

II MOSTRA DO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES 2018
29 SET 2018 > 24 FEV 2019

II MOSTRA DO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES 2018

29 SET 2018 > 24 FEV 2019

artistas selecionados:

ALINE MOTTA, CARLOS MONROY, JULIANA FRONTIN, MONICA VENTURA, RAYLANDER MÁRTIS E AS DUPLAS CARLA LOMBARDO E X E LEONARDO REMOR E DENIS RODRIGUEZ

artista convidado:

HENRIQUE OLIVEIRA

comissão julgadora

AGNALDO FARIAS, LISETTE LAGNADO E LUIZA PROENÇA

grupo de crítica do Programa de Exposições CCSP

ALEXANDRE ARAUJO BISPO, CAMILA BECHELANY, DIANE LIMA, FABRICIA JORDÃO, JULIA COELHO, LEONARDO ARAUJO BESERRA, MAÍRA VAZ VALENTE E PAOLA FABRES

Curadoria de Artes Visuais

abertura: 29 de setembro, sábado, às 15h

terça a sexta, das 10h às 20h; sábados, domingos e feriados, das 10h às 18h
ingresso livre - sem necessidade de retirada de ingressos - grátis

ASSOCIAÇÃO
CENTRO CULTURAL

II MOSTRA DO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES 2018 29 SET 2018 > 24 FEV 2019

O **Programa de Exposições** do Centro Cultural São Paulo – Edital público que privilegia a arte contemporânea – chega a sua 28ª edição consolidado no ambiente cultural brasileiro e segue como uma das mais importantes plataformas de prospecção artística desde sua implementação, em 1990. Entre 2014 e 2017 passou por reformulação – ampliando seu escopo –, assimilando outras modalidades de participação, como proposta curatorial, residência artística e prêmio pesquisador. Contudo, a partir de 2018 o Programa volta a ser como era originalmente, centrado na seleção de projetos de artistas para exposições individuais/simultâneas no CCSP. Os 14 artistas selecionados compõem duas grandes mostras que ocorrem no Piso Caio Graco no decorrer de 2018, cada uma delas com sete artistas selecionados e um artista convidado. A partir deste ano também o Programa retoma o grupo de crítica, com participação de oito jovens críticos que colaboram com textos a respeito do trabalho dos artistas selecionados e convidados, publicados neste catálogo.

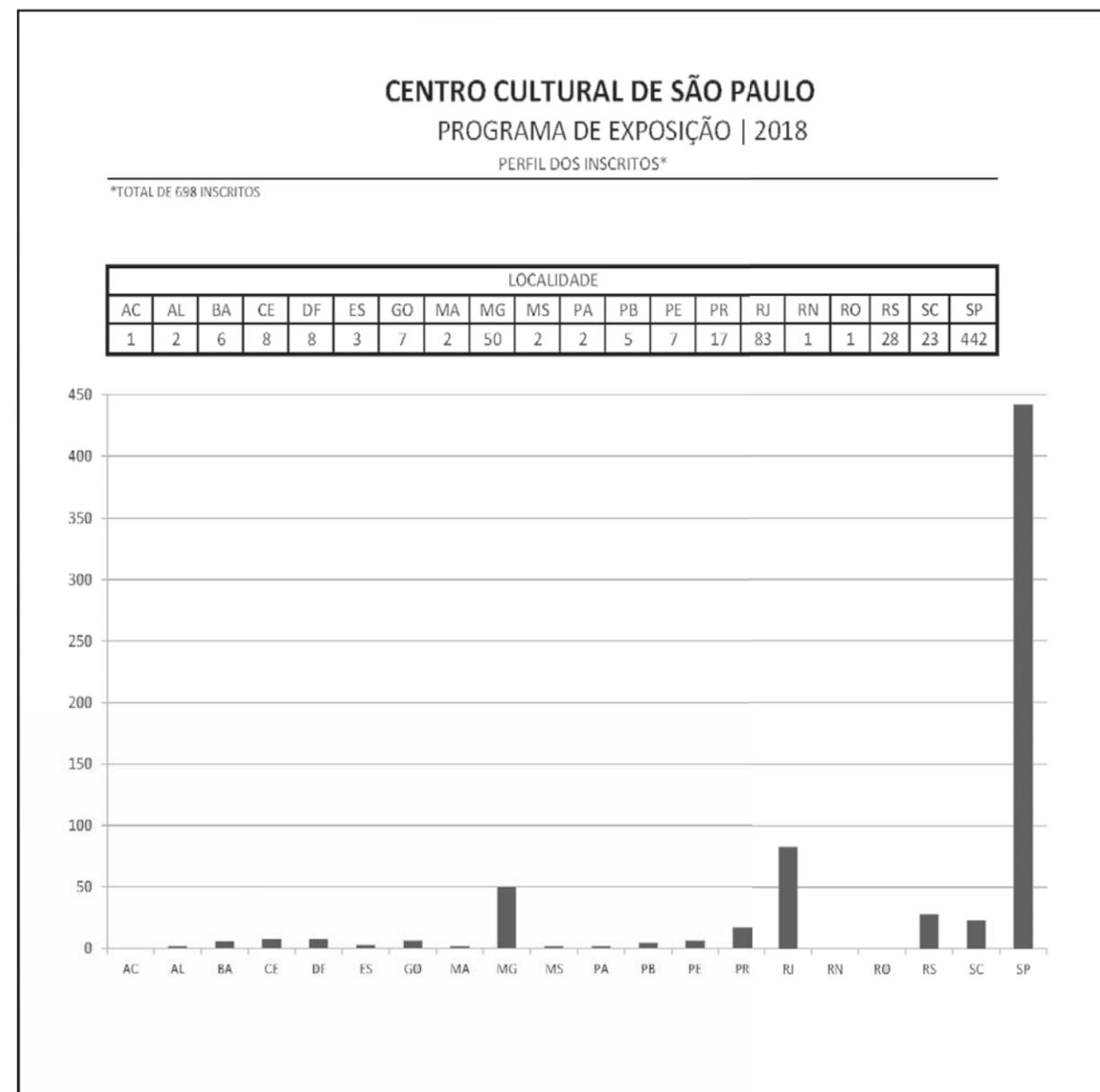
As mostras têm como princípio apresentar o trabalho de artistas emergentes – inscritos em edital publicado anualmente e selecionados por uma comissão julgadora – ao lado de artistas consagrados, a convite da Curadoria de Artes Visuais. O objetivo é armar um amplo repertório dos pensamentos que se desenvolvem, hoje, no campo das artes visuais, estabelecendo relações entre artistas em início de carreira e artistas já consolidados no ambiente artístico, bem como aproximar essa produção contemporânea dos visitantes do CCSP. A II Mostra de 2018 traz como convidado Henrique Oliveira – selecionado do Programa de Exposições em 2006 – que volta a participar do Programa a convite da Curadoria.

A **Comissão Julgadora** deste ano – formada pelo crítico e curador **Agnaldo Farias** e pelas curadoras **Lisette Lagnado** e **Luiza Proença**, juntamente com a Curadoria de Artes Visuais – selecionou 14 artistas entre os 698 inscritos. Foram selecionados(as) para participar das mostras anuais do CCSP em 2018 os(as) artistas: Aline Motta, Anna Costa e Silva, Carlos Monroy, Elaine Arruda, Gsé da Silva, Juliana Frontin, Marllos Bakker, Monica Ventura, Raylander Mártis, Santidio Pereira, e as duplas Carlos Pinheiro e Carla Lombardo, Leonardo Remor e Denis Rodriguez, Ricardo Burgarelli e Hortência Abreu, Wagner Leite Viana e Janaína Barros.

A **II Mostra do Programa de Exposições 2018** apresenta os trabalhos dos artistas selecionados: **Aline Motta** que exibe a instalação fotográfica *Filha Natural*, um díptico onde desvela seus antepassados; o colombiano **Carlos Monroy** convida o público a performar como rei Momo na instalação *Corpus Leve Obis Novus. Erários do Rei Momo El migrante V. (sobre Brasilombia, Colosil e outras Republiquetas Bananeiras)*; **Juliana Frontin** em *Virada* convida a um transe em seu aquário de baterias; **Monica Ventura** evoca a sábia anciã quilombola na instalação *O Sorriso de Acotirene*; **Raylander Mártis** apresenta um coral de choros na abertura da mostra com a performance *O Homem não Chora*; e as duplas **Carla Lombardo e X** tramam a arquitetura vernacular do Nordeste em coreografias com a proposta *A União do Povo*; e **Leonardo Remor e Denis Rodriguez** ensinam a aprender com a cultura material indígena na instalação *Aprendendo com o Barro*. Em paralelo, o artista **Henrique Oliveira**, a convite da Curadoria de Artes Visuais, apresenta as esculturas *Nó* e *Caixa com Fissuras*.

Maria Adelaide Pontes
Curadoria de Artes Visuais

Gráfico de inscritos por localidade - Edital de 2018



ALINE MOTTA

ARTISTA SELECIONADO

Raízes familiares: encontros femininos, fotografia e fabulação afetiva

Embora o tema da família negra não seja uma novidade no campo das artes visuais sua imagem artística ainda causa surpresa, isso ocorre porque persiste a ideia de que por serem constituídas por pessoas negras esse tipo de família seria, de saída, desestruturada. Na base dessa expectativa estão razões como a herança da escravidão, o racismo nas relações afetivas homem/mulher, a independência feminina no pós-abolição e o machismo. Ao rastrear a presença visual da família negra na arte brasileira um início possível para observá-la pode ser a obra *Mulher negra com criança* (c.1610-1665) do pintor holandês Albert Eckhout. Essas duas personagens da cena seriam parentes consanguíneos? Restringindo essa busca aos séculos XX e XXI lembro que o pintor Alberto da Veiga Guignard a representou em *Família do fuzileiro naval* (1935) e *Os noivos* (1937). O fotógrafo Eustáquio Neves revelou a família negra em toda sua complexidade histórica e resistência cultural na série *Arturos* (1993-95), ao passo que Rosana Paulino fez *Parede da memória* (1994-2015) enquanto Renata Felinto, seguindo uma trilha aberta por Paulino, tomou sua própria família como ponto de partida para, mais tarde, elaborar uma poética da alteridade cultural que reparece em obras recentes como *E eu não sou uma mulher? Axexê de A negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas* (2017). Na cena afro-americana, para citar apenas um nome, Lorraine O'Grady fez a obra *Miscegenated Family Album* (1994). Penso que *Filha natural*, instalação de Aline Motta para a 28ª edição do Programa de Exposições do CCSP está em diálogo com esses artistas. Em primeiro lugar porque Aline se interessa pelo tema da formação das famílias em um país estruturado pelo escravismo, em segundo lugar porque sua experiência familiar passa pelo pertencimento a um núcleo mestiço, cuja presença feminina negra não apenas está no seu tom de pele, quanto Aline tem consciência de que essa presença foi, durante muito tempo, soterrada por sua ascendência portuguesa. Ao buscar saber quem foram essas mulheres que não conheceu, como sua bisavó Mariana (c.1888-1960) e sua tataravó Francisca, a artista retém o que consegue encontrar sobre elas – o nome, uma foto – e abre, em um esforço poético rigoroso, o caminho para que

virtualmente voltem para assombrar, desarrumar e reordenar as narrativas do tempo presente. Nesta incursão no passado muitas histórias têm vindo à tona, uma das quais deu origem à videoinstalação *Pontes sobre abismos* (2017) e outra à instalação *Filha natural*. Se no primeiro trabalho é sua avó Doralice (1911-2012) quem conduz seus passos a diferentes lugares dentro e fora do Brasil, em *Filha natural* é Francisca, sua tataravó que viveu como escravizada, que a obriga a deslocar-se, mexer em velhos papéis depositados em arquivos institucionais e conhecer novas pessoas, como Claudia Mamede, líder comunitária negra que pode ser, em algum grau, sua parenta. A ideia desse parentesco surgiu quando ambas aproximaram os retratos de antigas parentas, encontrando neles semelhanças desconcertantes. Perpassando suas histórias de família está a cidade de Vassouras, Rio de Janeiro, localidade cuja história pregressa está marcada pela escravidão que capturou o destino de Francisca, filha do casal de escravizados Bruno e Clementina, talvez a mesma Francisca tataravó de Aline. Na busca de vestígios da vida cativa de Francisca, a artista encontra-a em duas imagens do fotógrafo Revert Henrique Klumb feitas na varanda da casa grande, ainda hoje conservadas na Fazenda de Ubá. Uma dessas imagens, ampliada na instalação *Filha natural*, é reveladora da dinâmica da sociedade escravista que classificava as pessoas como senhores ou escravos, mas nem sempre as identificava pelo nome nas fotografias. Se em sua imersão no passado familiar Aline Motta não pode precisar quem é de fato a jovem mulher negra da fotografia de Klumb, ela compensa suas incertezas realizando um retrato monumental de 3mx3m da líder comunitária Claudia Mamede na velha varanda da fazenda. Posto ao lado da antiga e silenciosa fotografia, o retrato colorido de Mamede funciona como uma afirmação política da presença negra viva na cidade de Vassouras, presença capaz de aproximar Francisca, Mariana, Doralice, Nair, Wilma (1939-2011), mãe de Aline, e tantas outras mulheres negras que por ali viveram, vivem e viverão.

Alexandre Araujo Bispo



ALINE MOTTA Filha Natural

legenda

Filha Natural, 2018
Instalação fotográfica e Livro
de artista dimensões variáveis

CARLOS MONROY
ARTISTA SELECIONADO

Re-formance da crítica como re-apropriação da obra. A tautologia da luta decolonial na inescapável apropriação da colônia. (sobre o looping contínuo da guerreira)

Se a performance fosse uma doença psíquica, seria a histeria. Se a re-formance fosse uma síndrome psiquiátrica patológica, seria a Síndrome de Fregoli, tipo de esquizofrenia na qual se acredita ver a mesma pessoa em diferentes lugares sob diferentes identidades. MONROY, Carlos. Manifesto Re-formativo. Por que imitar é o Nosso!

Motivação

O artista colombiano Carlos Eduardo Monroy Guerreiro, mais conhecido como Carlos Monroy, re-former migrante em São Paulo, ao se perguntar no que poderia se debruçar para seu projeto, a ser aplicado na convocatória pública do Programa de Exposições do CCSP de 2018, não teve dúvidas em manter-se no que veio a ser comum e comunal em sua trajetória profissional e pessoal: a cultura popular, o cinismo e o sarcasmo como humor crítico, a simbologia do palhaço como anonimato potente e a experiência decolonial na produção artística de quem vê o trânsito na história e o pratica subjetivamente e corporalmente na intimidade e com o público. Monroy elegeu a histórica e polêmica figura do rei Planeta, ou melhor, do rei Felipe IV, rei da Espanha de 1621 a 1665, ano de sua morte. Conhecido também por ter sido rei de Portugal e Algarves até 1640 como rei Felipe III, mecenas valioso do pintor Diego Velázquez e por ter comandado a Guerra dos Trinta Anos durante a expansão do Império Espanhol. Porém, Monroy pouco se interessou pelos feitos políticos, sociais e econômicos do rei. Ao contrário, abdicando de exercer estudo sobre suas façanhas diplomáticas, o artista se entreteu pela fama que o rei obteve por ser um viciado soberbo e afetado em sexo. Diante da enorme quantidade de mulheres que reclamavam diariamente a paternidade de seus filhos nas portas do Palácio do rei, Monroy percebeu a necessidade de dar a pelo menos um deles a legitimidade da herança de seu trono. Foi então que ele ponderou o nome, até então anônimo, rei Momo El Migrante V, e o trouxe a sua existência já colonizada. O rei El Migrante, filho bastardo de Felipe IV, ocupou seu lugar sem ser convidado. E por ser malquisto em sua terra migrou rapidamente para as Américas, onde encontrou sua verdadeira essência: o crítico implacável à elite e aos bons costumes de que

seu pai o havia privado, o sarrista cruel dos períodos e dos contextos do poder e o natural ser popular que sempre foi.

Caminhação

Com o conhecimento do percurso do rei Momo El Migrante V nos diferentes países e tempos históricos da América Latina, Monroy conseguiu mapear grande parte das influências que suas travessuras geraram nos povos latinos. Desde o Canadá até o Chile, da ancestralidade pré-colonial à modernidade, o artista encontrou 27 entidades-personagens que refletem até a atualidade a influência do espírito cômico e questionador do rei sem Pátria. A esses encontros que atravessaram a figura artística de Monroy, deu-se a instalação *A Relíquia. Manto Averso do rei migrante. (somos o mesmo e de aqui no me muevo)*: uma capa, ainda em desenvolvimento, com dezenas de metros quadrados com a representação de cada uma das 27 personagens bordadas sobre ela, em que os públicos podem “vestir-se” e se fotografarem. Uma das personagens já históricas que compõem a enorme capa da instalação é Marimonda, a primeira aparição re-apropriada do rei Momo fora dos territórios dos herdeiros gregos. Ela surgiu em 1888 durante o segundo maior festival de carnaval do mundo até hoje, na cidade de Barranquilla, na Colômbia. Ao mesmo tempo que seu semblante recorda o Macaco Aranha também lembra a representação grosseira de um ânus (boca) junto aos dois testículos do saco escrotal (olhos) e o pênis (nariz) de um homem. A esta dúbia compreensão da figura e das travessuras que a personagem empreende nos carnavais, Monroy propõe a re-formance *Movimento Ca(r) nibalesco Nº 1499. A maldição de la Marimonda. La maldición da Maria-rola*, que, após realização no dia de abertura da mostra, configura-se também na instalação *Maria-rola emvainaá. Marimonda enrolada*, em que podemos ver a vestimenta completa da Marimonda envolta e imobilizada pelo próprio nariz, com centenas de metros de comprimento.

Re-especulação

Ao projeto regulador da exposição que Carlos Monroy apresenta a performance e as duas instalações, e também outros objetos referentes a sua criação investigativa, ele dá o nome *Corpus leves obis novus. Erários do Rei Momo El migrante V. (sobre Brasilombia, Colosil e outras Republiquetas Bananeiras)*. A primeira frase em latim que constitui o título apresenta a origem da primeira apropriação re-estruturada pós mitologia grega do (ou da) Rei Momo. Sinônimo de reclamação irônica, Momo é filha da deusa da



noite Nix e reconhecida por ser julgadora crítica às criações do Homem por Zeus, da Casa por Atena e do Touro por Poseidon. A primeira re-aparição de Momo se deu na Espanha durante o século XVI e desde então se configura na literatura ocidental como uma personagem burlesca e popularmente carnavalesca. Monroy indicia: *Corpo Leve Mundo Novo*, seria a tradução para português da frase em latim. No transe do migrante em trânsito que ao passar pelas origens às desoriginaliza, leve por não pertencer e novo por mudar a percepção do que pertence aos outros, o rei Momo El Migrante V une em seu próprio nome as duas línguas fundantes das colonizações das quais pertence, assim como as entidades e personagens que dele se apropriaram. O português e o espanhol em seu nome ainda não se mesclam decididamente, apenas se movem, trocam de lugar, dão espaço e passagem um ao outro. Segue, e *Brasilombia, Colosil e outras Republiquetas* assume a selvageria do portunhol, aparentemente única saída possível à re-apropriação das origens. Colômbia com Brasil, Colosso colossal Colosil, República pequena, menor que Bananeiras apenas os plátanos que a compõem. Nada novo, tudo re-feito, re-iterante, re-tirante de si e repostado noutro, doutro, conosco. O que sobra do rei em sua longa passagem no território colonizado é o que se pode ver transgredido.

Mas não foram suas ações que sublinharam a selvageria de um rancor demonstrado pelo ácido humor descolonial dos povos por ele influenciados, foram justamente seus *Erários*. Esta palavra esquisita tem por definição o tesouro de um Estado, de uma Pátria, de um Continente. Tesouro do poder, a riqueza que se guarda do filho de Felipe IV é e foi produzida por nós, pelos que foram ensinados a pensar da maneira com que não se reconhecem mas se vêm: praticantes da descolonização cultural que reiteram ainda a criação de um outro à colônia, este outro espalhafatosamente invisível e rico.

Leonardo Araujo Beserra

CARLOS MONROY

Corpus Leve Obis Novus. Erários do Rei Momo El migrante V. (sobre Brasilombia, Colosil e outras Republiquetas Bananeiras)

legendas

Corpus Leve Obis Novus. Erários do Rei Momo El migrante V. (sobre Brasilombia, Colosil e outras Republiquetas Bananeiras), 2018

Colaboradoras:

Andréia Ribeiro
Elizandra Cristina de Freitas
Juliana da Silva
Maria de Lourdes Correia
Silvia Maria da Silva Berto
Ginneth Pulido Gómez
Daissy Rodriguez Bedoya
Orito Cantora e Jenn Del Tambó
Artemania - Beto Silveira

A Relíquia. Manto Averso do Rei migrante. (somos o mesmo e de aqui no me muevo), 2018

Bordado de lantejoulas e missanga sobre veludo, pelúcia e cetim
Instalação variável, 60m aproximadamente

Maria-rola Emvainaá. Marimonda Enrolada, 2018

Vestimenta de Marimonda modificada
Instalação, medidas variáveis

Movimento Ca(r) nibalesco Nº 1499. A Maldição de la Marimonda. La maldición da Maria-rola, 2018

Performance com fantasia modificada
120min aproximadamente

Vorans Homines Resurrectus. (memoriais insurrectos), 2018

27 desenhos, 210x148mm
Canetinha sobre papel

Vorans Homines Sive Novus Orbis. (carta náutica dos erários canibales), 2018

Caneta e lápis de cor sobre papel, 96x66cm

JULIANA FRONTIN
ARTISTA SELECIONADO

E de repente veio do céu um som, como de um vento veemente e impetuoso, e encheu toda a casa em que estavam assentados. E foram vistas por eles línguas repartidas, como que de fogo, as quais pousaram sobre cada um deles. E todos foram cheios do Espírito Santo, e começaram a falar noutras línguas, conforme o Espírito Santo lhe concedia que falassem.

Em algumas igrejas neopentecostais, a bateria possui um tratamento singular. Diferentemente dos outros instrumentos com os quais divide o palco, fica mais ao fundo protegida por uma redoma de vidro – o aquário – cuja arquitetura é específica para atender às necessidades do culto. A propagação do som que produz é reduzida e seu vazamento para outros microfones é evitada, proporcionando aos músicos e aos fiéis aquilo que consideram um maior conforto auditivo.

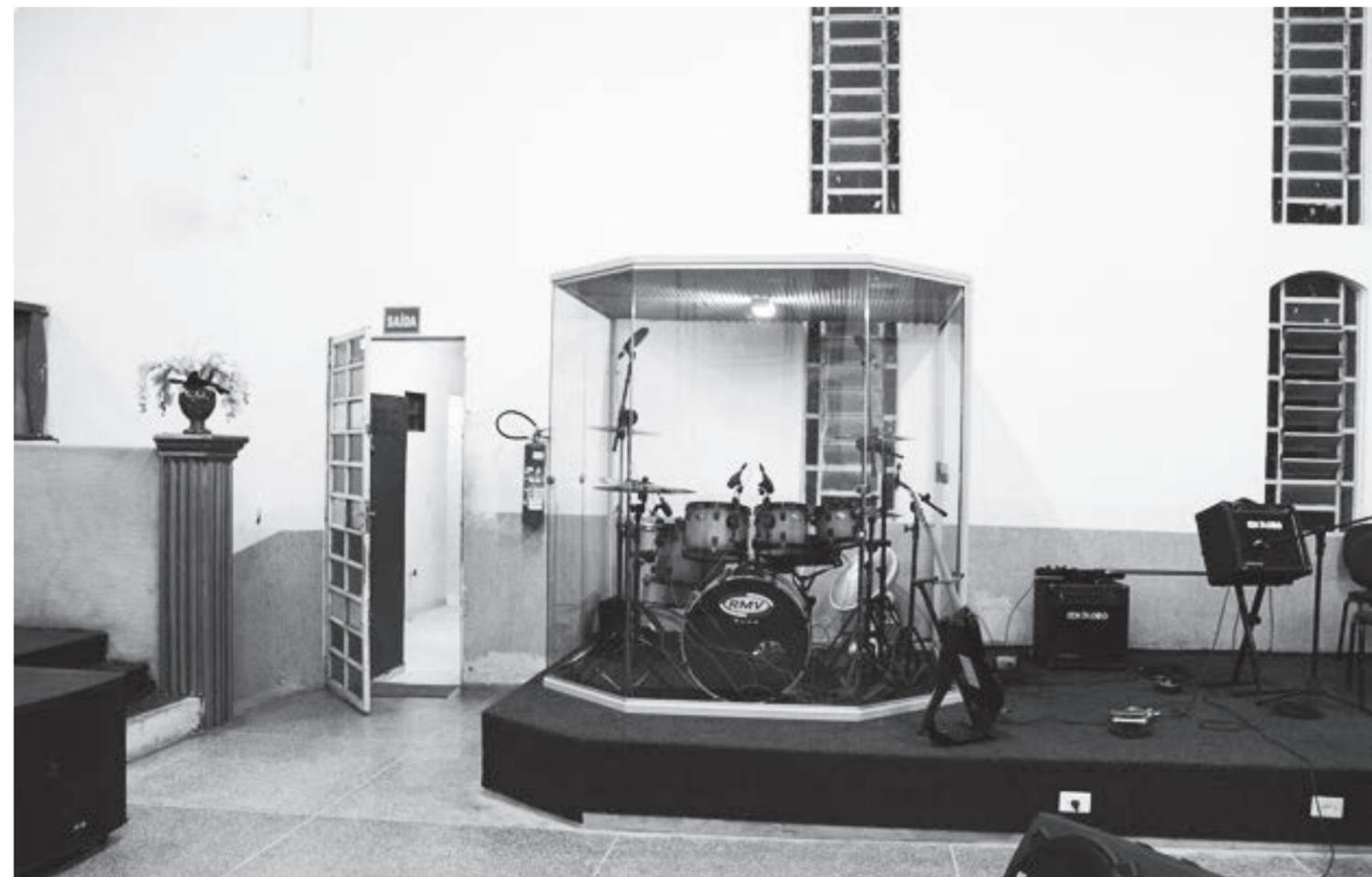
Baterias são instrumentos elegantes, de seu conjunto de pratos e tambores reluzem dourados e metais e ao seu redor tudo se agita: mãos, pernas e baquetas. Por si só, a bateria já compõe uma figura especial, seu desenho pode nos fazer pensar em aracnídeos gigantes com patas metálicas ou insetos mutantes de antenas *cymbálicas*. Sentar em sua banquetela é aceitar o desafio de domar uma besta histérica, um bicho valente, ou apenas tirá-la de sua quietude e dar a ela, enfim, uma vida. Nesse encontro entre baterista e bateria todas as formas de energia e de humores podem surgir, reverberando para além e alcançando corpos, plantas, objetos e espíritos ao redor.

O universo da percussão reúne uma variedade de instrumentos e alguns deles dificilmente ocuparão um aquário em um palco de igreja. É o caso do trio de atabaques Rum, Rumpi e Lé, tradicionais tambores africanos utilizados nos rituais de candomblé e em musicalidades afro-brasileiras. Os sons emitidos pelo toque dos atabaques buscam conectar as batidas do coração à Terra e têm o poder de convocar os Orixás a “baixarem” nos corpos de pessoas que podem recebê-los. Esse é um momento de “virada”, quando aquela que incorpora dança sob os comandos da entidade, descolando-se de alguma parte de si e encarnando uma energia exterior. O som tem uma importância quase central na provocação do transe: a repetição das

batidas promove uma experiência de convergência entre sonoridade e movimento, a sincronia leva a uma sensação de atemporalidade e imersão que nos levam a “subir”, gerando uma reconfiguração das nossas relações com o mundo.

No léxico musical, “virada” significa um momento de transição entre situações rítmicas diferentes, ela é produzida pelo toque em várias ou todas as peças da bateria. Em igrejas neopentecostais, as viradas não costumam fazer muito alarde, já que o som da bateria deve apenas cumprir a função de acompanhamento. A voz parece ter uma importância superior a qualquer outro instrumento e está centrada na figura mais poderosa do culto: o pastor. A partir de variações de entonações, volumes, ritmos e pausas, ela é utilizada como meio de persuasão e comoção, pregando, cantando ou promovendo curas, guiando. É também por meio da voz que os fiéis atingem aquela experiência de convergência: entre si, quando cantam juntos ou com o divino, quando oram ou fazem louvações. Em êxtase, podem emitir palavras intraduzíveis, puramente sons, os *gemidos inexprimíveis do Espírito*, manifestando o *dom de línguas*. Esse é também um momento de “virada”, quando aquela que se eleva ultrapassa as barreiras da linguagem, murmurando sob os comandos da santidade.

A “virada” de Juliana Frontin se apropria de todos esses elementos, rearranjando-os. O aquário se esvazia e nos convida a entrar e a ver de dentro. Ele perde sua função de redoma e ganha o direito de ser uma estrutura transparente e octogonal em toda sua glória. Assume sua vocação *vitrínica*, pondo a si mesmo em evidência e a quem o ocupa. A bateria se converte em uma imagem produzida puramente pelo som. A “virada” se multiplica, também se convertendo em outra coisa: não mais intervalo, agora repetição. Os tambores vibram majestosos e aceleram, nos



indicando uma “subida”. Quase vamos, mas somos surpreendidos por uma nova direção rítmica. Então recomeçamos.

O fato de o trabalho se basear em uma sonoridade suprimida do contexto das igrejas neopentecostais e estar interessado em seu significado cultural não quer dizer que ele proponha uma completa inversão da dinâmica de origem, embora a transforme. A sucessão de “viradas”, seus hiatos e investidas, as oscilações em intensidades, a manifestação dos pratos ou a ligeireza das baquetas nos guiam por caminhos tortuosos, nem sempre contínuos. E essa condição ambígua é afirmada pela ambientação da estrutura octogonal que Frontin nos apresenta: não há uma experiência totalmente individual, de introspecção, nem totalmente coletiva, de congregação – você está só, mas sendo observado por todos os passantes. Se a bateria quer ser tambor e o intervalo não quer mais ser pausa, uma *língua estranha* pode estar sendo criada.

Julia Coelho

JULIANA FRONTIN
Virada

legendas

Virada, 2018

Aquário de bateria usado em igrejas neopentecostais de vidro temperado, compensado e estrutura metálica 5min16 de viradas em *loop* (percussão: Ricardo Tanganelli)

MONICA VENTURA
ARTISTA SELECIONADO

*Imagine se a gente pudesse fazer isso
Se não estivéssemos mais suspensos na parede
De cabeça para baixo
E pudéssemos olhar do nosso ponto de vista.
Imagine que o problema não é o escuro é o infinito
E ninguém, pode ser tão vasto assim.
(Diane Lima, Passagens, 2018).*

Um sorriso pra quem passou, um monumento pra quem seguiu.

A visita a um ateliê-aquilombado de cara já me parecia dizer muito sobre o processo dessa obra: nenhuma parede separa os gestos que traça Acotirene nas suas idas e vindas em busca por sabedoria. "A gente sempre acha que o projeto é o lugar de chegada e só no caminho que entende que ele foi apenas uma desculpa para reconexão com o que os nossos olhos não são capazes de escutar no dia a dia".

Soprou-me aos ouvidos Acotirene desde o início.

Como você pode perceber, Acotirene não se trata do que vemos, mas sobretudo dos seus movimentos. As águas que inundam suas cabaças regam as políticas dos encontros. São carregadas de descobertas e incursões sobre si e sobre o mundo.

O que pode a arte então na prática dos contágios?

Falo não da sua vocação para afetar uma audiência esteta institucionalizada, mas de quando o gesto de mobilização plástica e matérica, não estando essencialmente interessada em responder as posições do mundo, se vê implicado sobretudo em proporcionar ajustamentos como estratégias de gestão de si. E, nesse caso, não haveria nada mais relevante que o caminho que se trilha na busca por elaborar essa que nos parece surgir como memórias aquáticas, território soberano do corpo.

Mas, no processo interativo com a obra, o que nos fala mais alto? A dimensão, o espaço ou seu composto matérico orgânico? Ao que nos conecta uma cabaça? Eu me ajusto a ela pelo que me incomoda e suas estereotipias? Ou ando cedendo

a minha completa ignorância e incompreensão? Observo o excesso e simpatizo com a repetição: cachos e cachos se agrupam, imaginar grande é um desafio vencido na *plantation*. Associa-se com o diagnóstico que tive durante uma recente pesquisa: trabalhar com o espaço é uma lacuna na historiografia da arte contemporânea quando enunciada por um corpo negro. Acotirene, como uma mulher sábia, faz a sua tentativa escultórica e alinha plano do conteúdo ao plano da expressão com esmero e definida intenção.

No entanto, para ajustar-se a obra no baile dos contágios, solicita-se uma sensibilidade perceptiva e uma competência cognitiva e epistemológica em perspectiva. Só assim poderemos falar sobre corpos que sentem e corpos sentidos, só assim a fruta poderá estar apta a significar o que o barulho da noite não é capaz de fazer-lhe escutar. Dito de outro modo, cabaça por cabaça Acotirene nos convoca a conhecer mais:

**Se nem tudo são luzes, a gente se ascende é nos outros.
E onde não há luz há profundidade.**

Do encontro sobre essa obra caminhante que propõe Mônica Ventura para a II Mostra do Programa de Exposições 2018 do CCSP, carreguei ainda como impressão desse ajustamento, o entendimento sobre como se manifesta uma energia feminina de criação, que até pode estar explícita no título, mas que anda certamente bem longe da experiência vivida. Coleccionando alguns experimentos na performance, é indissociável a qualidade de presença que movimenta no espaço performando cabaças a artista, que, com doçura e passo afiado, coloca em cena a sua trajetória como uma realizadora multidisciplinar.

Uma beleza de processo de pesquisa e uma total disponibilidade de ação que faz com que



estejamos também a largos passos distantes das lógicas da representação: não é do mundo das encenações o que trouxe de gente cada semente. Planta-se aqui com seus frutos uma busca por raízes e ainda que seja redutível significar a ancestralidade em uma única casca, potente são as águas que se movem, conhecimento motor de quem se ajusta trocando cabaças pelo caminho.

Instalando-se aqui, Acotirene fica como um sorriso pra quem passou, um monumento pra quem seguiu.

Diane Lima

MONICA VENTURA
O Sorriso de Acotirene

legendas
O Sorriso de Acotirene, 2018
Cabaças, sisal, palha, aço, ferro e materiais diversos
240x200cm

RAYLANDER MÁRTIS ARTISTA SELECIONADO

O choro, a morte e o rio

I
Múltiplas vozes resultam no programa performático do Coral de Choros de Raylander Mártis. Distintas inquietações levaram a artista à pesquisa sobre o choro do homem. Num entrecruzamento entre as ausentes representações na história da arte em contraponto ao choro da mulher, o suicídio de um conhecido próximo e uma conversa à beira do rio circunscrevem distintas formas sobre as impossibilidades e os interditos de uma estrutura de condicionamento das emoções do sujeito/homem e aquilo que o define diante desta sociedade.

II
Tempos atrás, à beira de um rio, dois jovens conversavam. Um deles não mais encontrava sentido em sua vida e as angústias lhe punham à cabeça a ideia de partida. O outro que escutava com o testemunho das águas, atentava àquelas inquietações e impossibilidades produzidas por uma profunda depressão de um masculino que não conseguia mais chorar. Diante da morte, a triste e inevitável notícia dos dias seguintes engendraria o cuidado para com a memória do amigo perdido e as tentativas do expurgo daquilo que uma sociedade define para a existência de um homem.

III
Na mostra do Centro Cultural São Paulo a performance *Coral de Choros* e uma carta-depoimento sobre uma experiência da infância integram a proposta selecionada. Raylander Mártis convidou 11 pessoas a integrar o coro, as quais se identificam – em alguma medida – com a designação gênero masculino em suas múltiplas configurações e que, juntos dx artistx, são regidos pela musicista convidada Sarah Reis. Em conversa com Mártis percebe-se que os meses que antecederam a performance, imbuído da pergunta fundamental do projeto “um homem pode chorar?”, deslocou-se a proposta de realização de um coro para a dimensão da experiência de derramar as lágrimas estancadas. A criação de uma coralidade denominada Choratório ganhou um sentido de coletivização de experiências vividas, ainda na infância, de silenciamento da pulsão natural do choro. No processo de construção do trabalho, vivências

de palhaçaria clássica, partilha e composição coletiva nos meses anteriores ao dia da performance, Raylander Mártis viu sua autoria diluída para então tomar de assalto as vozes e corpos de tantos outros que partilharam consigo aquelas violações sofridas em detrimento de um ideal de masculinidade. A jornada-experiência de descobertas sobre a pergunta fundamental “um homem pode chorar?” transformou a obra selecionada em partilha de um comum que pode ser reconhecido como violento num paradoxal processo social de construção dos privilégios de uma masculinidade tida como ideal.

IV
“Tenho tentado entender o que é desaparecer, essa ideia abstrata que é sumir de repente, deixar a gente aqui, esperando uma explicação.” O texto escrito por Raylander, momentos após o suicídio de Marcelo*, aprofunda a reflexão sobre certos destinos dos quais nunca poderemos escapar. Essas palavras ressoam a dúvida diante daquele que sucumbe acuado por um ideal, em operação interrogativa às formas de vida consideradas borradas e marginais por tudo aquilo que as impedem nas suas mais belas e potentes variações. “É para Marcelo e o seu choro que dedico este trabalho!” Ao trazer para a dimensão performática o debate sobre as fronteiras dos gêneros, dá-se o caráter inconcluso e inacabado das formas que escapam e denunciam as negativas dos lugares enunciados pelos privilégios e superioridades prometidas pelo ser masculino. Encontramos no horizonte da poética de Mártis o trágico destino do ideal de masculinidade, que transfigurado numa máscara clownesca de duas lágrimas escorridas, se gera o fatal desaparecimento por tantos choros censurados pela recorrente afirmativa: “um homem não chora, menino”. É por fim, a performance *Coral de Choros*, num presente que nos escapa à forma-objeto-obra, senão em seu programa. Na espera de um novo e outro choratório, estancado em longa pausa com semelhante beleza ou tragédia de um rio que passa: “A água leva para bem longe, a água passa como os dias. Mas outro devaneio se apossa de nós e nos ensina uma perda de nosso ser na dispersão total.” [BACHELARD, Gaston. *A água e seus sonhos*]



*Raylander e Marcelo haviam se conhecido em BH ainda no período de graduação, reencontraram-se e se reconheceram em Portugal, em local de frente ao Rio Minho.

Coral de Choros (Programa)

Choratório (Composição Coral de Choros)

1. Ouça Ouça
2. *Choro da infância*, recitativo “pensando em Ariel”
3. Choro de amor
4. Choro da perda
5. Choro de ser, solo de Sarah Reis
6. Me deixe chorar
7. *Choro do desamor*, ou salva de insultos
8. *Choro marcante*, recitativo “Marcelo Amorcelo”
9. Choro da fé

ÁRIA VÁ! LAISSE COULER MES LARMES (Composição J. Massenet)

Maíra Vaz Valente

RAYLANDER MÁRTIS Coral de Choros

legendas

O Homem Não Chora, 2018

Carta-depoimento de Ariel Cusnir enviada para Raylander Mártis, 45x40cm

Coral de Choros - homenagem a Marcelo Amorcelo, 2018

Instalação composta de um palco de 30x100x100cm e uma arquibancada de 90x250x200cm de madeira e pintura azul; mapa da bacia do Rio Minho, Portugal; carta-depoimento do artista Ariel Cusnir e par de lágrimas exibido em prateleira de madeira. Apresentação única da obra *Choratório*, com regência da musicista Sarah Reis, acompanhada por violoncelo. Agradeço à Sarah Reis, pela parceria, empenho e coragem; à Leticia Soares, artista que assina o figurino do Coral; à Simone Moraes e Joyce Ribeiro, pelo apoio; aos chorões Marco Antonio Fera, Filipe Acácio, Marinho Souza, Itá Oliveira, Eduardo Carvalho, Ruan Coelho, Wagner Silva, Aladdin Sane, Gustavo Lourenção, André Barion, Gabriel Pessoto, Ariel Cusnir e Leo da Roosevelt, pela contribuição e pelo ensinamento sobre o choro. Em especial, agradeço a Marcelo Amorcelo, pelos momentos juntxs e por tudo aquilo que nos transformam quando estamos abertxs.

CARLA LOMBARDO E Ж
ARTISTA SELECIONADO

O debate acerca do popular é recorrente nas análises sobre cultura, sociedade, economia e política no Brasil e pode ser condensado em duas vertentes conceituais. Na primeira, o conhecimento e a cultura populares, engessados em uma ideia de tradição inconciliável com o nosso processo de modernização, são compreendidos uma alternativa para compreender a realidade brasileira. Esse entendimento, na esfera político-estatal, teve como ponto culminante a Missão de Pesquisas Folclóricas coordenada por Mário de Andrade em 1938. Na segunda, reconciliado com o processo de modernização tecnológica e econômica, o popular passa a ser percebido como um caminho para transformar a realidade brasileira. Na esfera político-estatal, esse pensamento foi condensado na criação da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (1959). Com sede em Recife, concebida pelo economista Celso Furtado, a Sudene teve como principal estratégia de desenvolvimento econômico para a região Nordeste a integração entre desenvolvimento, industrialização e os saberes populares. Tanto na primeira, como na segunda vertente conceitual, subjaz uma noção de povo como incapaz de existir enquanto sujeito político, e que, enquanto classe desfavorecida, só poderia ser incluída na esfera política a partir da intermediação ora do intelectual, ora do Estado.

No final da década de 1970, com o apoio da Sudene, a arquiteta pernambucana Neide Mota Azevedo coordenou a pesquisa *Técnicas construtivas tradicionais do Nordeste* (1978)¹, além do estudo sobre a viabilidade de se incorporar métodos construtivos populares nas políticas habitacionais da região, também foi produzida uma documentação iconográfica das soluções construtivas, objetos, mobiliários e utensílios domésticos inventariados ao longo da pesquisa².

Quarenta anos depois, Carla Lombardo e Ж, identificaram e elegeram em fotografias desse

arquivo uma *forma comum* que, para os artistas, sintetizariam o pensamento vernacular: as *uniões*. Compreendida enquanto “princípios dinâmicos”, como “sínteses disjuntivas do encontro entre a situação (material, econômica, etc.) e a necessidade (moradia, utilitários, etc.)” – essa *forma comum* foi recuperada do léxico da arquitetura popular nordestina e reposicionada no léxico político, servindo de base para a elaboração do vocabulário político orientador da proposta aqui apresentada e condensada nas uniões: *Todos por um; Apoio Mútuo: suporta e gira; Sustenta e passa: o dentro é o fora; Diferença: potência*.

Ao recuperar soluções construtivas oriundas de um saber comum, expressão da experiência do pensamento e das tentativas do povo em produzir alternativas às formas de vida que lhes são impostas, Lombardi e Pinheiro tanto ativam uma memória como atualizam um debate. Ao fazerem coincidir o popular, posicionado enquanto um corpo político, com o *comum*³, compreendido como uma alternativa política à razão neoliberal e ao poder soberano (Estado), os artistas vislumbraram na “inteligência da situação condensada nessas soluções materiais” uma forma de vida política⁴ orientada pelo *comum*, nas palavras dos artistas:

A vida na «precariedade radical» (Lina Bo Bardi) como potência e plenitude é o fio condutor dessa «União do Povo». Revisitar suas formas, reconectar-se com suas forças é ir ao encontro do comum, da comunidade possibilitada pelos espaços e usos, é reimaginar os arranjos da vida, é coreografar a condição de possibilidade para um “devir- juntos”

A União do Povo, como uma deliberada tentativa de materializar outra possibilidade da forma do político e do político da forma, estrutura-se em três núcleos-convites para com-sentir, com-viver e com-partilhar a potência do comum:

¹ A arquiteta Lina Bo Bardi também desenvolveu trabalhos em consonância com essa vertente do nosso projeto desenvolvimentista. Bardi que viveu em Salvador no mesmo momento em que era implantada a SUDENE, entre 1958-1964, inclusive foi interlocutora de Celso Furtado. A arquiteta projetou um centro de documentação de arte popular – o Museu de Arte Popular da Bahia – e um centro de estudos técnicos sobre o Nordeste – o Centro de Estudos e Trabalho Artesanal – e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato, que, a partir do artesanato e do conhecimento popular, buscava desenvolver o desenho industrial brasileiro.

² Neide Mota Azevedo viabilizou essa pesquisa por meio de convênio entre o Curso de Arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco, onde era professora do Centro de Habitação, e a SUDENE. O estudo foi desenvolvido em coautoria com a arquiteta Liana Mesquita e o registro fotográfico ficou a cargo da também arquiteta Ivone da Silva Salsa.

³ Sobre o comum ver Pierre Dardot, Christian Laval, Commun, Essai sur la révolution au 21ème siècle, Paris: Éditions La Découverte, 2014.

⁴ A esse respeito conferir AGAMBEN, Giorgio. Meios sem fim: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.



O *Mnemosyne* funciona como um dispositivo de ativação da memória. Trazem à tona as fotografias (as *uniões*) do arquivo de Neide Mota, as quais, por meio das analogias com os diagramas de forças e das coreografias, têm suas potências atualizadas e perenizadas.

Os *Diagrama para movimentos* abre a possibilidade para que as coreografias resultantes da associação das quatro uniões com outros gestos e sistemas de pensamentos coletivos possam ser experienciadas, a um só tempo, como processos corpóreos coletivos e como práticas performativas dos espaços onde ocorrem.

Por fim, o *Concurso de dança*, uma convocatória pública para a criação de uma “coreografia/movimento” que se “relacione/questione/dance” uma “União do Povo”. O tema escolhido, *Diferença: Potência*, decorre de uma das soluções estruturais mais utilizadas nas construções populares: a mistura de vários materiais, a potência da união da diferença.

Vamos?

Fabricia Jordão

CARLA LOMBARDO E Ж
A União do Povo

legendas

A União do Povo, 2018

Mnemosyne, placas de acrílico espelhado, QRs e desenhos

Fotos: Arquivo Arq. Neide Mota

Dimensões variáveis

A União do Povo, 2018

Diagrama para movimentos, adesivo vinílico espelhado, arranjos de espada de São Jorge e banco-falante

Dimensões variáveis

Bruno Queiroz, Carla Lombardo e Ж

Banco-falante, 2018

Madeira e sistema de som, 45x30x19cm

Trilha sonora original: Fernando Akira, THZ, Carla Lombardo e Ж

A União do Povo, 2018

Concurso de dança “Diferença: potência”

LEONARDO REMOR E DENIS RODRIGUEZ

ARTISTA SELECIONADO

Aprendendo com o barro

"[...] a diversidade bem poderá acabar triunfando sobre a adversidade.

O futuro pertence a si próprio; e não é impossível que aqueles povos que já existiam antes do Brasil terminem por sobreviver a ele."
(Viveiros de Castro)

Leonardo Remor e Denis Rodriguez vêm realizando nos últimos anos, alguns trabalhos em colaboração com povos originários do Brasil. Nesses trabalhos, a partir de imersões em contextos, territórios e situações distantes das suas próprias, eles realizam ações e diálogos que resultam em filmes, fotografias e instalações que problematizam as oposições de conceitos, tais como: arte e produto, natureza e cultura, história e memória, educação e tradição.

Em *Aprendendo com o barro*, instalação apresentada na 28ª edição do Programa de Exposições do CCSP, assim como em trabalhos anteriores, metodologias, conceitos e reflexões vindos da disciplina da Antropologia informam a prática artística ao mesmo tempo que são questionados a partir dela. Assim, o objetivo das obras não é documentar, descrever ou narrar uma prática cultural, mas aprender com ela, expandi-la. Vale citar a obra *Pescadores de ilusões*, em desenvolvimento desde 2016, em que os artistas se aproximam de uma comunidade ribeirinha no estreito de Breves, no Pará, interessados em uma prática corriqueira das crianças dali: recolher doações arremessadas por turistas e viajantes que passam em barcos pelo rio. Esse gesto, que pode ser remanescente de uma tradição do Brasil colônia em que os barcos atiravam oferendas às águas para ter uma viagem segura, os artistas reinterpretam e colocam em questão em uma série de imagens. Transportadas para os dias de hoje, as oferendas se transformaram em produtos de necessidade. Os artistas lidam, nesse caso, com a noção de "apropriação cultural" para questionar uma certa continuidade histórica em que colonizador e colonizado se atualizaram em turistas e ribeirinhos.

Nessa direção, *Aprendendo com o barro* parte de uma inquietação em relação à educação sobre a história e a memória dos índios no Brasil, sua relação primordial com a terra e a salvaguarda da cultura material dos povos originários. Há dois anos, os artistas encontraram, pela primeira vez, Kerexu Jera Poty (Terra Gera Flor), índia Mbyá, conhecida também como Antônia, na terra Nhu'u Poty, em Barra do Ribeiro, no Rio Grande do Sul, e descobriram nela uma fonte importante de conhecimento. Antônia é uma das últimas ceramistas guaranis que vive na Região Sul do Brasil, uma das terras originárias dos Mbyá-Guarani¹. Com a colaboração da bióloga, artista e professora Claudia Zanatta, os artistas puderam acompanhar o processo artesanal de fabricação da cerâmica praticada na comunidade². A partir do registro cuidadoso dessa atividade, Leonardo e Denis desenvolveram um trabalho em vídeo que acabou por se ampliar numa grande ação educativa junto a escolas da zona indígena e metropolitana de Porto Alegre.

No filme, testemunhamos o fazer consciente de Antônia, os gestos são precisos sem serem apressados. Vemos a mulher retirar e manipular barro de diferentes cores e texturas em diferentes partes da encosta do rio. Cada tipo de material é específico para uma etapa do processo. Desde a coleta da argila até a queima dos objetos modelados, há uma espécie de contentamento e alegria nas maneiras de Antônia. Como é comum na produção de cultura material indígena, cada etapa segue regras precisas e um grande apuro em busca de perfeição. Alguns objetos têm utilidade na lida do dia a dia, como potes e panelas, outros cumprem funções ritualística, como o cachimbo (penteguá), mas todos devem ser belos para poder se comunicar com o sagrado. Além de Antônia, que parece ser uma



líder espiritual de sua comunidade, outros parentes – sua mãe, sua irmã e os sobrinhos – se reúnem para modelar os cachimbos e deixar queimar nas margens da fogueira. A atividade é coletiva e o conhecimento é passado para os mais jovens, que participam também, perpetuando a experiência e ligando passado, presente e futuro.

Essa e outras estórias, que estão vivas, parecem muito distantes das escolas. Nosso aprendizado sobre o território e o patrimônio não costuma passar pelos nossos índios. É, nesse aspecto, nesse dado essencial de nossa formação como povo, como brasileiros, que a obra em questão toca. Os artistas lembram que "em nosso país, a terra é muita, mas para poucos. Ela sempre foi dos índios, mas agora não mais para eles". *Aprendendo com o barro* opera no presente e na direção oposta das narrativas que encerram o índio em um tempo passado, idealizado. O que está em evidência aqui é a percepção de uma consciência histórica em que as comunidades indígenas são sujeitos, em resistência, em plena experiência de suas práticas culturais, de suas escolhas, e não apenas vítimas. E essa percepção somente é nova pra nós, brancos. Os índios já sabiam disso. Pode ter certeza, aqui não estamos ensinando, mas aprendendo.

Camila Bachelary

LEONARDO REMOR E DENIS RODRIGUEZ Aprendendo com o barro: terra gera flor!

legendas

1. *Kerexu Jera Poty*, 2018
Vídeo, cor, som, 20min
Em colaboração com Kerexu Jera Poty e Claudia Zanatta
2. *Kerexu na Escola*, 2018
Vídeo, cor, som, 20min
Em colaboração com Claudia Zanatta
3. *Aprendendo com o Barro*, 2018
Instalação: 2 mesas museológicas com artefatos cerâmicos + kit educativo
Em colaboração com Claudia Zanatta
4. *Vasos Para Ouvir*, 2018
Vasos cerâmicos, caixas de som e fonogramas, dimensões variáveis
Fonogramas do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo, SMC, PMSP *
Fotografias do catálogo Vicente Carcuchinski

¹ Os Mbyáá-Guarani se denominam coletivamente Ñandeva ekuéry ("todos os que somos nós") e contam hoje com em torno de 7.000 indivíduos no Brasil vivendo no Sul do País. Fonte: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Mbya

² Claudia Zanatta coordena o grupo de pesquisa interdisciplinar Cerâmica Mbyá-Guarani na Tekoá Nhu'u Poty, vinculado à UFRGS, que está em contato com Kerexu desde 2012

HENRIQUE OLIVEIRA
ARTISTA CONVIDADO

Irrupções em ambos os casos

Nota-se no trabalho de Henrique Oliveira exibido no Centro Cultural São Paulo, como artista convidado do II Ciclo de Mostra em Artes Visuais de 2018, uma polifonia que soma a ação do homem com a matéria da natureza.

O ramo, esparramado no espaço expositivo, insinua sua própria deslocação. Sua horizontalidade lembra-nos da coreografia dos caules e da temporalidade das raízes, mas tem seu fluxo interrompido. O galho enreda-se feito corda, é bloqueado pelo nó que lhe atravessa, vence a obstrução (e seu próprio flagelo) e segue seu caminho. Assim, flutua, elevado no espaço, mas repousando sobre suas bases de apoio – como se descansasse em seu próprio altar. Há um pedido tímido de reverência nessa exibição, um gesto sutil de estima à sabedoria das matérias orgânicas. No entanto, olhando melhor para a estrutura que lhe sustenta, seu apoio e disposição, a peça sugere-nos algumas interdições. Sugere que nos desloquemos do ambiente natural onde normalmente a encontraríamos, sendo, então, reportados para espaços regidos por sinalização, lugares balizados nos quais os trânsitos são delimitados e as possibilidades de percurso especificadas pelas restrições locais. Galho torna-se linha divisória e aciona um território limítrofe. Percebe-se, assim, uma barreira que demarca fronteiras ou que assinala movimentos: mobilidades entre as ordens culturais e naturais, entre as ordens artísticas e elementares. E o nó ali presente seria, talvez, a irrupção inevitável do atrito entre esferas – um corpo dilatado fruto de um ponto de contato e de fusão entre lógicas contrárias.

Enquanto a estrutura gráfica e ondulante da obra *Nó* propõe um desenho pelo espaço, contrasta com ela o volume e o peso da massa de madeira que paira por detrás. Mas, se sobre o galho parece agir o vetor imperativo humano (dotado das faculdades dos saberes técnicos e manipulativos), sobre as superfícies planas

e domesticadas parece se insinuar uma ação epidêmica, uma contaminação orgânica que vence a racionalidade geométrica, compromete sua objetividade, lesionando as facetas do bloco de madeira. O nivelamento do plano é atravessado por uma instância entrópica que desarranja sua continuidade, que instaura um grau de desordem sobre a estabilidade epidérmica da peça sobre a parede. Essas caixas herméticas, erguidas como pinturas, mas que não deixam de lado sua forma objetual, nos avisam ter fissuras. Trazem consigo irrupções que relatam cicatrizes de esforços passados ou edemas que se alastram a cada dia.

Ao transitar entre o orgânico e o artificial, e ao nos propor distúrbios formais que surgem desse encontro, o raciocínio artístico de Henrique Oliveira nos aponta uma curiosidade teratológica¹. *Teratos*, nome grego dado ao hábito da floresta de gerar monstruosidades e deformidades embrionárias, é o modo como a própria natureza gera um desvio de desestabilização da regularidade a partir de novas formas biológicas. Ao deslocar a noção de anomalia para o campo do pensamento artístico, o artista dá atenção aos desequilíbrios e às irregularidades – afinal, por distorcerem as lógicas convencionais que dão ordem e norma às coisas do mundo, recomendam uma desorientação no nosso próprio olhar. Os trabalhos de Henrique Oliveira apontam, portanto, atravessamentos súbitos que brotam tanto nas esferas da natureza como na da cultura e que acionam a reorganização de suas dinâmicas internas. Assim, nos põe a pensar sobre a dissolução de uma sobre a outra e sobre as ambivalências que as configuram.

Paola Fabres



HENRIQUE OLIVEIRA

legendas

Caixa com Fissuras, 2014
madeira compensada, 280x280x40cm

Nó, 2016
galho e cascas de árvore, tela de arame, papelão e cola,
110x617x248cm

¹Teratologia: estudo das anomalias e das malformações

BIOGRAFIAS

ARTISTA SELECIONADOS

Aline Motta - Nasceu em Niterói (RJ), vive e trabalha em São Paulo. É bacharel em Comunicação Social pela UFRJ e pós-graduada em Cinema pela The New School University (NY). Combina diferentes técnicas e práticas artísticas, mesclando fotografia, vídeo, instalação, arte sonora, colagem, impressos e materiais têxteis. Sua investigação busca revelar outras corporalidades, criar sentido, ressignificar memórias e elaborar outras formas de existência. Foi contemplada com o Programa Rumos Itaú Cultural 2015/2016 e com a Bolsa ZUM de Fotografia do Instituto Moreira Salles 2018. Recentemente participou de exposições importantes, como *Histórias Afro-Atlânticas* – MASP/Tomie Ohtake e *Modos de ver o Brasil* – OCA/Ibirapuera. Em 2018 Aline Motta participa da II Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo.

Carlos Monroy - Artista e pesquisador colombiano, migrante em São Paulo desde 2006, que carrega consigo um coração andino tropical. Suas performances questionam as fronteiras entre repertórios ditos de alta cultura, de cultura popular e de cultura de massa. Formou-se em Artes na Universidade de los Andes, Colômbia, em 2008, e concluiu mestrado em Poéticas Visuais na Universidade de São Paulo (USP), em 2014. Em 2017 ganhou um prêmio pesquisa da 32ª Bienal de Artes Gráficas de Ljubljana na Eslovênia e, em 2015, o edital de obras comissionadas do 19º Festival SEESC VIDEOBRASIL. Também em 2017 participou do Festival FRASQ em Paris no ano França-Colômbia. Entre suas exposições individuais se encontram *Monroy Living Cliche Since 1984*, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, e *SCOTOMA*, no Ateliê 397, ambas em 2014. Suas mostras coletivas incluem a *Mostra 3M Canções de Amor*, no Instituto Tomie Ohtake, e o *Rencontre Internationale d'art performance*, de Quebec, entre outras. Em 2018 Carlos Monroy participa da II Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo.

Juliana Frontin - A artista explora o som em suas diversas dimensões e extensões no tempo/espaço, incluindo o espaço social. Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e fez Universidade de Verão no Capacete Entretenimentos, Rio de Janeiro. Participou do ciclo de música experimental na exposição *MARGem no MAR* (Museu de Arte do Rio de

Janeiro), em 2016, da residência MetaColetivo, na Casa do Povo, em 2015, e é integrante da Rádio Lixo desde 2012. Produz música eletrônica e apresenta seus **sets** ao vivo, em rádios e como DJ. Em 2018 Juliana Frontin participa da II Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo.

Monica Ventura - Bacharel em Desenho Industrial pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP - São Paulo - 2012). Sua pesquisa artística tem inclinação para culturas ancestrais (Afro-Ameríndia), universo feminino, negritude. Em 2016 foi artista selecionada para Residência Artística com o trabalho *Owonrin Meji Performance/Site Specific* para a V Mostra de Arte Jardim Suspenso – Rio de Janeiro. Em 2015 é convidada pelo Laboratório Curatorial do MAM/ São Paulo para realizar a performance *Recorte de um desejo* – Ocupação Museu Afro Brasil. Em 2018 Monica Ventura participa da II Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo.

Raylander Mártis - (João Monlevade, MG, 1995) - Atualmente pesquisa o choro e o grotesco por meio da performance e palhaçaria clássica; desenvolve também a pesquisa *pagar as próprias contas*, sobre o artista e suas profissões paralelas. Possui graduação em Artes Visuais pela UFMG, com habilitação em desenho; foi contemplado com o primeiro Prêmio de Residência EDP Nas Artes e Escola Entrópica do Instituto Tomie Ohtake, 2018; desenvolveu a pesquisa O COLETOR Brasil/Portugal na ESG, em Portugal, entre 2016 e 2017; também participou de mostras coletivas e individuais no Brasil, em Portugal e na Espanha. Em 2018 Raylander Mártis participa da II Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo.

Carla Lombardo e Ж

Carla Lombardo (Córdoba-Argentina, 1981) - Artista e designer. Sua pesquisa-ação se centra no corpo e nas inter-relações entre os sistemas vivos. Formada em Design Industrial e pós-graduada em Artes Visuais na Universidad de las Artes (Argentina). Em 2011 realizou a mostra individual *My Google Maps*, na Casa Elisalde - Barcelona. Participou da mostra *arTTrainee*, no Bcúbico-Recife, Concurso Edifício Recife, na Sala Nordeste, e fez parte da Convocatória para um Mobilário Brasileiro, no MASP. Atualmente traduz para o espanhol os poemas do cineasta e poeta Jonas Mekas e *Aspiro ao Grande Labirinto*, de Hélio Oiticica, ambos a serem publicados pela .txt texto de cinema.

Ж (São Paulo, 1983) - Filme-designer, educador e programador. Sua prática tem caráter inter e transdisciplinar, está orientada pela reinserção socioambiental da/na prática artística. Seus filmes, videoinstalações e textos foram expostos em mostras, museus e galerias: SFMoma - Cinemateque (Crossroads 2018)-São Francisco; Pantalla Global CCCB-Barcelona e Museo San Telmo - San Sebastián; Última Frontera/Last Frontier - EAC (Espacio de Arte Contemporáneo) - Montevideo e CantorGallery- Massachusetts; 13ª Bienal de Artes Mediales (Temblor) - Santiago; Berwick Film & Media Festival - Berwick; Punignant film series - Atenas; Brasil; 19 Fest CurtasBH - Belo Horizonte; 13 CineOP - Ouro Preto; CCEG- Centro Cultural España - Ciudad Guatemala; La Darsena - Buenos Aires; Sala Nordeste - Recife; PC EXPERIENCE - Casa das Rosas - São Paulo; Museu da Imagem e do Som (MIS); Criotorave Cinemateca Brasileira - São Paulo; Dobra Festival Internacional do Cinema Experimental - Cinemateca MAM-Rio de Janeiro, Revista ArtContexto (Entre Arte e Ciência, 2015), entre outros. Como educador, coordenou o projeto Fazer o Mundo Fazendo Vídeo (2014-2016) patrocinado pela Petrobras, a ação formativa SSS - South Small Sister (prêmio Public Air Space); trabalhou junto aos Guarani Mbyas - Filme e mídia menor. (Ventana a la Biodiversidad/Ibercultura Viva); Filmagem e Revelação em Super-8mm na Casa Ranzini; Oficina de Filme Pintado -Pontos MIS. Em 2018 a dupla Carla Lombardo e Ж participa da II Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo 2018.

Leonardo Remor e Denis Rodriguez

Denis Rodriguez e Leonardo Remor se conheceram em uma festa em São Paulo, em novembro de 2010. Desse encontro surgiu o projeto *Corpo presente*, no qual os artistas se fotografam nus em paisagens intocadas, reafirmando a condição de natureza de nossa espécie. Juntos organizaram a exposição-ocupação *Horizonte à venda*, na Casa de Cultura Mário Quintana, que, por 19 dias consecutivos, em 2013, ocupou o icônico mirante do Hotel Majestic, em Porto Alegre. Desde 2012 coordenam programas de residências e organizam exposições. Primeiro com o projeto móvel *Contorno*, um trailer de circo que abrigou mostras, shows, residências e uma editora. Depois com a galeria Península, onde atuaram por três anos como curadores e gestores. Em 2014, organizaram *O valor das coisas*, a última exposição do Atelier Subterrânea, resultado de uma longa pesquisa sobre o mercado cinza na

tríplice fronteira (Argentina, Brasil e Paraguai). Os trabalhos apresentados nessa mostra integraram o livro *Práticas contemporâneas do mover-se*, organizado por Michelle Sommer. Ainda em 2014 iniciaram *Em nome da arte*, uma coleção de registros de fachadas de negócios que usam a palavra *arte* no letreiro. Um fragmento do vasto ensaio foi publicado pelo Pivô Pesquisa. Tanto *Corpo presente* quanto *Em nome da arte* são trabalhos abertos e seguem em produção. Em 2015, decidiram inundar a escadaria localizada em frente ao apartamento onde residiram por cinco anos. A inundação gerou o filme *Cinema é cachoeira*, que estreou na individual *O vento dissipa as lembranças de uma realidade anterior*, no Santander Cultural, Porto Alegre, 2015. E, em exibição até outubro de 2018, na bienal em espaço público Open Spaces, com curadoria de Dan Cameron, em Kansas City, EUA. Em 2018 a dupla Denis Rodriguez e Leonardo Remor participa da II Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo 2018.

ARTISTA CONVIDADO

Henrique Oliveira - Bacharel em Artes Plásticas pela ECA-USP e em Comunicação Social pela ESPM. Pós-graduado em Poéticas Visuais pela ECA-USP. Das exposições individuais recentes, destacam-se: IX Enku Grand Award – Museum of Fine Arts (Gifu, Japão, 2018); Galeria Van de Weghe (Nova York, EUA, 2017); Galeria Millan (São Paulo, Brasil, 2016); *Fissure*, Galerie Georges-Phillippe & Nathalie Vallois (Paris, França, 2015); *Adenocalcinoma Poliresidual*, Arthur Ross Gallery – Universidade da Pensilvânia (Filadélfia, EUA, 2014); *Transarquitetônica*, MAC-USP (São Paulo, SP, 2014); *Baitogogo*, Palais de Tokyo (Paris, França, 2013) e Boulder Museum of Contemporary Art (Boulder, EUA, 2011), entre outras. Foi consagrado com os prêmios: IX Enku Grand Award, Museum of Fine Arts, Gifu, Japão, em 2017; Prix Pierre Cardin (escultura), Académie des Beaux-Arts, Paris, França, em 2016; APCA (categoria Destaque do Ano), em 2011, CNI SESI Marcantonio Vilaça, em 2009. Suas obras constam em coleções institucionais públicas e privadas, tais como Museum of Fine Arts (Gifu, Japão), VMFA Virginia Museum of Fine Arts (Richmond, EUA, MAM-Rio (Rio de Janeiro, RJ), Instituto Itaú Cultural, Museu Afro Brasil (São Paulo), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Fundação Edson Queiroz - Fortaleza, Centro Cultural São Paulo/Coleção de Arte da Cidade - São Paulo, entre outras.

Henrique Oliveira participa da II Mostra do Programa de Exposições CCSP 2018 como artista convidado.

GRUPO DE CRÍTICA DO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES CCSP

Alexandre Araujo Bispo - Bacharel e licenciado em Ciências Sociais, mestre e doutorando em Antropologia Social pela FFLCH-USP. Curador e crítico independente, tem colaborado em revistas como *Omenelick 2º Ato* (2010-2016); *C& - Contemporary And*, plataforma alemã de arte contemporânea, na qual escreve sobre artes visuais e diáspora negra no Brasil. Possui textos publicados também nas revistas *Bazaar* (2015) e *Pinacoteca do Estado* (2017).

Camila Bechelany - Curadora, pesquisadora e crítica de arte. Foi curadora-assistente do MASP (2016 a 2018), onde cocurou as exposições de Portinari, Wanda Pimentel, Teresinha Soares e de Guerrilla Girls e a coletiva *Histórias da Sexualidade*. Foi uma das fundadoras do espaço independente La Maudite, em Paris, e assistente de pesquisa no Departamento de Pesquisas e Globalização e da Biblioteca Kandinsky do Centre Georges Pompidou, Paris. Mestre em Arte e Política, pela NYU, e Antropologia Social, pela EHESS de Paris, atualmente é doutoranda em Teoria e História da Arte na EHESS.

Diane Lima - Curadora independente, pesquisadora e diretora criativa. Mestre em comunicação e semiótica na PUC-SP, seu trabalho concentra-se em experimentar práticas artísticas e curatoriais multidisciplinares, desenvolvendo dispositivos de aprendizado coletivo com foco em processos de criação e produção de conhecimento. Em 2015 criou o AfroTranscendence, programa de imersão em processos criativos para promover a cultura afro-brasileira contemporânea. Entre os projetos mais recentes está a curadoria da exposição *Diálogos ausentes* (2016-2017), montada em São Paulo e no Rio de Janeiro, programa do Itaú Cultural que discutia a presença dos negros e negras nas mais diferentes áreas de expressão.

Fabricia Jordão - Pesquisadora, crítica e curadora independente. Faz parte do grupo de críticos do CCSP, é mestra e doutora em História, Crítica e Teoria da Arte pela ECA-USP. Desde 2010 investiga as relações entre as artes visuais, a política e o Estado ao longo da ditadura e da redemocratização brasileira.

Julia Coelho - Escritora e curadora. Cofundadora e editora da plataforma *on-line* bendego.com. Graduada em Artes Plásticas na Universidade de São Paulo (ECA-USP). Em 2016/2017 participou do Programa Independente do Museu de Arte de São Paulo - PIMASP, coordenado por Adriano Pedrosa e Tobi Maier. De 2013 a 2015 foi membro do GEACC - Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu, dirigido por Cristina Freire no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Entre seus projetos, destacam-se: *E nesse ano a noite preta pega a porta* (Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2018); *Bartholomeu* (Bendegó, 2017); *Bendegó#1* (bendego.com, 2016) e *passeio botânica* (MAC USP, 2014).

Leonardo Araujo Beserra - Escritor, curador e editor independente. cursou parcialmente Filosofia na Unifesp e graduou-se em Artes Visuais no Centro Universitário Belas Artes. Foi assistente no Núcleo de Pesquisa e Crítica em História da Arte na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Realizou a curadoria da exposição *Noves_Forá*, no espaço Beco da Arte. Desenvolveu os projetos *Estruturas Possíveis*, com o artista Bruno Baptistelli, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, *Gravidade [espécies de espaços]*, junto com o artista Daniel de Paula, na Colônia da Cratera, Parelheiros, e *Carta de Intenção*, no Ateliê Aberto, Campinas. Participou do Grupo de Estudos Práticos em Linguagem Experimental e desenvolveu o projeto *Gramatologia*. Como editor, lançou o livro *Claire Fontaine: em vista de uma prática ready-made*, do coletivo francês Claire Fontaine.

Maíra Vaz Valente - Artista visual, pesquisadora e educadora em artes interessada no campo da performance arte. Licenciada em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (2009) e especialista em Estudos Brasileiros pela Escola de Sociologia e Política (2018). Em 2007 fundou o Núcleo Aberto de Performance (NAP) e atualmente é colaboradora da plataforma p.Arte (www.p-arte.org), em Curitiba. Foi contemplada pelo I Prêmio Pesquisador CCSP (2010) com *Inter(In)venção: as intervenções urbanas a partir de práticas performativas na cidade de São Paulo entre as décadas de 1970 e 80*. Atualmente, debruça-se sobre as *Situações para uma historiografia da performance arte no Brasil*, pesquisa impulsionada pela conclusão do curso de pós-graduação (*lato sensu*) em Estudos Brasileiros pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo (2018).

Paola Fabres - Atua como crítica e curadora independente. É doutoranda em História, Teoria e Crítica (ECA-USP) e mestra em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS). É organizadora da residência *Comunitária* (Lincoln, Argentina), foi cocoordenadora do centro de pesquisa e residência *Uberbau_house* (voltado à investigação em arte latino-americana 2016-2017) e consultora de arte contemporânea do *Ponto Digital: Trienal das Artes*, ligado ao Sesc Sorocaba (2017). Já colaborou em publicações como *Select*, *DASartes*, *Dardo*, *Curatoria Forense Editorial* e é fundadora e editora da revista digital *Arte ConTexto* (www.artcontexto.com.br), junto com Talitha Motter.

COMISSÃO JULGADORA

Agnaldo Farias - Curador, crítico de arte, professor doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e atual curador do Museu Oscar Niemeyer. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Crítica da Arte e Curadoria, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, arte e arquitetura, estudos curatoriais, exposições de arte. Curador de importantes exposições, tais como *Véio - a Imaginação da Madeira*, juntamente com Carlos Augusto Calil, Itaú Cultural (2018); *Nelson Leirner - 2011-1961= 50 anos*, Sesi, São Paulo (2011). Assina a curadoria geral da 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, juntamente com Moacir dos Anjos, e mantém a parceria na representação brasileira da 54ª Bienal de Veneza, em 2011, com uma exposição de Artur Barrio. Curador-geral do MAM/RJ entre 1998 e 2000, responsável pela exposição das obras do acervo permanente da instituição e mostras temporárias. Em 1996, trabalha como curador adjunto da 23ª Bienal de São Paulo e, em 1994, atua como coordenador e curador, juntamente com Nelson Brissac Peixoto, da primeira mostra *Arte/Cidade (Cidade sem Janelas)*, entre outros projetos curatoriais.

Lisette Lagnado - Crítica de arte, curadora independente, pesquisadora e escritora, formou-se em jornalismo na PUC-SP, onde também defendeu mestrado em Comunicação e Semiótica. Em 2003, obteve o título de doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Nos anos 1980 e início da década de 1990, trabalhou nas revistas *Arte em São Paulo* e *Galeria* e foi repórter de arte no jornal *Folha de S.Paulo*. De 2001 a 2010, editou a revista eletrônica *Trópico*, que participou da "documenta 12 magazines" (Kassel, Alemanha). Em 1993,

ganhou o Prêmio de Melhor Exposição do Ano da APCA com a curadoria de *A presença do ready-made*. No mesmo ano, fundou e coordenou o Projeto Leonilson, para organizar sua obra e documentos. Em 1996, integrou a equipe curatorial da mostra *Antarctica Artes com a Folha*, trabalho de prospecção de artistas emergentes no território nacional. Em 2006, foi curadora da 27ª Bienal de São Paulo (*Como viver junto*). Em 2010, foi curadora da exposição *Desvíos de la deriva*, no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri. Em 2013, foi curadora do 33º Panorama do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Entre 1999 e 2002, concebeu e coordenou o trabalho de digitalização e catalogação dos manuscritos de Hélio Oiticica para o Itaú Cultural, instituição na qual também atuou no projeto Rumos Itaú Cultural (2005 e 2006). De 2007 a 2012, coordenou a pós-graduação em Práticas Curatoriais e Gestão Cultural da Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo. Foi diretora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, de 2014 a 2016, e curadora do projeto de Rivane Neuenschwander, *O nome do medo*, no Museu de Arte do Rio (MAR), em 2017.

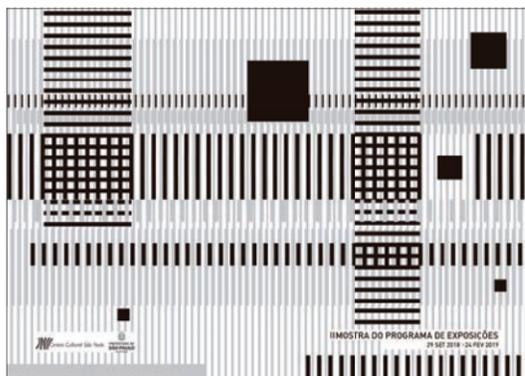
Luiza Proença - Escritora, editora e curadora. Publicou sobre arte, cultura e política para catálogos e revistas e realiza palestra em eventos e universidades no Brasil. Foi curadora de mediação e programas públicos do Museu de Arte de São Paulo, onde coorganizou inúmeros projetos, como as exposições *Arte no Brasil no século 20* (2015), *Histórias da loucura: Desenhos do Juquery* (2015), *Playgrounds* (2016) e *Avenida Paulista* (2017); os seminários internacionais *Política de mediação* (2015 e 2016), *Histórias de sexualidade* (2016 e 2017) e *Histórias de escravidão* (2016); e o livro *Concreto e Cristal: A coleção do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi* (2015). Antes de MASP, foi curadora associada na 31ª Bienal de São Paulo - *Como (...) coisas que não existem* (2014) e foi editora das publicações da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre - *Se o clima for favorável* (2013). Também trabalhou como curadora em projetos no Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, no Itaú Cultural, no Centro Cultural São Paulo, no Paço das Artes, no Museu de Arte da Pampulha, no SESC-SP, entre outros. Atualmente é pesquisadora curatorial do projeto *Bauhaus Imaginista*, na Haus der Kulturen der Welt / Berlin e SESC-SP, e membro da Another Roadmap School, uma associação internacional de profissionais e pesquisadores que trabalham para a educação artística como uma prática engajada.

Prefeitura de São Paulo Bruno Covas
Secretaria de Cultura André Sturm

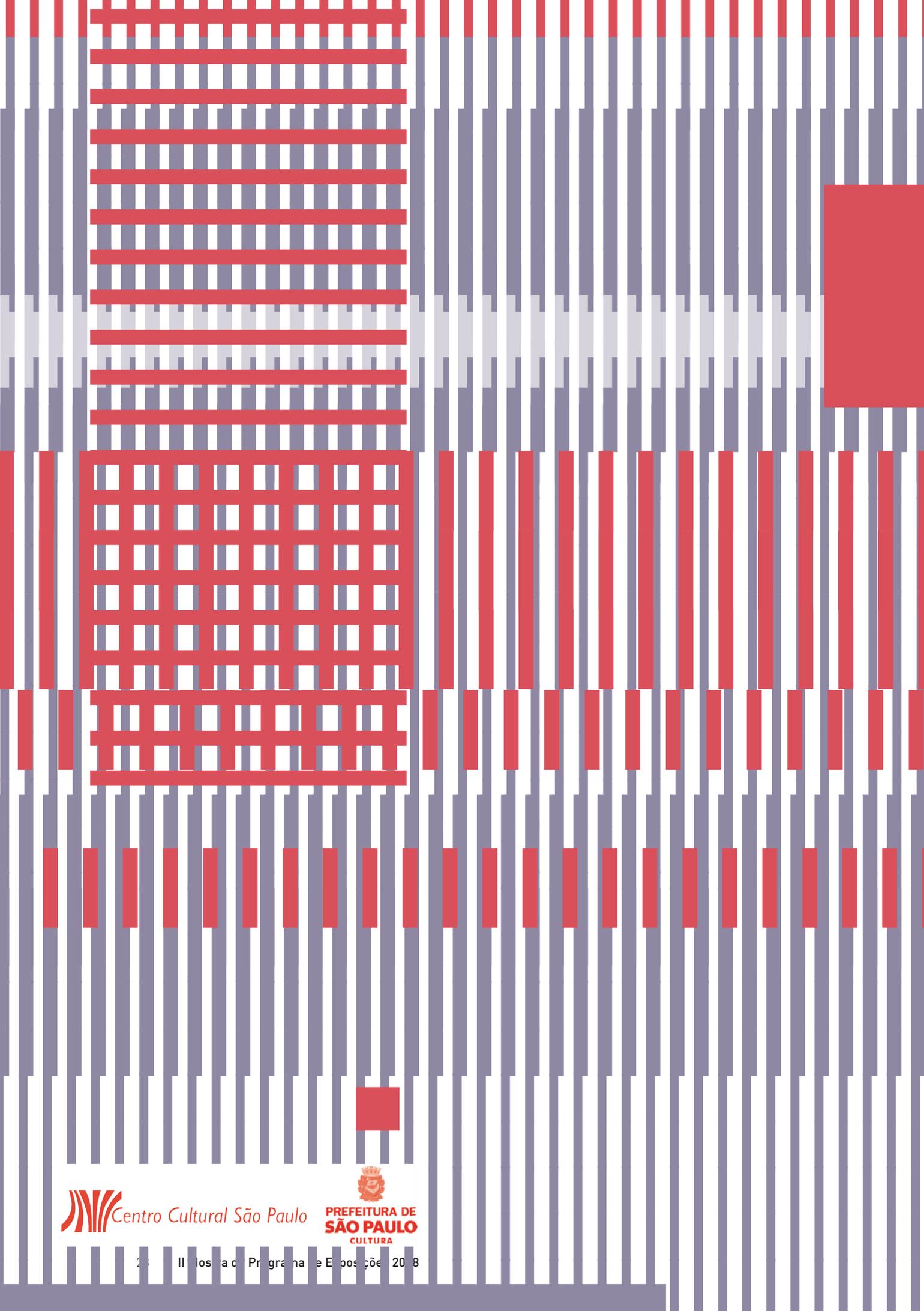
Centro Cultural São Paulo | Direção Geral e Núcleo de Curadoria Cadão Volpato **Supervisão de Ação Cultural** Adriane Bertini e equipe **Supervisão de Acervo** Eduardo Navarro Niero Filho e equipe **Supervisão de Bibliotecas** Maria Aparecida Reis Ribeiro da Silva e equipe **Supervisão de Informação** Alvaro Olyntho e equipe **Supervisão de Produção** Luciana Mantovani e equipe **Núcleo de Gestão** Francis Vieira Soares e equipe **Núcleo de Projetos** Kelly Santiago e Walter Tadeu Hardt de Siqueira

II Mostra do Programa de Exposições CCSP | Curadora de Artes Visuais Maria Adelaide Pontes **Arquiteta de Exposições** Marisa Bueno **Produtora de Exposição** Vanessa Marcelino **Assistência** Regiane Spielmann **Operação de Exposições** Alan da Silva Santos **Estagiária** Thais Teotonio **Montagem Expográfica** Equipe de Manutenção CCSP **Montagem Fina** Arquiprom

Catálogo da II Mostra do Programa de Exposições CCSP | Comunicação Alvaro Olyntho **Edição** Emi Sakai **Revisão** Paulo Vinício de Brito **Projeto Gráfico e Ilustração da capa** Solange de Azevedo **Impressão** Laboratório Gráfico do CCSP



ISBN 978-85-99954-20-1
ano de impressão outubro/2018
impressão Laboratório gráfico do CCSP
tiragem 1200 exemplares
papel offset
capa 120gr
miolo 90gr
tipografia DIN



Centro Cultural São Paulo



PREFEITURA DE
SÃO PAULO
CULTURA