumpção



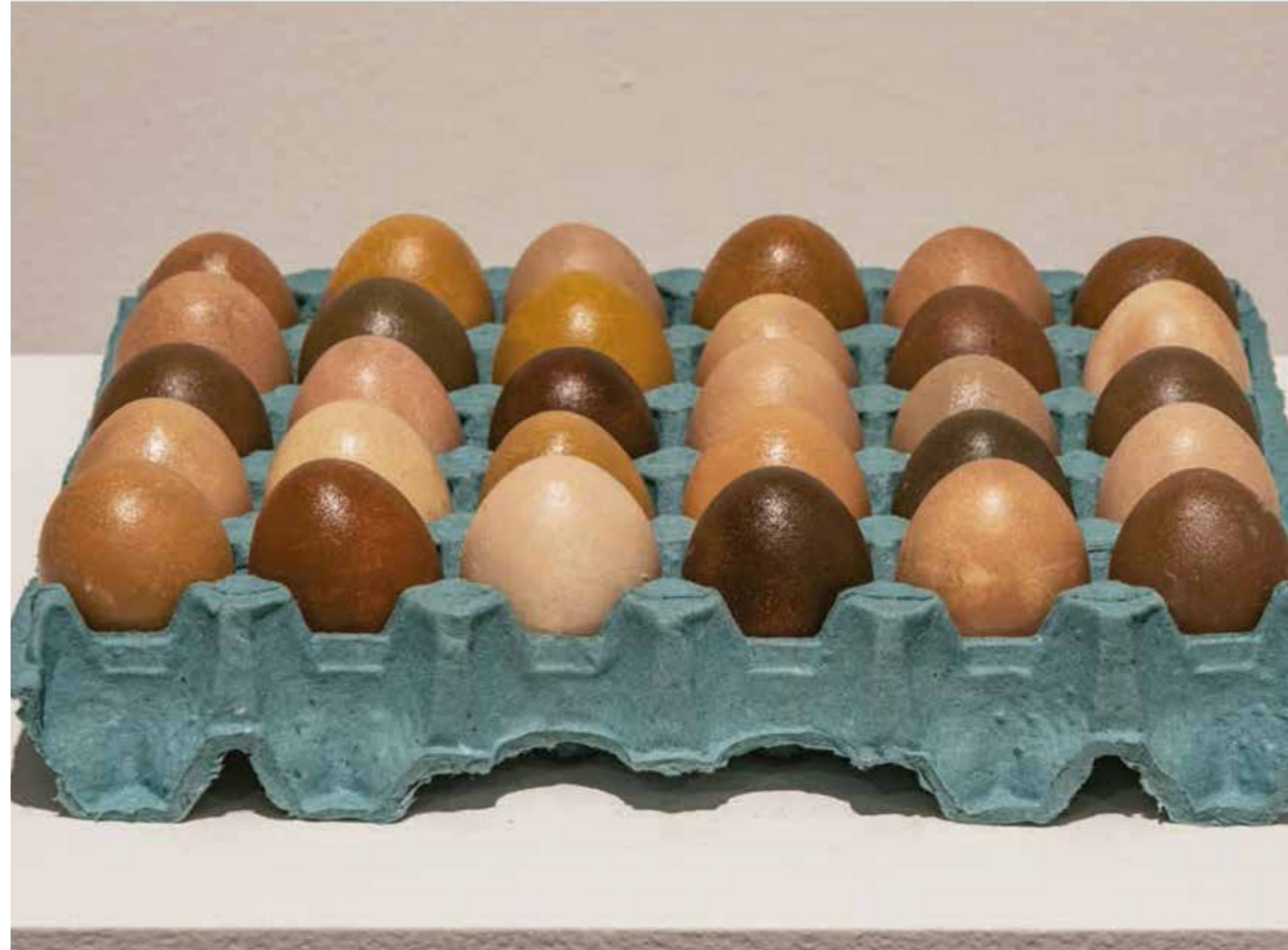
Trinta ovos que não estão por dez reais realiza-se como construção metafórica no que diz respeito às estratégias de assimilação da luta racial, não somente, mas também pelo mercado de arte. O modo pelo qual se operacionalizam as imagens no regime contemporâneo e a guinada historiográfica proporcionaram uma série de recursos que contribuem para a descentralização do discurso dominante. A proposta questiona o lugar de fala discursivo entendendo-o como uma ferramenta crítica problematizável por tomar como hipótese: o interesse sobre a temática e sobre artistas racializados como instinto de sobrevivência do próprio sistema artístico instituído. Nesse sentido, a artista discute a validação da produção artística engajada - por meio de sua origem - como um fator que pode vir a contribuir para a manutenção da estrutura responsável por fabricar

AMANDA PIETROLUONGO

Trinta ovos que não estão por dez reais

acrílica sobre casca

suas mazelas, sem sabotar o que seria necessário ao dismantelamento dela. A síntese casca-carne induzida pelo tratamento pictórico humanae articula o argumento de que há uma essência comum a todas as unidades orgânicas, mas seu principal elo seria a transformação em mercadoria, destacada pela bandeja. Sob esse aspecto, em linhas gerais alega: “somos todos iguais”... e sofremos todos do mal da mão de obra explorada. Aqui equaciona-se a diversidade inserindo-a na pirâmide de opressões onde classe sobrepõe-se à raça. Observando cautelosamente a relação de equivalência semântica antropomórfica forjada por Amanda Pietroluongo é possível notar um gesto de atualização, por meio de recursos contemporâneos da arte, do discurso integracionista.



SOBRE PERTENCIMENTO E DIVERSIDADE

Débora Poncio Soares



Partindo de quatro matrizes litográficas e de um conjunto de possibilidades técnicas (maneira negra, transferência de xerox, plotagem e utilização de máscaras), Ana Carolina Oliveira dá origem a 36 impressões que, em um primeiro momento, podem parecer muito semelhantes, mas apresentam singularidades, devido à interferência da artista.

A obra *Impregnação* discute a reprodutibilidade da gravura, que por muito tempo foi vista como uma técnica inferior dentro do cânone das Belas Artes, por sua capacidade de fazer múltiplas cópias, se afastando do desejo da obra-prima. Essa condição levou muitos artistas gravuristas a tentarem se aproximar da aura da obra única fazendo somente uma transferência do desenho. Desse modo, todas as pequenas obras que fazem parte de um todo são cópias de sua matriz, mas também

ANA CAROLINA OLIVEIRA

Impregnação

papel rives e tinta litográfica

apresentam pluralidade e variedade em seu gestual, sendo únicas, de certo modo. No conjunto, somente duas reproduções se repetem, como formas gêmeas, mas ainda assim apresentam suas singularidades, visto o fato de a gravura ser uma técnica manual.

Além disso, por Ana Carolina Oliveira ser uma artista negra, *Impregnação* também faz alusão a seu pertencimento a uma minoria social. Adentrar nos espaços da arte contemporânea significa ainda um ato político de enfrentamento do racismo e do sexismo. A tinta negra impregna o papel de formato quadrado, fazendo alusão ao *Cubo Branco*, espaços institucionalizados da arte, aludindo, do mesmo modo, à necessidade de trazer a diversidade cultural para dentro desses lugares, respeitando-se as diferenças e respectivos lugares de fala.



ESTUDO URBANO

João Paulo Castro

Na complexidade de uma grande metrópole, com suas realidades múltiplas e por vezes distantes, as pessoas se organizam de modo a responder aos privilégios e desafios que lhes são impostos no dia a dia. Diante dos desarranjos urbanos, elas criam suas formas de vida e de relacionamento e, nesse contexto, confrontar as estruturas preestabelecidas e burlar o sistema passam a fazer parte do cotidiano de muitos. *Missão* integra a série “13urla!”, na qual André Moura pesquisa as transgressões e soluções diárias – o chamado “jeitinho brasileiro” – por meio do uso do espaço e da interação entre as pessoas no subúrbio carioca, onde o artista mora.

Nesta tela, cenas de um comércio considerado ilegal são agrupadas formando uma narrativa diferente daquela que costuma ser midiaticizada. O tráfico de drogas é retratado de modo menos hostil e talvez menos óbvio, e a obra oferece ao espectador o convite para um olhar mais atento em busca de elementos que o ajudem a elucidar aquilo que se vê. Tais informações podem ser encontradas na etiqueta do pacote de maconha, na tensão da arma empunhada pelo policial, na naturalização da violência cotidiana. A grande dimensão da tela – que permite ao artista a reunião de muitas referências sobre o lugar, seus moradores, usu-

ANDRÉ MOURA

MISSÃO

óleo, cola de sapateiro e colagem sobre tela

ários, traficantes, policiais e as relações ali estabelecidas, somada às colagens e ao uso de recursos pouco convencionais, como cola de sapateiro e prego para fixação, dão origem a uma composição viva, diversificada e multifacetada.

Para André Moura, “a pintura é uma ferramenta de pesquisa antropológica”. *Missão* trata de um aspecto social comum a muitas cidades, especialmente exacerbado no Rio de Janeiro. Traz imagens marcadas na memória acerca de um povo e seu modo de vida, que, remontadas em conjunto, constituem um importante estudo da realidade e da diversidade urbana e das relações humanas estabelecidas neste contexto.



EMBANANADOS

Thiago P. Wang

Banana. Um dos frutos que adornaram a cabeça de Carmen Miranda (1909-1955) cantora luso-brasileira. Matéria-prima da bananada, doce tão popular brasileiro, doravante também símbolo de resistência. *Engole Essa Banana* é, antes de tudo, uma crítica sociogeográfica, um lembrete do sistema problemático em que vivemos e um encorajamento para irmos contra ele. A partir de uma verdadeira pesquisa sobre o fruto, Andy Rezende faz uma busca minuciosa, colocando em roga o passado tão árduo e dolorido dessa narrativa.

Alimento de fácil cultivo, rápida produção e rentável, é um dos mais consumidos no planeta. Pouco se sabe sobre sua origem, acredita-se que tenha vindo da Ásia e tenha se expandido pela ação colonial. Desta forma, perde sua imagem de simples fonte de nutrientes, para ser relacionada à escravidão, exploração e degradação de terras, através da monocultura – das que ficaram conhecidas então por “repúblicas das bananas” – projetada principalmente nos países latinoamericanos. Faz com que nós *engulamos* quase forçadamente este fruto que acabaria por se tornar um símbolo do exótico e do tropical.

A banana, neste contexto, é também objeto de consumo, que,

ANDRESSA REZENDE

Engole essa banana

instalação | gesso, tinta PVA e verniz

diante de uma sociedade capitalista, acaba por perder toda sua diversidade. Encontra-se na mesa de todos os brasileiros, plantada ao longo de todo ano, atendendo às nossas próprias demandas, cerca de 80% do cultivado (fonte: Sebrae). Todavia, multiplicidade antagoniza-se à diversidade, visto que representam uma fração mínima de espécies possíveis para alimentação, o que nos faz condicionados à disponibilidade, seja por questões sociais ou econômicas.

Desta forma, a instalação enfileira frutas pálidas, lisas, moldadas, produzidas em massa, sem qualquer particularidade. Adequadas, que nos condicionam, como a própria artista indica, a uma monocultura: “Monocultura do pensamento, das ideias, dos sentimentos, do vestir, do sonhar, do comer (...) É exclusão da diversidade que tanto lutamos hoje em dia para ter e nos é negada.”



RUÍNA ANIMADA

Thiago P. Wang

Através de um olhar arqueológico, Ayla Tavares trabalha com diversos resíduos materiais, nos quais seus dessecaamentos e extrações minuciosas acabam por revelar narrativas e fabulações. O que se apresenta como saber intrínseco à matéria é, na verdade, um interesse pelos gestos e materialidades – ou objetualidades – que desvelam toda uma reminiscência de memórias apagadas pela ação do tempo e do esquecimento diante do desvalorizado. Sua linguagem funciona pelo aproximar de objetos, uma constelação, gerando hibridações, de novas histórias e catalogações, que se dão em âmbito temporal, espacial, e, principalmente, arquivístico.

Em *Doméstico Horizonte*, existe uma arqueologia do lar. A criação de repertórios hipotéticos a partir de subjetividades alheias permite a corporificação, o tensionamento de formas e seus vazios, resultando no forjar de um objeto novo e autônomo. Parte-se de materiais íntimos ao local onde surge a produção, remetendo o cotidiano de uma mesa. Objeto e zona da casa onde há troca e convívio.

Já em *Com Uma Simplificação Final de Ruínas*, sacos de cimento caem no esquecimento por nunca terem formado seu projeto a priori, mesmo com a ausência de seus usos. O diálogo entre

AYLA TAVARES

Doméstico horizonte
desenho sobre tecido

Com uma simplificação final de ruínas
porcelana esmaltada, desenho sobre lona

matéria, tempo e gesto – ou pelo menos a ausência de – acabam por se tornar “ruínas ao revés”, nas quais os sacos já são fadados ao fracasso posteriormente ao seu manuseio. Parede e matéria-prima acabam por tomar o papel de ruína antes mesmo de serem alguma outra coisa.

Assim, a poética da artista baseia-se no pensar dessas produções como forma de escrita. Também na escrita de hieróglifos, cujas criações se liberam do significante e dos signos, ganhando quase uma autonomia e definição própria, sempre em devir. Definições que agregadas em constelações e transformadas em verbos que possuem vontade própria; querem ser conjugados. Criam-se tramas inéditas por diferentes tracejados, que partem do lúdico animado, sem cair nas ruínas da razão.



A POÉTICA DO AUTOCONHECIMENTO

Marina Rangel

A obra *Laudo* surge durante um processo de busca pelo autoconhecimento. Tardiamente diagnosticada com dislexia (transtorno de origem neurobiológica que compromete a leitura devido a dificuldades com a equivalência entre fonemas e símbolos gráficos), a artista Beatriz Meirelles integra essa afecção à sua poética. Entendendo essa adversidade como parte de quem se tornou, Beatriz faz da elaboração de seus trabalhos um instrumento para seu próprio reconhecimento e uma possível identificação do espectador com suas experiências.

O desenvolvimento de *Laudo* é, talvez, a parte mais significativa desse projeto. Reunida com seu irmão, Beatriz pede a ele que recite o diagnóstico dado por uma fonoaudióloga em 2018. Ao reescrever as palavras usadas pela especialista, a artista se depara com as marcas deixadas pelo distúrbio em seu passado, especialmente na segunda infância, quando a aprendizagem foi particularmente prejudicada. Rememorando essas vivências, ela reflete sobre diversas questões que permeiam sua história, como os embates da educação brasileira com as singularidades dos estudantes e a necessidade de adaptações. Esse aspecto é o mais notório na obra presente na exposição, na qual as marcas em ver-

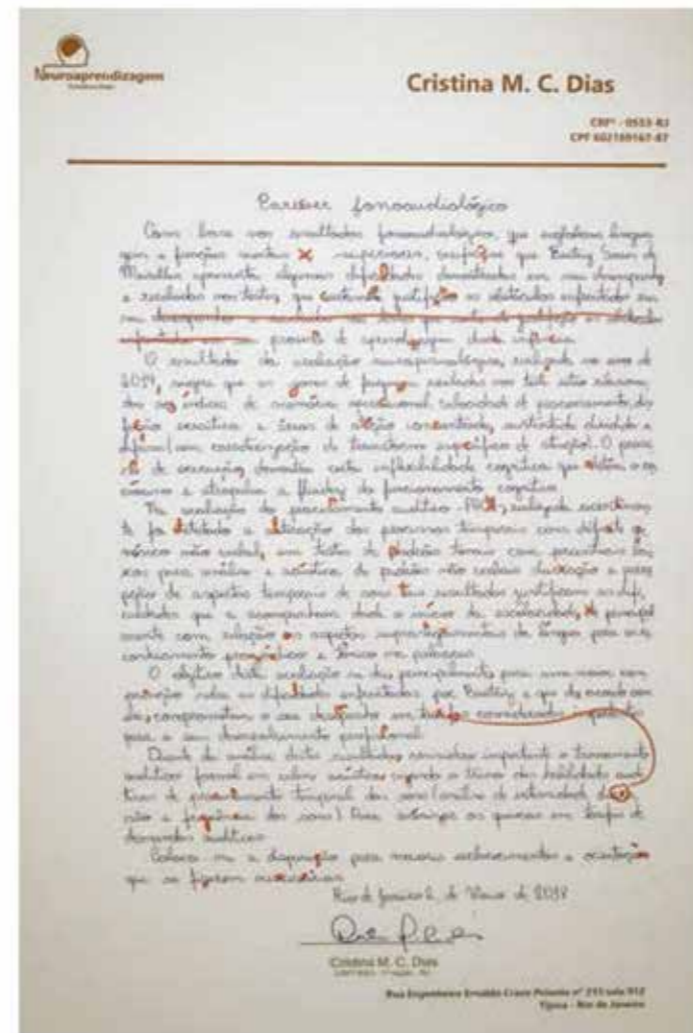
melho, esboçadas pela artista, aludem às sinalizações corretivas tradicionalmente deixadas pelos educadores.

Laudo é um momento de aceitação, em que a artista tem uma nova compreensão do que é a dislexia em sua vida e, com isso, passa a perceber a si mesma de outra maneira no mundo. Assim, Beatriz usa o próprio laudo médico para dar uma resposta ao mundo. Escolhe sair de sua zona de conforto habitual, a imagem, e trabalha com um suporte constante na arte contemporânea: a palavra. Ao transformar seu laudo médico em obra de arte e trazê-la para o espaço expositivo, Beatriz Meirelles promove um debate que abrange não somente as questões da arte conceitual, mas possivelmente da violência pedagógica e de nossa sociocultura.

BEATRIZ MEIRELLES

Laudo

plotagem vinílica adesiva



o seu processo de aprendizagem e da avaliação neuropsicológica e as zonas de frequência verbal e as áreas de memória operacional, verbal e áreas de atenção concentrada caracterização de transtorno específico, demonstra certa inflexibilidade na fluidez do funcionamento do processamento auditivo - a alteração dos processos verbais, em testes de padrões tonais e acústica de padrões não tonais temporais de sons. tais resultados acompanham desde o início da aprendizagem os aspectos suprasegmentais fonológicos e tônicos na palavra. esta avaliação se deu principalmente

CEGUEIRA

Thiago Saraiva

Em “Perguntaram-me se acreditava em Deus”, o educador e escritor Rubem Alves questionou se seria possível ver os próprios olhos, pois quem os vê é cego e, portanto, para ver é necessário não ver os olhos¹. O vídeo 20180712_154309 apresenta o trânsito de pessoas e parte da estrutura urbana que compreende o Largo da Carioca, localizado no Centro do Rio de Janeiro. Quanto ao que diz respeito ao ver, na obra de Camila Felicitas, é possível seguir para outro modo de percepção, a cegueira.

Para isso, a artista parecia lentes de binóculo e da câmera de celular, que através de sua manipulação desconstruída, por vezes, simulam o piscar de olhos. E seguidamente, ofertam novas ou continuidades de cenas. O gesto deforma as imagens que sobre efeitos de cores faz com que o dispositivo deixe de olhar para fora e volte para si. Como se pudesse revelar a parte interna daquele que capta o externo. De repente o olho pode ver a si mesmo evocando cegueira momentânea e revelação do que é.

Segundo Jacques Derrida, a primeira experiência de cegueira é a fala². Não se vê o que se fala como quando se vê o que se escreve. No vídeo não se vê o que os observados falam assim como não se ouve o que dizem. A esta camada são adicionados ruídos

CAMILA FELÍCITAS

20180712_154309

vídeoarte | 1'7"

que variam entre os momentos de cegueira e de vidência do aparato. Esses foram desenvolvidos pela artista através de um programa que por cálculos matemáticos transforma as informações de cores no formato *bitmap* da imagem em arquivos sonoros. Estes reafirmam a atmosfera de controle na contemporaneidade, mediada por aparatos tecnológicos que captam a presença de seres vivos traduzida em combinações digitais.

A terceira, mas talvez não última cegueira, sucede por quem é observado e não percebe que está sendo visto. Portanto, no estado de vigilância em que os transeuntes estão submetidos e envolvidos por certa cegueira, eles estão inconscientes de que suas presenças e meio de inserção são examinados.

—

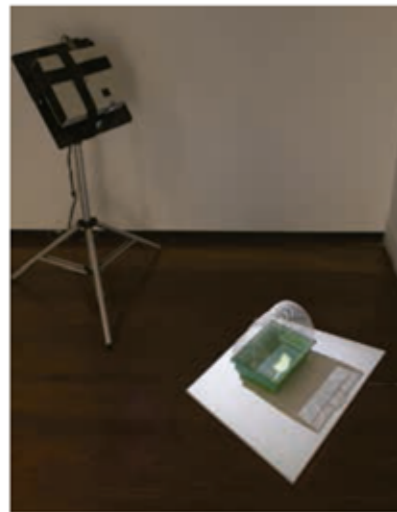
¹ Alves, Rubem Um ipê-amarelo, uma paineira-branca: poemas encontrados na prosa de Rubem Alves / Rubem Alves; compilação Carlos Rodrigues Brandão; ilustração Paulo R. Masserani. 1. ed. - Americana, SP: Adonis, 2014.

² DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver - escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Org. Ginette Michaud; Joana Masó; Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.



CÁRCERES INVISÍVEIS

Luiza Lardosa



Uma gaiola. Uma imagem projetada de um rato. É o que nos apresenta a princípio a artista Carina Barros.

A artista, há pouco tempo, começou a trabalhar com as linguagens do vídeo, através de pequenos trechos gravados, a princípio sem objetivo. Em tal cenário, desenvolveu trabalhos baseados nesses fragmentos. Nesta obra Carina nos traz referências como Franz Kafka (O povo dos ratos) e Gunter Grass (A ratazana).

A gaiola pode apresentar diversas possibilidades. Ela traz consigo a ideia de prisão, um instrumento que foi e é usado para contenção, não só para animais, mas também pessoas, suas subjetividades e ideias.

A obra ao mesmo tempo se relaciona com a ideia de um tempo cíclico, onde o objeto preso em questão está fadado a um ciclo vicioso. O rato projetado em

CARINA BARROS

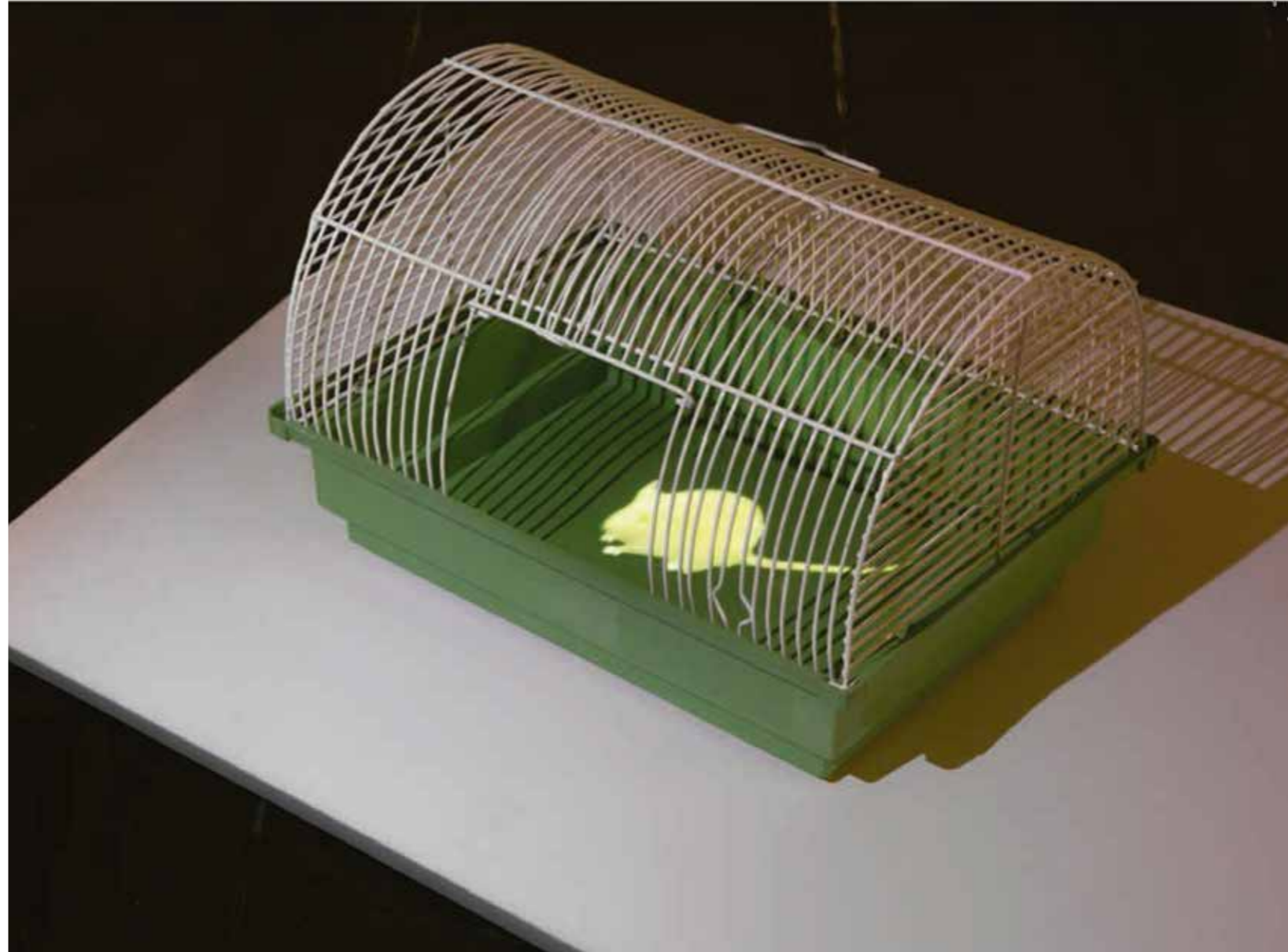
O Rato

vídeo instalação | 32" looping

looping, andando em círculos, corrobora essa ideia, sua imagem está eternamente presa nesse *looping*, destinada a permanecer neste mesmo espaço.

Em tempos onde a questão da subjetividade da liberdade é discutida, pois a tecnologia é usada como objeto de controle e manipulação, nada mais pertinente do que esse trabalho. Ele levanta questionamentos relacionados ao tema, pois na atualidade as prisões – ainda presentes – não são apenas físicas, mas também exercidas virtualmente, pelo controle e manipulação de dados através da internet.

Apesar do direcionamento dado anteriormente, a ideia nessa obra não é indicar uma narrativa a ser seguida. Como afirma a artista, de forma simplificada, é apenas um rato em uma gaiola, aberta a qualquer interpretação que pode surgir.



À VENDA?

Matheus Xavier

Carollina Correa, em *Trabalhe*, alinhava uma série de reflexões acerca de como a palavra-título impregna as relações no cotidiano, dos processos de produção ao consumo. A artista destrincha o verbete *trabalhe*, projetando, através do enfileiramento de sinônimos da palavra, uma amplitude de sentidos que perpassa diferentes possibilidades de ação. Esse procedimento evidencia que a linguagem e o estudo semântico contribuem para a sistematização dos corpos e subjetividades humanas, como mecanismos cooptados pelas codificações do capital e reprodutores de sua lógica. As escolhas de montagem e apresentação também ecoam esse processo de submissão programada, sobretudo, dos sentidos. O fundo preto e a leve sobreposição das palavras demandam a ação do observador para a melhor recepção do que se vê – é necessária a aproximação física, o raciocínio e o acuro no olhar para o discernimento das palavras. Ademais, a alternância entre amarelo e vermelho na escolha da fonte alude ao uso recorrente dessas cores na publicidade, como estímulo de sensações específicas que levam ao interesse do público e ao consumo.

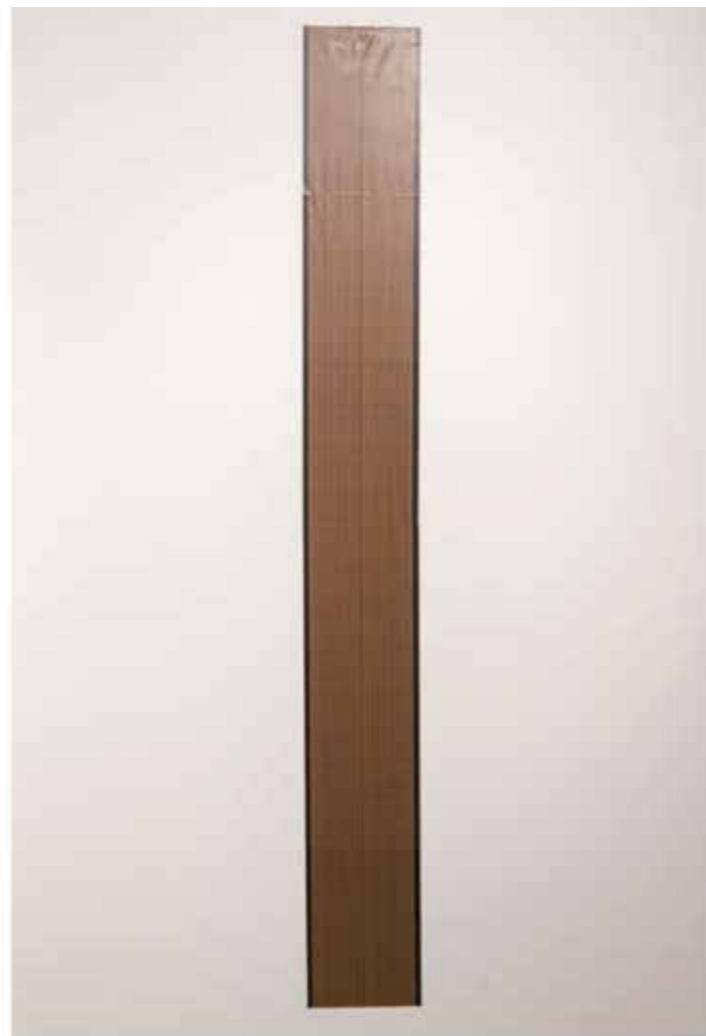
Aprofundando-se na crítica à dominação econômica e midiática delineada até aqui, *Trabalhe* problematiza seu próprio lugar

CAROLLINA CORREA

Trabalhe

impresso sobre papel

como produto dentro do campo da arte. Trabalho, obra, seja qual for o termo escolhido para designar um resultado artístico, também remete a um sistema de valoração comercial que converte atividades inerentemente humanas, cuja finalidade espontânea seria expressar emoções e ideias, em mais um modelo de geração de lucro e perpetuação da lógica capitalista. Ao mesmo tempo em que o valor do dinheiro parece abstrato como um número que oscila dia após dia na ponta de um gráfico, reagindo a índices como aprovações de políticas públicas que cerceiam direitos trabalhistas e sociais, a disparidade nas relações entre quem tem o poder econômico de proferir os discursos dominantes e quem sofre com seus efeitos é cada vez mais concreta. Sob o jugo de um sistema que se reforça a partir do acirramento das contradições, onde ainda haveria espaço para o recolhimento, a imaginação e o estímulo da alteridade? Nesse sentido, o fazer artístico desponta como agente de subversão, impulsionando o estabelecimento de um estado paralelo, do qual se difundem noções dissidentes de valor e tempo.



DOS CORPOS CARIOCAS, FAZ-SE UM MAPA

Paula Isabelle

Ao se abrir um mapa o que se encontra é a delimitação de um território, sua localização no espaço. Diante dessa síntese gráfica, percorre-se a superfície com o olhar, através das linhas, fronteiras imaginárias; das massas, continentes virtuais. É necessário perscrutar os detalhes para adentrar na área representada.

Como se construísse um mapa, Danilo Ribeiro faz da pintura uma ferramenta cartográfica e através dela registra, tateia, explora. Na série *Viagem Pitoresca ao Rio de Janeiro Contemporâneo - Volume I* o artista assume a postura de uma espécie de viajante que observa e documenta, pictoricamente, os cidadãos cariocas. Penetra na cidade e define seu terreno - como em uma topografia - não através de seu relevo, mas guiado pelos corpos daqueles que ali habitam.

Em um total de 16 obras, apresenta-se a catalogação de personagens típicos do cotidiano carioca. Para a Bienal da EBA, Danilo Ribeiro exhibe três desses trabalhos: o PM, o Playboy e o Funkeiro, figuras que se deixam examinar pelo público. Sobre o aspecto técnico, ao utilizar tinta acrílica diluída o artista alcança uma fluidez similar à da aquarela e, como as demais pinturas que compõem o conjunto, o trio possui tamanho,

DANILO RIBEIRO

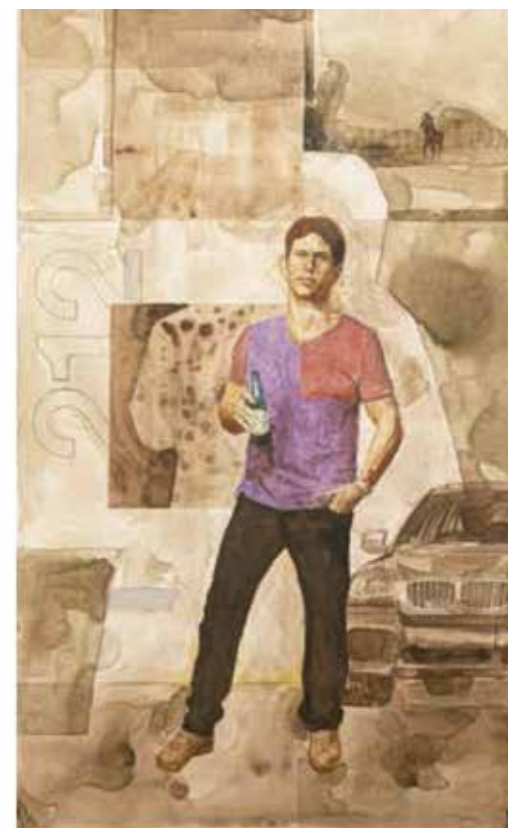
PM | Funkeiro | Playboy

acrílica e técnica mista sobre linho

técnica (mista) e paleta idênticos.

A fatura e a atmosfera que envolve os protagonistas - pessoas reais com as quais Ribeiro conversou em sua viagem pitoresca - foram inspiradas pelos pintores Albert Eckhout (1610-1666) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Sendo assim, extrai-se do primeiro a referência da composição e do segundo o cromatismo, a transparência, o tratamento aquarelado, bem como o título que nomeia a série; criando um diálogo entre passado e presente.

O artista realiza uma paródia da tradicional catalogação taxonômica de uma população. Nesse sentido, a classificação dos tipos incorre em uma seleção na qual se privilegia certos elementos ao passo que se exclui outros. Danilo Ribeiro aponta para o fato de que, assim como acontece com os mapas, a rotulagem é sempre falha e nunca dá conta do mundo, já que é impossível transcrevê-lo em sua total extensão.



REVISITANDO O AMBIENTE DAS VIDAS A PARTIR DA LEITURA DE DADOS

Caique Mota Cavalcante

Um estranho objeto, pendurado, vai do teto ao chão, pairando no ambiente. A escultura em formato espiralado, estática, parece girar. Os círculos feitos de miçangas coloridas cintilam, saltando aos olhos e nos instigando. Um pequeno universo ocupa agora nossa visão e nos põe diante de uma das maiores tragédias da humanidade: o tráfico de seres humanos trazidos da África na condição de escravizados para a América.

A tragédia africana se inicia traficando seres humanos, transformando vidas em faíscas que se esforçavam para manterem-se acesas no fundo de milhares de navios atravessando o Atlântico. Os ventos sopravam e não eram apenas os navios que sua força levava. Mais do que isso, eles carregavam os desejos de milhões de pessoas, já dizimadas na travessia com doenças comuns às viagens transatlânticas daquela época. A morte, oriunda das condições desumanas do traslado e do suicídio, vira ferramenta, consistindo em uma forma de escapar da brutalidade absorvida por seus corpos, que indignamente eram lançados ao mar.

Hoje esse forçoso deslocamento é conhecido como a diáspora africana. Cada miçanga que compõe a escultura representa o número de 10 mil africanos escravizados. E cada cor refere-se ao

DOUGLAS LUDDENS

Leitura de Dados: a dispersão de africanos escravizados pelo mundo atlântico
miçangas, arame galvanizado e fio cordonê

local no qual homens, mulheres e crianças desembarcaram. O artista preocupa-se ainda com o número de mortos durante as desumanas viagens, estrelados agora pela cor negra. Não há como reduzir em números a proposição do artista, pois quando nos envolvemos com o objeto artístico, rígido, plástico, físico, pendurado por linhas e solto no ambiente, revisitamos o ambiente das vidas, da individualidade de cada uma dessas 11 milhões de pessoas traficadas. Seria insensato não se chocar com os números e principalmente não pensar o local que o Brasil ocupa nesse processo: 5 milhões desembarcaram somente no Brasil, em torno de 40% do total, deixando um rastro de destruição sentido até hoje.

A obra *Escultura de dados: a dispersão de africanos escravizados pelo mundo atlântico*, nos coloca diante de inúmeras questões: passado e presente se sobrepõem permitindo camadas de leituras relevantes e urgentes para se pensar o cenário contemporâneo em Artes Visuais. Os traumas e feridas decorrentes desse grande acontecimento histórico ainda não consolidou seu verdadeiro nome: genocídio.



A ROCHA DO ANTROPOCENO

Matheus Dalbem

No campo das ciências naturais, o antropoceno é a era compreendida entre o século XVIII e a contemporaneidade. Tal período marca o momento geológico/histórico em que a atuação humana sobre o planeta teria atingido o pico. Em termos industriais, é durante o antropoceno que materiais como o concreto e o aço despontam entre os elementos mais empregados para a construção na engenharia civil, conferindo superfícies e texturas únicas à urbe moderna. É o asfalto, contudo, o material escolhido como objeto de análise da artista Fátima Aguiar em sua obra *Asfaltito*, composta por lâminas petrográficas, fragmentos de asfalto e imagens microscopicamente ampliadas das estruturas que compõem a matéria em questão.

Tal como fizeram os integrantes das missões artísticas/científicas no então recém-descoberto solo brasileiro, ao coletar rochas e minérios para estudo posterior, Fátima percorre as ruas do Rio de Janeiro em busca de amostras de asfalto, submetendo-as a um olhar minucioso e atento. Tal atividade evoca os laços entre as ciências naturais e o exercício artístico, ao mesmo tempo em que questiona a categorização científica vigente: o sufixo “ito” é próprio, dentro da geologia, à denominação de rochas – mesmo que

FÁTIMA AGUIAR

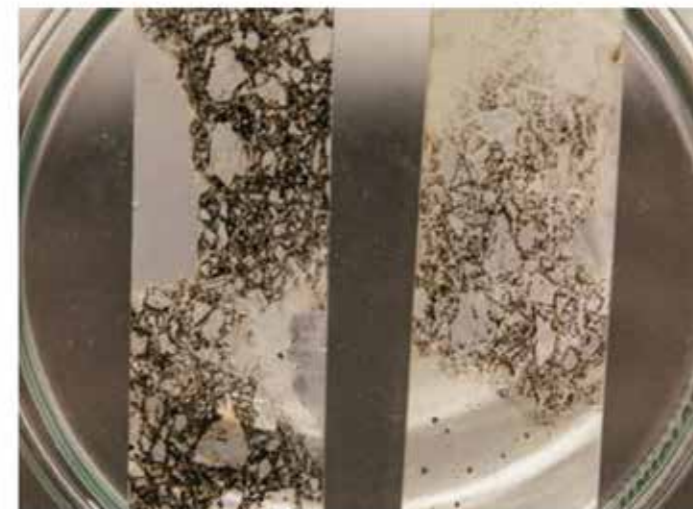
Asfaltito II

escultura lâminas petrográficas, fotografia e asfaltito

o nome “asfaltito” sirva também à betumes nativos menos passíveis de fundição que o asfalto comum – embora, no trabalho da artista, ele denote uma matéria feita pelo homem, que o estudo geológico em geral não compreende dentro de seu escopo.

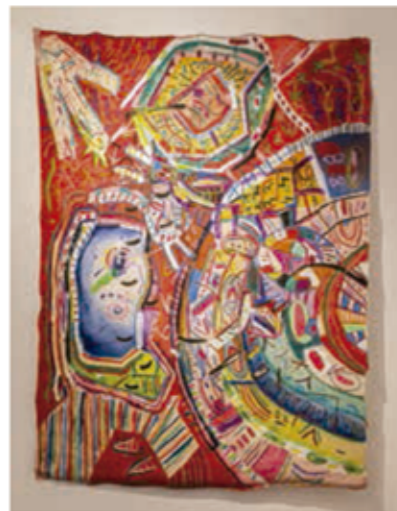
Asfaltito, contudo, não é um trabalho voltado apenas às pequenas escalas e às classificações geológicas, mas também às macroestruturas sociais que tal substância engendra e dá corpo no cotidiano da cidade. Modelamos e separamos ambientes com o uso do asfalto – considera-se que um bairro em que as ruas são asfaltadas como local mais “avançado” e “civilizado” em relação a ambiências sem a presença de asfalto – e isso denota o valor que atribuímos a essa substância.

É bem possível que, devido a sua abundância, resquícios de asfalto sobrevivam a tornem-se vestígios consideráveis da atividade humana durante o antropoceno. Nesse sentido, *Asfaltito* é também uma tentativa de previsão: o que possíveis gerações futuras compreenderão sobre os nossos modos de vida quando entrarem em contato com esta “rocha” do antropoceno?



BALBÚRDIA SILENCIOSA

Isabela Assumpção



A teia de referências de Felipe Carnaúba desata na escolha pela pintura como processo que lhe permite enunciar a insuficiência material vivida no exercício da prática artística. As relações formais tecidas na superfície pictórica de conteúdo abstrato foram extraídas diretamente do embaraço de seu cotidiano. Apesar de acessar os meios que lhe permitem apurar o caráter técnico de sua expressão, o artista é atravessado pela carência de recursos que se choca com as exigências das instituições de arte, inclusive a própria academia. A iconografia incógnita, vibracionada pelas antiformas bidimensionais de acento autobiográfico, pulsa a visceralidade que se assume por meio da titulação da obra, onde se demarca o exprimir da falta de recursos materiais. A massa rubra revela sobre si o emaranhado de fragmentos, onde pequenos gestos se

FELIPE CARNAÚBA

Sem Título

acrílica, PVA, pastel seco e oleoso sobre lona

tomam quantificáveis e neste caso a cor não pretende envolver o olhar em uma experiência codificada em si, ela é o duplo do artista. Um enunciado visual de transtornos coletivos na medida em que a expressão denuncia seu contexto, em suas palavras: “é muito mais fácil fazer uma pintura abstrata para transmitir mais um absurdo que estamos vivendo nessa geração na história do Brasil e do mundo”. Ao criar rompantes formais ao longo de seu enunciado, o artista evidencia a ilogicidade do ordinário, o qual é lembrado principalmente por meio da morte e da fome, conturbação ironizada pela criação artística como recurso, matéria de vida.



METAPERFORMANCE, A AUTOGÊNESE DE UMA ARTE EM TRANSMUTAÇÃO

Rafael Silva

Corpo, espaço, vivência e tensionamento são alguns dos elementos conjurados no ato *Invertelbrado* de Iamn França, que tem como referência a tecitura casulosa do invólucro sob o qual decorre a autotransformação instintiva dos insetos.

A ação performática consiste na elaboração de um casulo artificial, construído a partir do emaranhamento de fitas de alta aderência, criando um invólucro que circunda o artista, blindando-o física e mentalmente, e que se integra, pela adesão estrutural, à arquitetura histórica do Paço Imperial. A ativação se dá desde o momento da aquisição do material para a construção da teia que, numa mochila de lona, é carregado nas costas do artista durante os deslocamentos que precedem o ato performático.

Uma vez materializada a trama de enclausuramento, o *invertelbrado*, cerrado em seu casulo, se desvencilha de suas roupas e objetos e, nu, liberado dos vestígios “humanos”, compele seu corpo, de maneira pungente, contra a parede do invólucro; com movimentos bruscos, contrários à barreira, rompe a estrutura plástica e extravasa a fibra protetora do sítio metaperformático.

A ação é, sem dúvida, o tônus de *Invertelbrado*, que de certa forma reifica a transitoriedade de uma transformação vital, conti-

IAMN FRANÇA

Invertelbrado
performance

nua e instintiva. Com o urdimento insetiforme da teia, é erigido um microsistema em que a metamorfose física – e ontológica – é salvaguardada na incubadora da autogênese de uma arte em transmutação, do devir dos corpos, dos fluir das mentes.

Invertelbrado é vivenciado no limiar da organicidade branda, paciente, do coser lânguido do casulo cuja “fragilidade” exige a pulsão violenta de um corpo em transe. Corpo este que rompe seu envoltório protetor, exaurindo, então, o âmbito do isolamento, deixando como vestígios os fragmentos de uma ação que tem a vivência como essência e da qual a experiência, tensão e ativação jamais seriam sintetizadas no fantasma objetual da arte.



CTRL+ALT+DEL

Lucas Almeida de Melo

O verbete no dicionário Aurélio diz que liberdade é a “aptidão particular do indivíduo de escolher (de modo completamente autônomo), expressando os distintos aspectos da sua essência ou de sua natureza”. Definição claramente utópica debatida nas falsas democracias. Afinal, numa terra de mal-informados, quem sabe produzir *fake news* é rei ou até mesmo presidente.

Este trabalho tem origem em uma pesquisa que contou com a parceria entre Ian Sant’anna, graduando em Artes Visuais - Escultura pela UFRJ e de João Victor, graduando de Ciência da Computação pela UFF. Juntos, foram responsáveis pela criação de um software de programação que resultou em um vídeo de aproximadamente dois minutos e quarenta segundos, onde a palavra “controle” é exposta em caracteres negros e em diversos idiomas, surgindo de forma aleatória sobre a tela em branco do computador até ficar completamente preenchida por uma comunicação sufocante.

O comando Ctrl + A é usado para selecionar todo conteúdo de um arquivo e a dupla de artistas cria um parônimo para estabelecer o título da obra. CTRL + A (*Control all*), é ao mesmo tempo um comando da linguagem eletrônica e, ainda, uma expressão

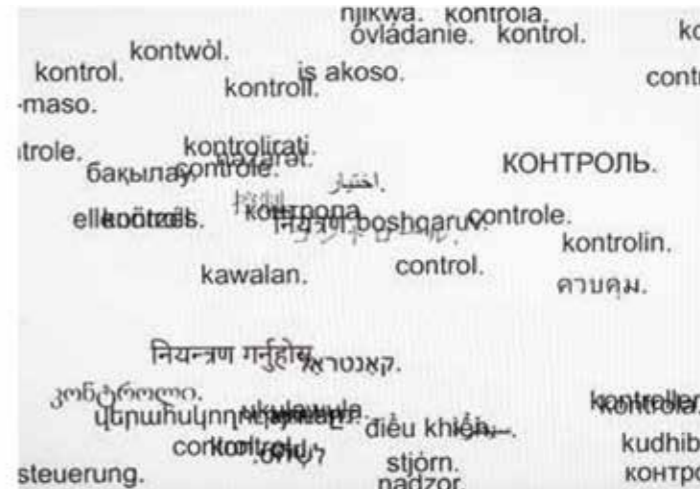
IAN SANT’ANNA E JOÃO MELO

CTRL + A (Control All)

vídeo 2’39” | papel impresso

da língua inglesa, aproximados pela sonoridade. O CTRL é abreviação da palavra *control*, funciona como uma tecla que sozinha, não possui aplicação prévia, entretanto é extremamente necessária quando auxilia outras funções no computador. Da mesma forma, as falsas democracias também não funcionam ou chegam ao poder sozinhas, são necessários diversos modificadores para o sucesso do controle e para manutenção do autoritarismo. As redes sociais, o jornalismo e até mesmo as religiões são instituições de formação de opinião com interesses políticos próprios e isso não deveria ser surpresa para qualquer cidadão de “bem” e dos “bons costumes”. Afinal, toda pessoa bem-informada sabe que todo discurso é ideológico.

O controle das falsas democracias é sustentada por políticas pútridas de um poder autoritário hipócrita. Como diria Caetano Veloso em 1984 na música *Podres Poderes*: “Será que nunca faremos senão confirmar, a incompetência da América católica, que sempre precisará de ridículos tiranos?”



SOMOS TODOS TIRANOS EM POTENCIAL

Débora Poncio Soares

A obra *Ubrubu* é inspirada na peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, proposta temática da 14ª Quadrienal de Praga, um dos maiores eventos internacionais dedicado ao espaço cênico e à performance, no qual a obra também foi exposta. *Ubu Rei* narra a história de um ditador que usurpa o trono polonês, governando para si e de forma brutal, sanguinária e catastrófica.

A obra de Igor Avelino e Rafael Torres (Raffa) representa os dois personagens principais da peça, o Pai Ubu e a Mãe Ubu, por meio de máscaras performativas, de forma grotesca, mesclando o título da obra com sua cacofonia em português, urubu, animal visceral, e que se alimenta de matéria em decomposição. O urubu também foi usado como base para a criação das máscaras, por meio da decomposição de suas partes e do uso de materiais não convencionais e de plástico, como sacos de lixo, fitilhos de embalagem e fitas de segurança, materiais baratos e de fácil acesso, combinados pelas técnicas de crochê, macramê, tricô e trança. Assim, contam a história também através do material.

O espectador pode adentrar essas máscaras performativas, criando-se a possibilidade de substituir sua presença pela de ou-

IGOR AVELINO E RAFAEL TORRES (RAFFA)

Ubrubu

máscaras performativas | fios plásticos tecidos em crochê, tricô, macramê e trança

tro. Vendo o tirano do lado de fora e se vendo como tirano por dentro, ao mesmo tempo que escuta, por meio de áudio, discursos absurdos e preconceituosos de Bolsonaro e Trump, lembrando muito o jeito de governar do Rei Ubu. Com isso, a obra também se impregna do período pré e pós-eleitoral do Brasil, com a emergência de um presidente que governa para seus próprios interesses.

A obra reflete também o pensamento do filósofo francês Étienne de La Boétie, que no livro *Discurso da servidão voluntária* fala sobre como as pessoas também são tiranos em potencial, quando se colocam com olhos, ouvidos, mãos e pés em prol de um governo, por uma vontade de ser como o tirano.



**“PARA MIM, ESCULTURA É O CORPO.
MEU CORPO É MINHA ESCULTURA.”**

(LOUISE DE BOURGEOIS)

Bruna Levi



A obra *Agora, sou paisagem* (2019) é fruto das reverberações da série *Paisagens Corporais* (2018), na qual a artista fotografa seu próprio corpo de vários ângulos, produzindo desenhos transpostos para o bordado. A forma dos corpos presente nos trabalhos é associada a montanhas, paisagens e topografias. Isabelle parte dessas paisagens, para refletir os padrões de representação do “corpo desejado”. A escolha do bordado, mídia recorrente em sua produção, não foi inocente. Faz referência às questões que a produção deste meio carregou dentro das lutas feministas.

Atualmente já desenvolve novas questões em sua produção, como nos últimos trabalhos: série *Corpo-Fragmento* (2019), a videoperformance *Sinta-se ótima* (2019) e a performance *Sem título* (2019). Nesta última, Isabelle come as imagens de alimentos saudáveis presente nas páginas de uma re-

ISABELLE CESÁRIO

Agora, sou paisagem

bordado a mão em algodão cru

vista de beleza, fazendo uma alusão irônica ao padrão imposto por esses meios. A partir desses trabalhos, inicia um processo de pesquisa mais crítico sobre a presença do “corpo gordo”. Sua obra ganha carga crítica nos desdobramentos posteriores aos seus primeiros trabalhos, aparecendo de forma meramente residual em suas primeiras *Paisagens*.

Autobiográfica, sua produção reflete uma vivência que não é só sua, e vive o corpo enquanto território de experimentação e resistência, trazendo à tona questionamentos sobre os padrões de corporeidade. Encontra-se na busca desses enfrentamentos. Acessa suas memórias, parte de si mesma na busca por um diálogo com os outros mesmos corpos. Corpos que se colocam sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto. Sua produção não concebe apenas “um” corpo, mas muitos, imaginados, “quase presenças” em sua produção.



15 ANOS SÓ SE FAZ UMA VEZ, É O QUE DIZEM...

Paula Isabelle

Como se fosse um número extraordinário e dotado de magia, a idade dos 15 anos ganha ares especiais por meio de uma cerimônia, espécie de rito que marca a passagem de um acontecimento a outro. E é sobre essa matéria ritualística, transicional, que a artista Isadora Aventureira se debruça ao encenar, por intermédio de fotografias, os preparativos de um baile de debutante; celebração que diz respeito somente às mulheres e consagra o abandono da infância.

No ensaio fotográfico *Isadora faz 15* a artista se veste na pele da jovem que se apresenta à sociedade, transpondo em imagens a superação do passado rumo a uma nova fase da vida. No entanto, a paisagem escolhida para a sessão de fotos está longe de ser familiar: trata-se de um vagão de trem na estação Central do Brasil.

De local de passagem o trem se torna palco da ação. E se por um lado atua como extensão, porta que conecta Isadora à chegada aos 15 anos, por outro, ele a encerra no espaço sob a condição de objeto a ser observado, analisado. O público contempla a “menina que vira mulher” e que se equilibra em seu salto - sobre o piso do vagão. Observa seu sorriso, emoldurado

ISADORA AVENTUREIRA

Isadora faz 15

Central do Brasil | Ramal Japeri | Ramal Japeri

fotografia | fotógrafo: Gabriel Vieira

pelo batom vermelho. O vestido revelando o corpo, que vacila no movimento contínuo. A coroa de flores – que festiva, não condiz com a vestimenta dos passageiros do sistema ferroviário. Elementos que conjugados criam uma atmosfera ruidosa, desestabilizante.

O vestuário e adereços adotados são parte do inventário obtido no contato com álbuns de festas de 15 anos. Apropriando-se dessas narrativas ficcionais, Isadora engendra a sua própria, porém, provoca uma fricção entre a norma e o desvio ao contrapor os itens que impregnam o imaginário das debutantes a um cenário incomum.

Em verdade Isadora não faz 15 anos, em vez disso questiona a domesticação da mulher. A artista critica a existência de ritos de apresentação – como a festa de debutante – na contemporaneidade e aponta a opressão que incide sobre as mulheres desde cedo.



ENTREGAS E ESPERAS

João Paulo Castro

Quarentena é uma obra que convida à entrega e à espera. Para que ela ganhe vida, os visitantes precisam doar um pouco de si e se exporem. A urina, coletada pelos próprios participantes em tubos de ensaio, é disposta em um tabuleiro no centro da peça. Ao redor, há sete pares de mãos de alumínio, moldadas a partir das mãos da artista, Jéssica Kloosterman, e inspiradas nas de Nossa Senhora das Graças. Tubos de urina e mãos metálicas repousam à espera de algo.

De grande dimensão, forma e engenhosidade complexas, em um primeiro momento, a obra pode intrigar e despertar a curiosidade dos observadores. Ao compreenderem do que trata a instalação, porém, outros sentimentos são provocados. Coletar, entregar e visualizar a sua própria urina junto à de diferentes pessoas pode causar, entre outras coisas, desconforto e aversão no participante. Tida como uma substância íntima e suja, a urina aqui se torna elemento principal de uma obra de arte, ganha novo uso, dando vida à instalação e alimentando as mãos de alumínio, inertes e solícitas. Nos momentos em que a obra é ativada, a espera se encerra: uma das mãos é aquecida a uma temperatura que pode chegar a 150°C

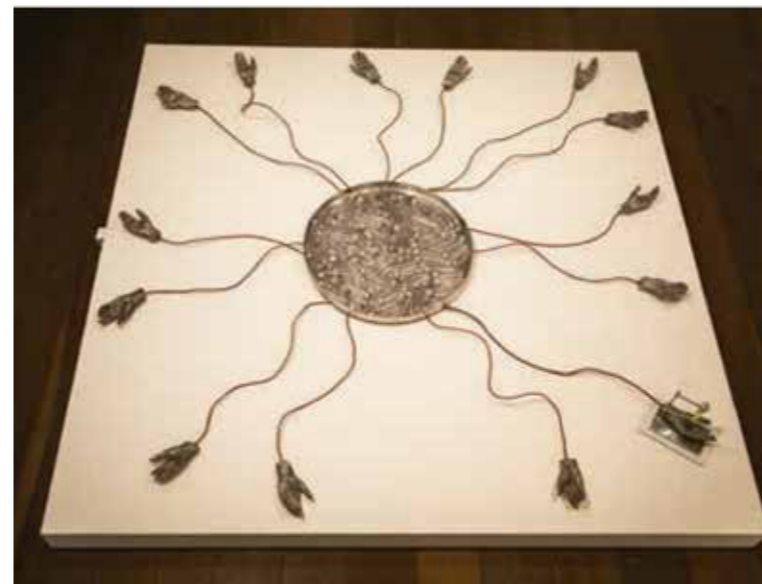
JESSICA KLOOSTERMAN

Quarentena

instalação interativa | mãos de alumínio,
tubos de pré-forma pet, suporte de
laboratório, urina da artista

e recebe a urina, que então evapora e impregna o ambiente.

Quarentena impõe a quebra de um processo naturalizado, um desvio da normalidade cotidiana. Atravessando as primeiras impressões, o espectador é levado a um fluxo de questionamentos sobre regras, costumes e preconceitos. O público e o privado se chocam, a relação com o corpo e seus resíduos é testada, os limites entre as pessoas são diluídos e o lugar asséptico da arte é confrontado. Os visitantes, mais do que participem do trabalho, fazem um exercício de entrega, de espera e, se abertos para tal, de transformação. A urina evaporada é respirada por todos, é a culminância de um processo, uma comunhão entre artista, público, obra e espaço.



OS CAMINHOS SINUOSOS DA SERPENTE

Débora Poncio Soares



Serpem-tear faz parte de uma série que possui o mesmo nome da obra realizada pelo artista João Torracca, na qual aproxima inúmeras imagens de universos distintos para construir sua própria linguagem. Imagens, informações e símbolos que são postados e compartilhados incessantemente, pulsam expressando o processo de globalização e a onipresença das redes sociais. A série apresenta uma combinação de vozes, pluralidades e diversidades.

No processo de criação, utiliza adesivos automotivos e pequenas pinturas, que são aplicados sobre um objeto de fabricação têxtil: o tapete (tear). Com formato de uma boca aberta com a língua pendente, o tapete se refere à própria noção de linguagem e ao movimento da boca que fala, com a presença do poema concreto escrito pelo próprio artista: “Lingua, Lin-

JOÃO TORRACCA

Serpem-tear

óleo, tapete e colagens sobre madeira

guage, Linguagem, Language, Língua”. Essa língua de movimento sinuoso também faz referência à serpente, um dos elementos que dá origem ao nome da obra (*Serpem*) que, também permeia todo seu pensamento pictórico. Esse movimento serpenteante, que se propõe a rondar a mistura de imagens das novas mídias de comunicação, o imaginário sincrético religioso e tudo aquilo que seja pertinente ao ser humano, dos simbolismos e arquétipos, dos mais antigos, ligados às religiões, aos mais contemporâneos, como os emojis e QR codes. Assim, João Torracca costura, tece seu próprio objeto, o tear.



A CADA 23 MINUTOS UM JOVEM NEGRO É MORTO NO BRASIL

Matheus Xavier

A interrogação de *Por que o senhor atirou em mim?* se desdobra em muitas vozes; do espanto sufocado de homens negros executados por engano em uma guerra promovida pelo Estado, à indignação daqueles que ousam permanecer vivos — e a pulsão desses sujeitos em resistir a uma realidade na qual o risco de ser a próxima vítima se multiplica, além de lidar com o peso de uma pergunta para qual já se tem a cruel resposta. Nesse sentido, trabalhos como os de Juliana Trajano, com forte tom de denúncia, mostram-se vitais em duas vias: são ao mesmo tempo registros históricos da dominação e violência estatais, assim como expressões da resistência e potência artística das áreas periféricas.

Os quatro quadros que compõe a obra retratam itens que as pessoas carregavam consigo no momento em que foram executadas pela Polícia Militar do Rio de Janeiro, contrapondo a figura desses objetos com o nome das armas e drogas imputadas a eles por seus assassinos. A maneira sistemática e franca como os signos são dispostos na tela e confrontam o observador, remete à implacável brutalidade dos eventos relatados. Douglas Rodrigues, Jhonata Dalber Matos Alves, Helio Barreira Ribeiro, João Vitor Dias Braga, William Carias Abreu, Rodrigo Ale-

JULIANA TRAJANO

Por que o senhor atirou em mim?

acrílica sobre tela

xandre da Silva Serrano não perderam suas vidas em equívocos isolados, mas sim foram vítimas, com muitas outras, do modo de operar recorrente das forças policiais, como representantes diretos daqueles que ocupam lugares de poder e controle. Tal prática é definida pelo filósofo Achille Mbembe como “necropolítica”, e no Brasil reflete o viés facinora de grupos que, como meio de manutenção de privilégios, desde o período colonial diligenciam esforços para relegar à população negra a uma posição submissa. Para esse sistema, o apelo a um estado de exceção e emergência, acompanhado da noção ficcional de um inimigo, funciona como método da afirmação de sua soberania, que seria, em essência, a capacidade de arbitrar quem deve viver e quem é descartável. Diante disso, Juliana Trajano reproduz o questionamento do título como uma interpelação direta aos algozes, contudo a intenção não é obter uma explicação dos “senhores”, e sim, fundamentando-se na prática política e artística, traçar estratégias de enfrentamento que unam a esfera pública do discurso e a vivência diária.



A NEUTRALIDADE DA FLÂMULA

Lucas Almeida de Melo

O Tratado de Röerich usa uma bandeira branca com três círculos vermelhos, simbolizando a defesa da cultura pela paz. Considerado inviolável e respeitado por todas as nações em períodos de guerra, busca a educação através da arte e dos bens culturais. Segundo Nicholas Röerich (1874 – 1947), o líder intelectual do movimento *Onde há Paz, há Cultura; onde há Cultura, há Paz...*

A artista Lidia Malynowskyj é mestranda do PPGAV/UFRJ e apresenta o atual trabalho como um desdobramento de uma instalação anterior. Parte de uma investigação sobre as bandeiras de trinta países diferentes gravadas em placas de gesso onde as cores das nações foram anuladas através das características plásticas do material. Além disso, a condição da flâmula foi congelada na *frottage* da bandeira sobre o gesso ainda fresco e fixado na parede, sugerindo um novo olhar para esses símbolos nacionais. Em sua investigação, catalogou as bandeiras, que possuem uma raiz formar semelhante, mantendo as devidas proporções. Dividiu em três conjuntos distintos: Três listras verticais, três listras horizontais e duas listras horizontais. O processo tornou-se impossível identificar os países e anulou o poder simbólico do colonizador e do colonizado.

LIDIA MALYNOWSKYJ

Falso cognato II

gesso

As bandeiras são muitas vezes, ornamentadas por imagens simbólicas que conferem poder histórico, social e institucional. A população brasileira, por exemplo, desde a ditadura militar, foi alfabetizada acreditando nas cores da bandeira nacional de forma fantasiosa através de um patriotismo autoritário de uma sociedade extremamente hierarquizada.

A artista neutraliza o aspecto histórico das bandeiras por meio de uma reflexão plástica da materialidade e do questionamento da universalidade da paz. O trabalho retira as cores e produz um conjunto de nações unidas de modo aparentemente igualitário. No entanto, parece ser uma atitude intencionalmente hipócrita indicando que essa paz branca eurocêntrica só se consoma através de símbolos alvejantes.



SOBRE O SUOR E O PÓ

Matheus Xavier

Há muito o espaço urbano se configura como terreno abundante para a reflexão artística, e como tal, suas atribuições vão além de convir como suporte ou tema, podendo desempenhar de algum modo, na prática pictórica, o encargo de seu executor, assim como servir de pigmento. Nessa perspectiva, em *A Pintura é o Pó*, Lucas Araújo deixa-se impregnar pela ação da cidade e a matéria-vestígio proveniente de seu fluxo, sobretudo em suas regiões marginalizadas. É nesses lugares que o pó parece acumular-se mais, certamente devido à maior exposição às vias rápidas por quais passam milhares de veículos por dia, que enfumaçam o ar e trazem junto resquícios de outras áreas. Há ainda, a insuficiência de serviços públicos que podem varrer para longe esse amontoado de partículas sem valor, de betume, terra e gente.

Como primeiro registro, tem-se o vídeo acompanhando o ato do artista na Avenida Brasil, uma das principais vias do Rio de Janeiro, e que corta justamente alguns de seus bairros mais periféricos. Vestido com roupas claras e calçando lonas de algodão, ele caminha oscilante pelas beiras e meio da estrada, dividindo o espaço com carros em alta velocidade. A câmera acompanha o movimento de seus pés, revelando de perto o con-

LUCAS DA SILVA ARAÚJO

A pintura é o pó
vídeo | 6'33"

traste entre a lona branca e a sordidez do asfalto. Através desse gesto, ele reproduz o deslocamento de sujeitos ignorados, postos à margem; e flagra as tensões e riscos aos quais estão submetidos esses corpos. Propôs-se então, tornar notório o invisível, vivenciar conscientemente – e desvelar – os mecanismos de segregação que intervêm sobre grande parcela do povo. Assim sendo, como segundo documento do trabalho, as solas do pé marcadas no tecido das lonas materializam os rastros deixados pela desumanização determinada aos mais frágeis pelo urbanismo desenfreado. Nesta sutil e potente impressão, a tela é tingida pelo pó como breve indício de um quadro mais amplo: a maneira crítica como a cidade fere a pele e cerceia os passos daqueles que renega. Lucas Araújo usa seu corpo e a experiência como veículo, para que do chão e dos destroços aflore um retrato ríspido e vivo das cidades. Não obstante, reclama à mesma superfície outro elemento sonogado: a força extraída do povo na incessante construção das grandes metrópoles e jamais devolvida.



ANTOLHOS

Nátali Nuss

Empatia: competência psicológica de tentar compreender emoções sob a perspectiva do outro. Sair da zona de conforto pode ser laborioso à medida que é potencialmente transformador. Logo, colocar-se em outro ponto de vista e tentar enxergar um contexto rotineiro por outro prisma, pode ser um eficaz propulsor da empatia. Incorporados a um cotidiano fugaz, reféns de um sistema econômico pautado de cruéis padrões de consumo, tornamo-nos impassíveis sob um véu de impiedade em que outras realidades nos são vedadas. As bolhas que ideologicamente tendem a condicionar as pessoas, geram a sensação de impotência pois, na sua origem, acreditamos que o exercício das convivialidades poderia ser algo mais simples. Ou seja, compreender necessidades que não as nossas deveria ser o código de acesso a esse outro mundo. Ao subverterem o modo de se realizar um trajeto rotineiro do Rio de Janeiro, os artistas Lucas Araújo e Rafael Maynard, através da obra *Linha Preta*, deflagram a transferência do olhar para fora de “nossas caixas” e impulsionam a possibilidade de movimentos físico-sensoriais. Nesse trânsito de sentidos e ações, criaram processos cognitivos cujo objetivo visa apreender sentimentos de outrem, mas não

LUCAS DA SILVA ARAÚJO E RAFAEL MAYNART

Linha Preta

impressão offset

só isso. Os seus espaços são avaliados quanto ao seu potencial em se transformar em lugares. Portanto, ela favorece algumas leituras desviantes e isso, não se deve somente aos objetos e componentes que compele a enxergá-los, mas também pelas instruções indicadas no mapa que levam o observador a uma tomada de consciência de fatores socioespaciais, econômicos e políticos estabelecidos pelas dinâmicas urbanas. Nesse contexto, a tática do confronto visual que a obra suscita se traduz em uma experiência profícua, uma vez que força o observador a se encarar, enquanto corpo social, em um espelho que torna difícil evitar o encontro de múltiplos olhares. Ser como um cavalo munido de antolhos pode ajudar a camuflar a realidade tornando-a mais simples, porém existem problemáticas profundas que não podem ser desprezadas. A propósito, o vetor transformador de algo cômodo para nossos padrões, parece não ter mais o efeito desejado para mascarar a realidade prática; logo, as disparidades sociais perdurantes, precisam ser enfrentadas e não tratadas como se o problema não fosse “meu”. A questão central é pensar em outra direção: o problema é nosso e, por isso, é mister retirar os antolhos.



A TRÍPLICE DO SER

Martina Rangel

Com uma poética inspirada no cinema do aclamado e controverso diretor Lars Von Trier, Ludmilla Gelli constrói a vídeoperformance *Vicissitudes* com base em reflexões sobre a natureza animalésca do ser humano versus nossa cultura e civilidade. Buscando incorporar aspectos antagônicos que atravessam a existência humana nas imagens apresentadas, a artista aponta a morte como um acontecimento fundamental para a compreensão do que é ser e viver.

A partir das interpretações que fez em um debate crítico sobre o filme *Anticristo*, do mesmo cineasta, a artista concebe a ideia de que o homem é um ser tríplice. Assim, como a Santíssima Trindade, para Ludmilla nós somos compostos de três faces que formam um mesmo indivíduo: a face bestial, na qual imperam os instintos; a face normatizada, que segue padrões de convívio social; e a face racional, que filosofa e gera, entre tantas coisas, a arte.

Emergindo de uma cova em meio à flora tropical, o corpo da artista mostra certa apatia ao meio, representada pelas roupas - uma alegoria do ser normatizado. Ao desnudar-se, some o condicionamento social, e retornando ao chão (como faz a

LUDMILA KLOOSTERMAN GELLI

Vicissitudes

video | 1'52"

personagem principal do filme que inspirou a performance), compreende que a conexão com a natureza nos permite enxergar nosso arquétipo mais genuíno, o animalesco, único capaz de fluir a face artística do ser humano.

A técnica das fotografias em movimento, usada na construção do vídeo, diz muito sobre os embates dessa trindade coexistente no indivíduo. A imagem das roupas pairando no ar enquanto a artista as agita, desperta uma série de sensações no espectador, mas, sobretudo, acentua a necessidade do tempo, da pausa e da reflexão para assimilação do que está obscurecido em nosso interior. A apresentação em *looping* do vídeo também mostra que a vida é cíclica, o paradoxo é inerente à nossa espécie e a morte é uma outra conexão com tudo que nos cerca, tão maleável quanto a vida.



MERGULHO NO AZUL

Julia Cavalcante

Na série *Mares*, Luiza Tostes imerge na profundidade do azul e traduz por meio da cor aspectos intrínsecos a sua atmosfera íntima. Nas profundezas, encontra ecos de seus mares, e de seus oceanos internos e externos. Por meio de imersões, a artista salta nas possibilidades do azul sondando suas tonalidades e nuances, na cor diluída e difusa que experimenta, faz emanar transparência e opacidade: projeções internas de si mesma.

O primeiro trabalho da série transparece seus mares externos. Em uma composição que é a um só tempo corpo e paisagem, um espectro suspenso surge como um cenário idílico. Uma zona turva onde o azul é dissipado em lembranças difusas de outros tempos e outras vidas: um oásis de memórias engendradas pelo azul. Nesta paisagem à deriva, recordações esvoaçantes desaparecem na neblina, o vapor denso empalidece e encobre sensações vividas.

No segundo trabalho da série, prevalecem seus mares internos. Uma presença entorpecida de azul dilui-se na cor exalando não água, mas ar. Convulsionada em vertigens, a presença torna-se vapor que se esvai em uma esfera anuviada de águas inconscientes. A impregnação do azul corrói a presença esgota-

LUIZA TOSTES

Mares

técnica mista

da pelo torpor denso da cor. O corpo dispersa-se, transborda e ecoa na profundidade e nas margens do azul de seus mares em brumas.

Nas pinturas, por meio da tangibilidade da tela e da fluidez da tinta, Luiza Tostes absorve o azul e se deixa consumir por ele. No mergulho que realiza para os mares dentro de si, encontra na densidade e lassidão dos oceanos em evaporação, uma impregnação de si mesma desvanecida em neblinas e encoberta por névoas. Seu universo é marítimo e azul.



TROQUE AQUI!

João Paulo Ovidio

O escambo diz respeito a uma prática ancestral de comércio, que pressupõe uma troca de mercadorias ou serviços, porém, sem o uso de moedas. Matheus Morani se apropria dessa referência histórica para desenvolver sua performance. Com o tronco desnudo, o artista escreve sobre o peito: “faço escambo”. Não precisa dizer mais nada, pois a presença do corpo basta, a mensagem inscrita na pele anuncia o que se propõe fazer. Como uma tela viva, ele é o próprio convite à troca. Sentado no chão, dispõe de espelhos para a ação. Nenhuma escolha é arbitrária, basta lembrarmos da colonização do nosso país, em que o espelho aparece como utensílio dado pelos portugueses aos indígenas. Existe uma desigualdade nesse câmbio, uma vez que um lado dava quinquilharias para receber matérias-primas. As táticas coloniais podem ser compreendidas como um golpe econômico, assim como toda a história do próprio Brasil, uma sucessão de violências protagonizadas pela branquidade.

Na performance, o visitante entrega ao artista um objeto e em contrapartida recebe um espelho. No ato da transação, a superfície dessa peça arredondada é vedada com tinta branca, deixando de possuir alguma funcionalidade, dado que deixa de

M. MORANI

Escambo

texto, vestígios de performance e espelhos

refletir. Nesse sentido, a troca possui caráter simbólico: o objeto faz a mediação entre eles, tornando-os um só. Encena-se ali, a comunhão de experiências sensíveis. Os objetos coletados são dispostos na mesa como uma vitrine, mas não há indicação de procedência ou classificações. Acima da mesa há dois espelhos fixados na parede, um ocluso e outro límpido, o primeiro fechado em si, o segundo aberto ao mundo.

Escambo exige do visitante a doação do tempo, a possibilidade de se dispor a ouvir a proposta e decidir se deseja ou não participar. Nem todos aceitam fazer parte, no entanto, muitos se aproximam, compartilham palavras, gestos e olhares, sensações e depois vão embora. Assim sendo, contribuem indiretamente, pois toda proximidade criada e a sinestesia estabelecida afeta a energia do corpo em cena. Em vista disso, engana-se quem acredita que o escambo se limita aos objetos, ao contrário, o escambo e o seu contato, proporcionam experiências onde não há como mensurar as tramas de sensibilidades que a performance cria.



CONCRETUDE BINÁRIA

Julia Cavalcante

Se a tecnologia criou um mundo virtual, paralelo ao físico, Marcelo Franco é a ponte que liga estes dois mundos. É um agente em trânsito nesta contraposição: a tecnologia e o humano. A obra *FLUXUS – Bytes, bits e outras tantas possibilidades* coexiste no mundo virtual e físico sendo ela própria a projeção de um mundo no outro. Uma concretude da digitalização de ambos.

O trabalho de Marcelo se pauta na lógica binária contida no fluxo múltiplo e contínuo de dados virtuais. Através do sistema de numeração do Código Binário, formado por dois algarismos: o 0 e o 1, Marcelo traduz essa relação por meio das cores cinza-escuro/amarelo aplicando-os em variações de grupos de Bits (conjuntos de zero e um) e Bytes (conjuntos de oito *bits*). O que permite explorar as inúmeras possibilidades combinatórias existentes, como a justaposição das cores, a desintegração dos conjuntos e desagregações estruturais.

Através da construção tridimensional por meio do metal, o artista molda a estrutura que comporta a existência dos Bits e Bytes no mundo físico. Como dizia Lissitzky, “De reproduzidor, o artista passou a artífice de um novo mundo de formas, de um

MARCELO FRANCO

FLUXUS - Bytes, bits e outras tantas possibilidades

Instalação | escultura em metal

mundo de novos objetos”. Assim, mantendo afinidades com o Construtivismo e convergindo para o Concretismo e Neoconcretismo, as construções contemporâneas de Marcelo ganham materialidade e tomam forma para existência concreta no mundo físico. A lógica binária dos dados excede a interface da virtualidade e se expande para o real, compartilhando sob uma nova forma, o mesmo local que o nosso. Bits, Bytes e homens em uma mesma espacialidade.

O artista identifica no antagonismo do código binário – sob o qual está digitalizado o mundo na virtualidade – os antagonismos do mundo real. Os conflitos e tensões que estruturam o mundo físico são também os opostos e contrários que estruturam o mundo virtual. Marcelo Franco é o intermediário entre os dois mundos. Ressaltando os reflexos e projeções de um “mundo” no outro, explora as dualidades de ambos por meio de seus elos de existência.



ENCONTRO COM O TANGÍVEL

Rafael Maynard

As proposições visuais aproximam-se de trajetórias associadas à vida do autor assim como dos coletivos sociais referenciados em suas peças. Tal caminho parece indiciar o exercício do tatear uma estrada áspera e diversa. Esta por sua vez se mostra como o mundo contemporâneo, apresentado para indivíduos diante das estruturas históricas que formaram lugares e instituições, onde busca-se absorver e transmutar discursos e comportamentos. O trabalho perpassa multidisciplinaridades: ronda das práticas aos teorismos.

A proposta *Poder Ter/Ter Poder* navega sob as desigualdades, mapeando tensões entre possibilidades críticas. O atravessamento sociológico presente nas fotografias vai dos signos às propriedades dos corpos, do gesto, a captura e a apresentação, sem deixar de divisar o resultado; a palavra, a enunciação e a ordem do discurso. A mentalidade é posta em questão ao fazer ver a dicotomia entre o lugar, poder das instituições e o lugar, poder dos indivíduos. O ser social se revela agente e agenciado pelas chancelas e autoridades. *Indetectável#2* materializa em bordados a fricção entre o exercício da vida e a identidade associada: homossexuais são aqueles que portam identidades

MATHEUS SIMÕES

Poder Ter / Ter Poder (diptico)

fotografia jato de tinta sobre papel de algodão

Indetectável (#02)

bordado sobre par de travesseiros

assimiladas, como corpos de risco. Nos suscita então a tarefa de refletir sobre os preconceitos e taxonomias que deambulam entre o legítimo e o ilegítimo, a saúde e a suspeita. Tal carga ocupa esses corpos partindo de ambiências já predeterminadas, desvela as tramas dos discursos geracionais sobre o que são corpos humanizados ou arbitrais.

O processo mostra o caminho na medida em que cria relações de fala por meio de ideias. O método dualista exhibe os liames que compõem a experimentação, ambos fazem com que a trajetória insinue seus alargamentos e escora em moralidades genealógicas de nossas fundações culturais. Os traços cotidianos divisam nessas temáticas seus fragmentos, onde podemos, no lugar de público, sugerir pistas para uma outra postura enquanto seres plurais.



NECROBANDEIRA CARIOCA

Isabela Assumpção

Risco elevado, onde quer que se ande em um território de disputas como o Rio de Janeiro, para uns corpos mais, para outros menos. Os limites da cidade são evidentes: a malha rodoviária dificulta o deslocamento para aqueles que se encontram em regiões mais afastadas do centro, a especulação imobiliária nessa região torna inviável a possibilidade de moradia por um preço justo aos que vendem sua força de trabalho. A cadeia de desigualdades gerada pela sangrenta história do Rio torna a vivência cotidiana permeada pela desconfiança de uma população que se vê abandonada pelo poder público, o qual parece agir exclusivamente em favor do turismo. Em termos de continuidade histórica, seria possível escrever uma história do Rio de Janeiro tendo como fio condutor o processo de gentrificação, desde sua invasão e a instalação colonial europeia. Como parte de uma exposição, a sinalização da bandeira de Pedro Gondim nos impõe a lembrança do constante estado de vigilância em que vivemos em nossos percursos, um cenário vendido como paraíso tropical, ainda para consumo do olhar fetichista colonial. A interjeição, geralmente presente nas praias, aqui se apresenta como resultado de uma pesquisa gerada pela sensi-

PEDRO GONDIM

MAR PERIGOSO

palavra sobre bandeira

bilidade geopolítica do artista, enquanto morador da baixada fluminense em suas transladações. A cor vermelha extrapola o sentido de alerta e marca um posicionamento político contrário ao discurso de promessas fáceis da extrema direita, que apesar de nutrir um profundo desprezo pela cor, incentiva práticas de derramamento de sangue em massa, enaltecendo a manifestação necropolítica do poder do Estado, que tem sua soberania preservada pelo extermínio de certos corpos para os quais “o mar” há muito está perigoso.



MAR
PERIGOSO

AFETO ENTRE PONTOS

Luiza Lardosa

Um vídeo que vai sendo apresentado como uma espécie de quebra-cabeça ao contrário, onde há nove telas menores que vão aos poucos desaparecendo e revelando o que está por trás de tudo isso.

Nessas imagens, o artista Rafael Amorim está bordando a gola da camiseta que outro jovem está vestindo. Rafael conheceu esse jovem em um aplicativo para homens gays e teve que negociar para que pudesse registrar e exibir sua imagem. Seus rostos não aparecem por completo, e a frase que está sendo bordada, muito menos. Apenas ao final do vídeo, após o desaparecimento de todas as telas, a imagem é revelada.

O artista traz em seu trabalho uma poética potente, particular e extremamente delicada, explorando temas como a homoafetividade e as relações entre homens mediadas por tecnologias. Graças a ela, homens antes desconhecidos podem criar laços, superficiais ou não.

Apesar de ambos serem desconhecidos, graças ao bordado, a ideia de intimidade vem à tona. Além disso a forma como esses jovens estão dispostos, com os corpos próximos um do outro e com o artista bordando na gola da camiseta que o jo-

RAFAEL AMORIM

Em acordo

video | 6'

vem veste, contribui para trazer essa ideia.

Corpos que se encontram através de uma tecnologia, com um mesmo objetivo ou não. Sexo, afeto, atenção e até amor seriam alguns desses objetivos. Em uma sociedade onde tudo acontece extremamente rápido e se dissolve mais rápido ainda, nada mais significativo do que o bordado, que além de ser um ato demorado, é um ato que acima de tudo deixa marcas.

Em tempos onde as relações humanas e as tecnologias são amplamente discutidas e o crescimento do conservacionismo no país que mais mata LGBTs no mundo, a poética de Rafael deve ser exposta pela qualidade e pela visibilidade que dá a esses corpos. Corpos que podem nos parecer diferentes num primeiro olhar, mas que nos fazem ver que temos muito mais em comum do que imaginávamos.



FEITO UM RUÍDO

Bruna Levi

Rodrigo propõe situações que irrompem o cotidiano. Questões que perpassam sua produção, desde as primeiras obras. Sua primeira ação, *sem título* (2016), na qual permaneceu imóvel em frente à estação de metrô da Cinelândia, reordenou o fluxo posteriormente diluído no espaço. Com isso, começou a pensar métodos de abrir o corpo, elaborou próteses sobre o título de *Mesa* (2017), estruturas criadas para tencionar a unção de corpos advinda da ativação da experiência.

Remanesce dessas vivências o seu desejo, quase antropológico, de observar a experiência do espectador, método empírico e artístico ao mesmo tempo. Flávio de Carvalho tornou-se referência recente, suas questões vão ao encontro com as proposições do artista. Assim como Flávio, Rodrigo pensa suas proposições como métodos de estudar o comportamento. A partir da estranheza, observar como as pessoas lidam e processam as situações que irrompem o cotidiano. Seu interesse pelas relações e reações humanas levou a um trabalho arqueológico, de resgatar coisas, pensando a memória, na tentativa de guardar o que não seria possível. Perpetuar um momento que não retornaria, como nas obras *Diário [armadilha para memória]* (2017),

RODRIGO PINHEIRO

Incólume (posso sumir no meio da noite)

intervenção (luz com defeito)

Sumidouro e Como Guardar um segredo (2018).

A obra *Incólume [posso sumir no meio da noite]* (2019), é composta por uma lâmpada, que fica intermitente no teto, acendendo e apagando de maneira ininterrupta. Sempre prestes a queimar, mas nunca queima. O trabalho se posiciona num diálogo direto com a instituição. Interessa ao artista infiltrar-se na estrutura, ocasionar um defeito. No espaço expositivo gera aparição dúbia, uma presença perturbadora, inclusive para os outros trabalhos, Rodrigo deseja que sua intervenção seja incômoda, um imprevisto na exposição.

Sua produção opera na criação de situações e vivências corpóreas. Assim como em outras obras, o artista empenha-se na tentativa de, "desordenar o fluxo unidirecional do tempo e das ações".



O REINADO DE KAIROS

Thiago P. Wang

Rodrigo Westin nos convida a entrar em sua perspectiva crítica diante da sociedade pós-moderna e industrial, na qual o fenômeno temporal parece ganhar autonomia, nos fazendo orbitar em torno dele. Através do andar pelas ruas conturbadas, permite que seu olhar entenda a deriva urbana como possível potencial para momentos poéticos, de troca e empatia. O entendimento do vazio existencialista proporciona seu presente de vagância em busca não só do novo, como também de algo que reverbere seu passado e ative suas memórias, potencializando demais repertórios.

Instantes são bordados de cenas cotidianas, que flutuam, a partir do momento que estão apoiados no vazio da tela, não se deixando delimitar por uma moldura, expandindo sempre suas limitações físicas e investigativas. Partindo da rua como matéria-prima, suas obras registram tensões emotivas, gestos inusitados de fruto do acaso. Por mais que traga consigo a definição de *momento*, pouco condiz com o estático.

Os tons de vermelho escolhidos remetem ao sangue arterial que gera fluxo ao episódio registrado – também irrigado pelo fluido que parte dos dedos do artista furados pela agulha. A

RODRIGO WESTIN

Semente | Fuga | Senhora

bordado sobre tela

linha passa a ser sinônimo de conectividade, pois não só permite a criação do figurativo, como também arremata a junção de cada pormenor essencial à obra. É a linha que escorre pelo avesso, quase uma mão aberta, esperando outra para apertar.

Logo, Westin transforma o efêmero em monumental. Aqui, se falar de crônica não é mais possível. Trabalha com a ampliação do tempo vertical, no qual passado e futuro são inconcebíveis. É em seus bordados que noções de tempo e espaço se diluem, nas quais os nomes das obras são quase dispensáveis. Onde a linha fala por si só, onde quem fala por ela cria uma nova órbita diante da mesma. É quando Cronos é substituído por Kairós, fazendo do tempo algo não controlado. *Instantes* é o momento oportuno.



É DIA DE COLHEITA

Nátali Nuss

As violências – sejam simbólicas ou físicas – que uma mulher sofre percorrem trajetórias, temporalidades, tradições, tal qual uma seiva que flui nas bifurcadas malhas de uma planta. Seus impactos acessam o mais profundo dos seres e das coisas; como raízes e rizomas, espalham-se e afetam-se. Ser mulher é afetar. *Afetar*: verbo correlato a atingir; o afeto tem lá seu espaço aqui, porém é coisa distinta porque mulher não é só sentimento, mas também é sentimento. Essa trajetória é narrativa: fala do tempo, fala do estar e do ser. Observar esses rumos é uma procura por compreender a história da Mulher – substantivo próprio ambíguo que sintetiza a individualidade e o coletivo em si. Jean-Eduardo Cirlot, entre as construções presentes em sua obra *Dicionário de Símbolos* advoga que: “Semente é o símbolo das forças latentes, não manifestadas [...] Também simbolizam o centro místico, o ponto que não aparece do qual se irradiam todas as criações e crescimento da vasta árvore do mundo.”. Nessa perspectiva, a obra *A Colheita*, captura nossos sentidos a partir da poética fotográfica e, nesse exercício do olhar, a artista transita por um universo de afetos que lhe é peculiar. Thalita Magalhães (re)colhe subjetividades das mulheres de raiz comum à sua. Com

THALITA MAGALHÃES

Colheita

fotos de família | fotografia

esses olhares, gestos e posturas, esses registros de ser e do estar, busca fazer um resgate tanto da sua ancestralidade, quanto das mulheres que partilham seu sangue, seus códigos genéticos. Todavia, há mais camadas a serem exploradas nesses registros. A artista propõe contrapontos sobre as subjetividades do que é ser mulher, em sentido pleno, na medida em que aponta essa interpolação do microcoletivo – composto por fortes individualidades – ao macrocoletivo. Através disso, faz referência à colheita e traz as simbologias da semente, árvore e raízes para a vivência e conhecimento arraigado às mulheres. Desse modo, seleciona três ervas – alfavaca, caruru e hortelã – que funcionam como chave de encadeamento de memórias que evocam às suas raízes enquanto mulher. Com a proposta de que, após ser exposto o trabalho, o espectador leve num saco as ervas, Thalita cumpre o papel de semeadora da sua própria narrativa – que se comporta como semente que é levada pelo vento e que um dia brotará.



OUTRAS COISAS

Mylena Godinho

E agora... mais uma coisa! traz ao mundo não só uma, mas algumas questões. Residindo em um lugar existente entre a crítica e o humor, a obra assume um papel reflexivo sobre os impactos do mundo pós-moderno em uma das principais esferas da vida humana. Tendo como ponto de partida as peças produzidas pela indústria tecnológica (neste caso, a Apple), o artista Thiago Rezende subverte os princípios de design das empresas e cria, de forma indiligentemente contestadora, um Macbook e quatro *mouses* em argila.

A recorrente simplificação do homem entre os polos produtor-consumidor faz parte da política do “*one more thing*” (frase de Steve Jobs reapropriada pelo artista), em que poucos pensam para produzir e pouco se pensa para consumir. As previsões de produção de lixo tecnológico aumentam a cada ano, enquanto uma quantidade pouco significativa é, de fato, reciclada e reutilizada (entre outros prefixos “re”). A serpente morde a própria cauda e os metais pesados se acumulam dentro do Ouroboros: o ciclo vicioso precisa ser transformado – e a economia circular é a principal alternativa ao dispêndio da vida.

Se o tempo de execução da obra está em consonância com

THIAGO REZENDE

E agora... mais uma coisa!

argila e tinta acrílica

a celeridade exigida pelo sistema de consumo, a despreocupação do artista com o elemento estético desatende ao que seria a expectativa do mercado tecnológico. A liquidez que é afirmada pela curta vida útil dos produtos, alvos da obsolescência programada pela indústria, encontra resistência simbólica no próprio material escolhido pelo artista. A argila, assim, performa o desejo de perpetuação do objeto, enquanto as camadas de tinta acrílica, pinceladas às pressas, fazem parte do fio que está conectado mais intensamente à materialidade.

Os embates entre a funcionalidade, o design e a obsolescência são todas consequências do acirramento do hiperestímulo publicitário que nos atravessa. A hipérbole representada pelos quatro *mouses* de gerações diferentes é sintoma desse processo, bem como elemento que funciona como extensão do corpo passível de ser descartada. Se, por fim, tivermos esquecido que o descartável não desaparece, essas esculturas vêm nos lembrar de que as muitas “outras coisas” não voltam ao pó.



CORPO OBJETIFICADO

Julia Cavalcante

Em *Centro de Mesa*, Verena Kael constrói através da carga afetiva, simbólica e histórica do crochê, uma linguagem poética que abarca as construções sociais, as inúmeras camadas de violência sobre a mulher e, sobretudo, uma imagem arraigada segundo a estruturação da sociedade patriarcal, a tríade: casa, família e maternidade.

Em um gesto surrealista, a artista une a trama do fio vermelho à concepção de seios reproduzidos a partir de si mesma, que faz gerar uma composição orgânica sugestiva da mulher enquanto uma peça decorativa. Verena reflete de modo crítico a objetificação do corpo feminino e sua suscetibilidade à condição de propriedade. Em analogia ao título da obra, a artista faz referência ao uso central do corpo feminino, por anos, compreendido enquanto objeto passivo e manipulável pelos mais diversos setores da sociedade.

Semelhante a artista Wanda Pimentel, que destacou em suas telas o cotidiano feminino em espaços domésticos durante a conjuntura ditatorial do Brasil nas década de 1960, Verena, na sociedade contemporânea, acentua a figura da mulher nesses espaços íntimos e sua posição de decoração nas questões políticas

VERENA KAEL

Centro de Mesa

instalação | linha e latex

e sociais. Através da costura dos seios, a artista enfatiza a violação corporal e intelectual da mulher, assim como sua anulação enquanto sujeito.

Na obra, Verena atribui novos sentidos ao crochê, com sua concepção e uso contrário ao tradicional, transpõe temporalidades, memórias e reflexões críticas. Através dos seios, projeta os vários corpos femininos, assim como as variações da funcionalidade desse órgão: “leite-mãe; mulher-desejo; e ciclo-trabalho”, como declara a artista. Ou seja, o peito da mulher como o local íntimo de retidão do emocional e do psicológico: um lugar de confinamento do feminino.

Em *Centro de Mesa*, Verena Kael, revela estereótipos ligados ao corpo da mulher, a construção social realizada acerca do feminino e evidencia a violência, enfrentamentos e resistências de corpos que sofreram e vem sofrendo na luta às desigualdades de gênero.



NOSSO NORTE É O CU

Thiago Saraiva

No registro em vídeo de *Transbordado*, a artista Vinicius Davi convida as manas de vida Allan Corsa e Walla Capelobo para ritual à luz do sol no alto do Vale do Capão na Chapada Diamantina – Bahia. Posicionadas em triângulo de frente umas às outras com os cus para o alto, desenrolam e enrolam em movimentos circulares a lâ vermelha complementar a paisagem predominantemente verde. Juntas moldam o cordão entre intervalos de lubrificação dos dedos com saliva e penetração de parte da linha no cu e, assim, repassando a mana do lado direito a missão de ofertar afeto por meio, entre e para além delas. A conexão criada reverbera como sopro - o cu nada retém, tudo oferece – em silêncio elas dialogam sobre espera, cumplicidade e doação.

Em breve alusão ao gesto do artista uruguaio Joaquín Torres García com *América Invertida* em 1943, a bixa artista latina Vinicius Davi ao girar a mapa-corpa inverte as posições dos membros-hemisférios, desnorteia a ordem colonizadora de desvalorização do baixo-ventre e, por fim, provoca pensar, bem como, continuar a sentir a partir do e pelo cu.

Pode não ser o fim, pode ser o início e o meio. Ao cu é reservado a escatologia e a perversão. Fim do ciclo digestivo, fim da

VINICIUS DAVI

Transbordado

participação de Allan Corsa e Walla Capelobo
registro de performance em vídeo

dignidade daqueles que o reconhecem como órgão sexual. Aqui, ele é partida e percurso no campo social e político. Se deslocando do privativo ao público, o cu evoca o poder revolucionário que perturba a estrutura heteronormativa do pensamento que condena, controla e pune as corpos. Não se pode esquecer que em alguns países, a prática anal ainda é passível de condenação e morte, assim como, diariamente no Brasil, o fim da vida pode ser determinado por quem comete o crime de homofobia e transfobia.

O tabu gera silêncio. Silêncio gera isolamento. Isolamento gera vulnerabilidade. Acionar o cu como ferramenta de formação afetiva possui potencial de cu-ra coletiva que destitui a culpabilidade do indivíduo que se relaciona com tal zona de prazer e reflexão. O cu não delibera papéis e relações de poder entre os seres como na noção fálica falha, todavia, media similitude, afinal, quem não tem um cu (que poderia se chegar mais)?



O FIM DO MUNDO JÁ ACONTECEU

Matheus Dalbem

No texto para o catálogo da exposição *Levantes*, o filósofo francês Georges Didi-Huberman qualificou como “submissão às trevas” o estado em que o sujeito do fim da segunda década deste século se encontra. Desencantado, não sabe como prosseguir, torna-se apenas um espectro vagando pelo espaço; com o peso do medo cristalizando-se sobre seus ombros.

Tal sujeito inerte descrito por Didi Huberman é o mesmo que encontramos na série *O Amanhã*, de Vítor Martins: um sujeito ante a destruição e as ruínas, explorando “horizontes de ferro”, espaços e potências encarceradas/encarceradores.

Um casaco e um par de calças negras por vezes reforçam o recorte de um corpo em meio à paisagem. Seu rosto não se impõe, sua personalidade é dissolvida. O corpo que ali se encontra é o do fotógrafo, mas não é necessariamente ele que se encontra no enquadramento. De costas para a câmera, em uma das fotografias que compõem a série, Martins encara o cenário tomado por resquícios de destruição – objetos irreconhecíveis que formam um entulho junto às gramíneas e a poeira, ecos de narrativas encerradas.

O olhar do espectador parte do motivo central, o próprio

VÍTOR MARTINS

O Amanhã #1 | #2 | #3 | #4

fotografia impressão pigmento mineral
s/ papel de algodão

corpo do fotógrafo, perpassa pelos destroços da paisagem, mas não encontra um além em que possa debruçar-se, apenas a concretude do “não” evocado pelo muro fixado ao fundo da imagem. É o fim do caminho, o momento em que o mundo explorado pelo fotógrafo se encerra. Não há o revestimento da ilusão nas paisagens tecidas por Martins, o olhar simplesmente é barrado ao tentar seguir em frente, toma-se estático.

Configura-se assim nas imagens uma espécie de “mini-apocalipse”: o derradeiro evento no qual todos os seres do planeta encontram o seu cessar cessam de existir. Derivado do grego *apokaluptein* (desvelar), o “fim do mundo” é a retirada das camadas ilusórias da realidade. Num momento em que temos a pesada sensação de um fim iminente – o colapso político, social, econômico, ambiental –, a série de Martins ressoa a proposição do filósofo Timothy Morton de que “o apocalipse já ocorreu”. Desse modo, estaríamos diante da constante desconstrução da realidade, situação que nos lança a uma contínua “indignação paralisante”. Em meio aos destroços, vê-se um sujeito imobilizado, diante de um futuro que já se faz presente.





UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**REITORA**

Denise Pires de Carvalho

VICE-REITOR

Carlos Frederico Leão Rocha

**PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO,
DESENVOLVIMENTO E FINANÇAS (PR3)**

Eduardo Raupp de Vargas

DECANA DO CENTRO DE LETRAS E ARTES

Cristina Grafanassi Tranjan

VICE-DECANO DO CENTRO DE LETRAS E ARTES

Osvaldo Luiz de Silva Souza

DIRETORA DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Madalena Ribeiro Grimaldi

VICE-DIRETOR DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Hugo Borges Backx

**DIRETORA ADJUNTA DE CULTURA
DA ESCOLA DE BELAS ARTES**

Irene de Mendonça Peixoto

VII BIENAL DA EBA - A DIVERSIDADE**COORDENAÇÃO DO PROJETO**

Irene de Mendonça Peixoto

COMISSÃO DE SELEÇÃO

Antonio Guedes

Doris Kosminsky

Felipe Scovino

Ivair Reinaldim

Milton Machado

Paula Scamparini

Paulo Venancio Filho

Pedro Meyer

PRODUÇÃO

Cecilia Ribeiro

CONSULTORIA CURATORIAL

Paulo Venancio Filho

PROJETO EXPOGRÁFICO

Francirose Furlani Soares

Assistente: Marina Ferreira S. de Souza

MONTAGEM CENOTÉCNICA

Humberto Jr.

ILUMINAÇÃO

Júlio Katona

COORDENAÇÃO DE DESIGN

Irene Peixoto

IDENTIDADE VISUAL

Julia de Souza Custodio

DIVULGAÇÃO

Colaboradora: Clara Choveaux

FOTOGRAFIA

Renato Mangolin

EQUIPE DO EDUCATIVO

Orientadora: Ana Mannarino

Mediadores:

Bárbara de Andrade Silva

Carolina Ferreira Muniz

Erika Maria Laurentino de Oliveira

Isabella Barbosa Cabeco

Thainá Sandra de Freitas Oliveira

CATÁLOGO**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Ana Mannarino

DESIGN GRÁFICO

Coordenação: Irene Peixoto

Projeto Visual: Julia de Souza Custodio

REVISÃO DE TEXTO

Amelia Antunha

AUTORES TEXTOS CRÍTICOS

Bruna Levi

Caique Mota Cavalcante

Debora Poncio Soares

Isabela Assumpcao

João Paulo Castro

João Paulo Ovidio

Julia Cavalcante

Lucas Almeida de Melo

Luiza Lardosa

Martina Rangel

Matheus Dalbem

Matheus Xavier

Mylena Godinho

Nátali Nuss

Paula Isabelle

Rafael Maynard

Rafael da Silva

Thiago Paes Wang

Thiago Saraiva

ORIENTADORES TEXTOS CRÍTICOS

Aline Couri

Ivair Reinaldim

Marcus Vinicius de Paula

Patrícia Corrêa

Paulo da Costa

Rosana de Freitas

Rubens de Andrade

Tadeu Capistrano

Tatiana Martins

Vinicius Kabral

**CENTRO CULTURAL DO
PATRIMÔNIO PAÇO IMPERIAL**

MINISTRO DA CIDADANIA
Osmar Terra

PRESIDENTE DO IPHAN
Kátia Bogéa

DIRETOR DO DECOF
Marcelo Brito

DIRETORA
Claudia Saldanha

COORDENADORA ADMINISTRATIVA
Chrystiane Marinho de Lucena

COORDENADORA TÉCNICA
Sabrina Veloso

ARQUITETA DE EXPOSIÇÕES E PATRIMÔNIO
Sandra Regina Mazzoli

MUSEOLOGIA
Caroline Lodi

EQUIPE DE MONTAGEM
Supervisão: Amaury dos Santos

Alexandre Silva
Edenilson Antonio Baptista
Francisco Cruz de Souza
Joel Alves
José Carlos de Carvalho
Paulo Roberto Teixeira
Ronaldo Adolfo da Silva
Severino José da Silva
Valde Alves dos Santos (Braz)
Valdecir de Oliveira Silva

ESTAGIÁRIA
Emmanuele Russel

**ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO CENTRO
CULTURAL DO PATRIMÔNIO PAÇO IMPERIAL**

DIRETOR PRESIDENTE
João Afonso da Silveira de Assis

DIRETOR VICE-PRESIDENTE
Armando Mariante Carvalho Junior

DIRETOR TESOUREIRO
João Afonso da Silveira de Assis

DIRETORA SECRETÁRIA
Verônica Medeiros Nieckeke

DIRETORES
Armando Strozenberg
Jones Bergamin

CONSELHO FISCAL
Jose Pio Borges
George Edward Machado Kornis

GERENTE DE PROJETOS
Thais Sousa

Bienal da Escola de Belas Artes/UFRJ : a diversidade (7. : 2019 :
B588 *Rio de Janeiro, RJ*).
VII Bienal da Escola de Belas Artes/UFRJ : a diversidade
/ Organizadores Ana Mannarino, Irene Peixoto e Cecilia Ribeiro. —
Rio de Janeiro : UFRJ, Escola de Belas Artes, 2019.
104 p. : il. ; 16 x 21 cm.

Catálogo de exposição realizada no Paço Imperial, Rio de Janeiro
de 12 de setembro a 13 de outubro de 2019.
ISBN 9788587145789

1. Arte brasileira - Séc. XXI - Exposições. I. Mannarino, Ana. II.
Peixoto, Irene. III. Ribeiro, Cecilia. IV. Universidade Federal do Rio de
Janeiro. Escola de Belas Artes. IV. Título.

CDD 709.81

Patrocínio



Apoio



Realização





Artistas selecionados para a VII Bienal da EBA