PEQUENOS GESTOS

MEMÓRIAS DISRUPTIVAS

MUSEU DE **ARTE CONTEMPORÂNEA** DO PARANÁ

PEQUENOS GESTOS

MEMÓRIAS DISRUPTIVAS

GOVERNO DO PARANÁ
SECRETARIA DE ESTADO DA COMUNICAÇÃO SOCIAL E DA CULTURA
MUSEU DE **ARTE CONTEMPORÂNEA** DO PARANÁ
09 DE OUTUBRO DE 2019 A 26 DE ABRIL DE 2020

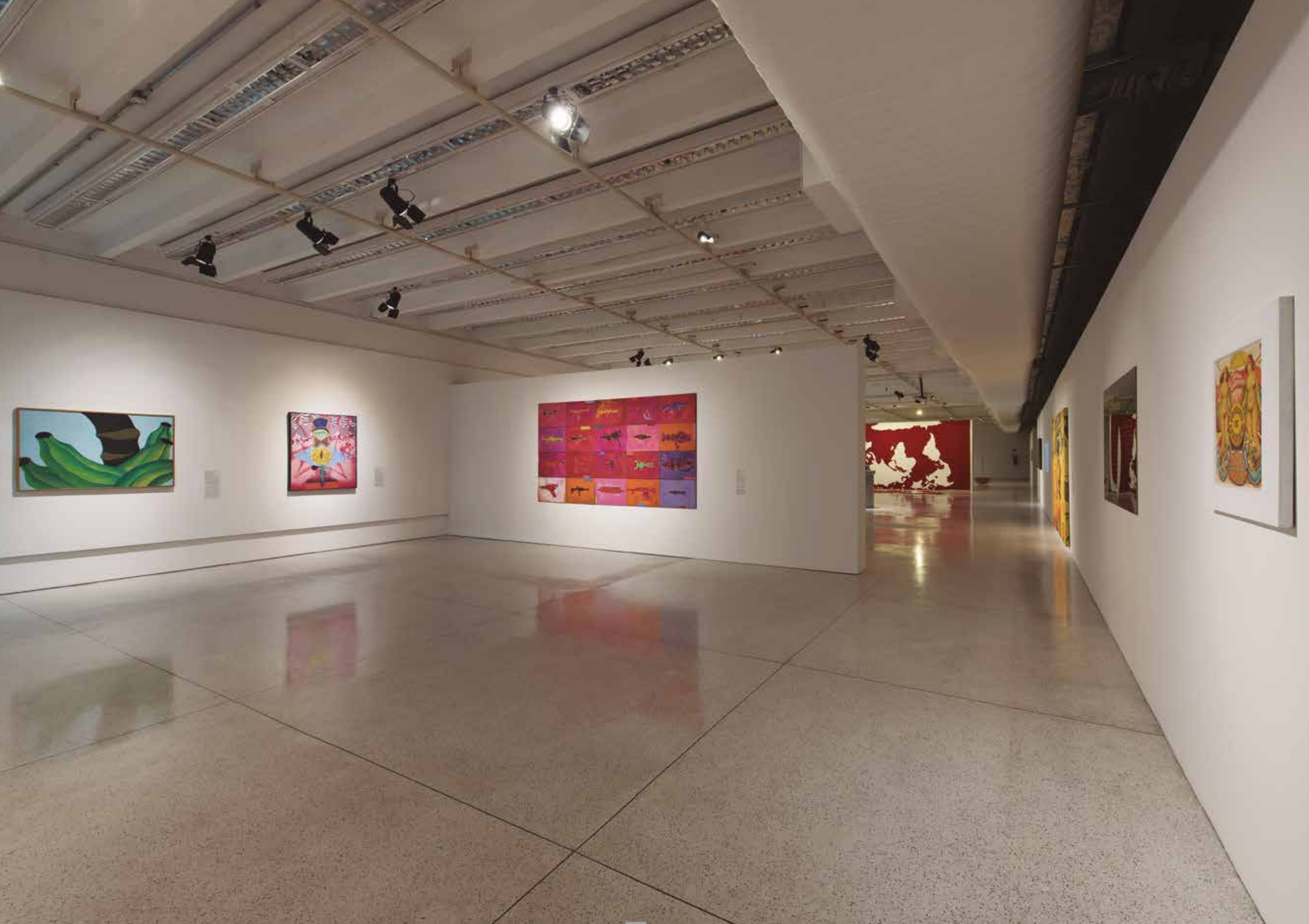
EXHIBITION EXPOSIÇÃO

mac
PARANÁ

O MAC-PR está em reforma. Durante o período de restauro de sua sede, inaugurada em 1974, estamos funcionando no MGH, com programação nas salas 8 e 9.

PEQUENOS GESTOS
MEMÓRIAS DISRUPTIVAS

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ



TEXTS TEXTOS

O que conecta os artistas, ainda que em períodos diferentes, é a nova forma de olhar o mundo. É causar a disrupção, interromper o seguimento normal dos processos para trazer o inusitado. Questionar para evoluir.

A mostra "Pequenos gestos: memórias disruptivas", do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), conseguiu conectar artistas de diferentes épocas, todos interligados por um fio condutor que os coloca à frente do seu tempo.

Foi com esse olhar crítico que a curadora Fabrícia Jordão se orientou para escolher no acervo do MAC-PR uma linha que traduzisse e ligasse obras e artistas em três pontos focais: a brasilidade; a representatividade geopolítica; e o viés ambiental, discussão que ainda hoje nos coloca na urgência do questionamento, na necessidade latente de um questionamento, uma inquietação capaz de provocar e promover as mudanças de comportamento que o único futuro possível do nosso planeta exige.

A riqueza dessa exposição traz ao público a oportunidade de entrar em contato com algumas obras que ainda não foram apresentadas integralmente depois de incorporadas ao acervo do museu. Como é o caso das gravuras da artista multimídia Vera Chaves Barcellos que estão no MAC-PR desde 1974.

São recortes de diferentes momentos da nossa história recente. De vários períodos e que nos remetem também

What connects artists, even at different times, is the new way of looking at the world. It is causing disruption, disrupting the normal follow-up of processes to bring about the unusual. Question to evolve.

The exhibit "Small Gestures, Disruptive Memories" that the Museum of Contemporary Art (MAC-PR) presents has managed to connect artists from different eras and all interconnected by a thread that puts them ahead of their time.

It was from this critical eye that curator Fabrícia Jordão was guided to choose between the works of the MAC-PR collection a line that translated and linked works and artists in three focal points: Brazilianness; geopolitical representativeness; and the environmental bias, a discussion that still places us in the urgency of questioning, in the latent need for a new look capable of provoking the behavioral changes that the only possible future of our planet requires.

The richness of this exhibition also gives the public the opportunity to get in touch with some works that were never fully presented after being incorporated into the MAC-PR collection. As is the case with the prints by Vera Chaves Barcellos, a multimedia artist who has been at the Museum of Contemporary Art since 1974.

They are clippings of different periods, of various periods and that also lead us to question the time and continue to cause perplexity. They continue to bring about change.

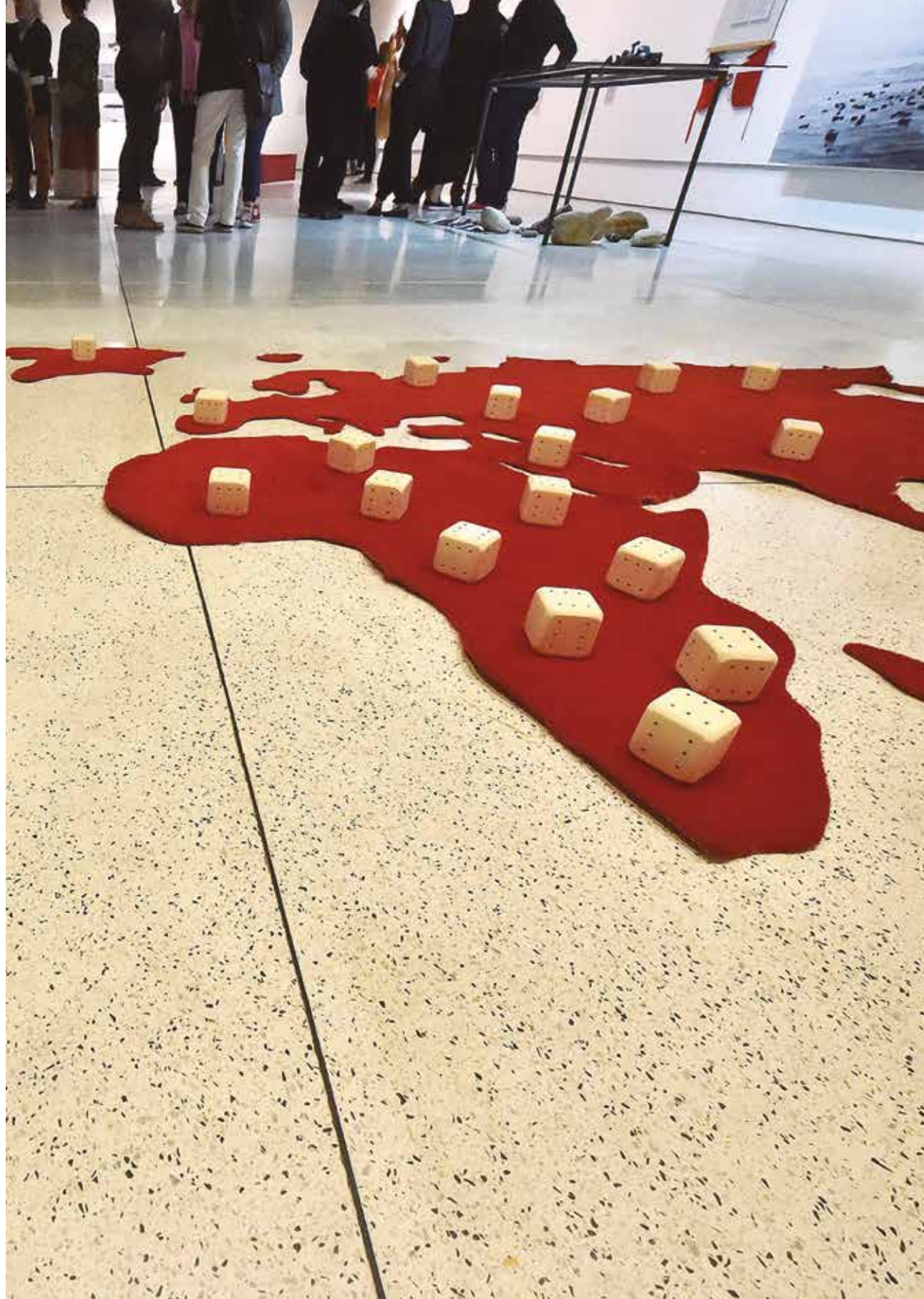
ao questionamento da sua época,
ao mesmo tempo em que continuam
causando perplexidade. Continuam
provocando mudanças.

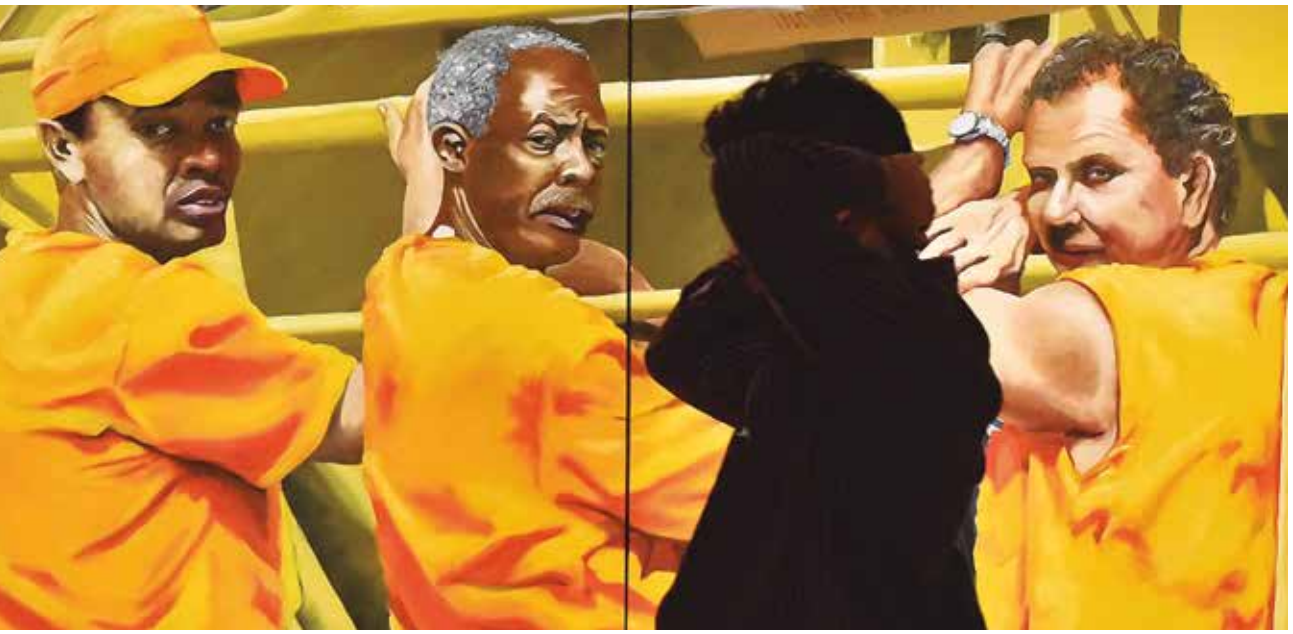
A contribuição do MAC-PR ao propor essa
mostra é tão intensa quanto necessária.
Como os artistas, o museu traz um novo
olhar sobre o seu próprio acervo. Que essa
reinvenção alcance o objetivo proposto
pelos artistas e que possamos enxergar o
que ainda não conseguimos ou o óbvio
que nos escapa.

Hudson Roberto José
Secretário de Estado da Comunicação Social
e da Cultura

The contribution of MAC-PR in proposing
this show is as intense as necessary.
Like artists, the Museum brings a fresh
look at its own collection. May this
reinvention reach the goal proposed by the
artists and may we have a new look to see
what we have not yet achieved
or the obvious that escapes us.

Hudson Roberto José
State Secretary of Social Communication of Culture





O Museu de Arte Contemporânea do Paraná está prestes a completar meio século de vida. São 50 anos apoiando a arte contemporânea e experimental de artistas não só do Paraná, mas de todo o Brasil. O prédio do MAC Paraná entrou em reforma em 2019, com mudanças necessárias para abrigar sua importante coleção e estar em consonância com a produção artística contemporânea. Junto à mudança física, nós estamos buscando novas formas sem precedentes de mostrar a nossa coleção, para trazer mais vozes e perspectivas às nossas exposições.

O acervo do MAC-PR é formado a partir de premiações a artistas brasileiros e estrangeiros, em sua maioria do sul e sudeste do Brasil, e tem a potência de representar uma produção artística nacional desde os anos 1970. Olhar para ele e pensar em um recorte é um exercício de contar histórias. Mas quais são as histórias possíveis a partir e desde essa coleção? Um acervo formado, em sua maioria, por artistas homens e brancos conta uma história muito específica. Reimaginar as exposições de acervo é repensar a história do museu e não ter apenas sua coleção como protagonista, mas pensá-la como parte de um processo integrado de atividades conectadas com as demandas do público e da comunidade.[1] A escolha por exposições temporárias, o convite a curadores e pesquisadores partem da consciência de que as exposições são, hoje, os eventos que mediam nosso acesso à produção artística

The Museum of Contemporary Art is about to complete half a century of existene. Fifty years supporting the contemporary and experimental art of artists not only from Paraná, but from all over Brazil. The MAC Paraná building underwent renovation in 2019, with necessary changes to house its important collection and to be in line with contemporary artistic production. Along with physical change, we are looking for unprecedented new ways to showcase our collection, to bring more voices and perspectives to our exhibitions.

The MAC-PR collection is formed from prizes awarded to Brazilian and foreign artists, mostly from southern and southeastern Brazil, and has the power to represent a national artistic production since the 1970s. Look at this collection and think in a clipping is a storytelling exercise. But what are the possible stories from and of this collection? A collection made up mostly of male and white artists tells a very specific story. Re-imagining the collection exhibitions is rethinking the museum's history and not only having its collection as its protagonist, but thinking of it as part of an integrated process of activities connected with the demands of the public and the community.[1] The choice of temporary exhibitions, inviting curators and researchers comes from the awareness that exhibitions are today the events that mediate our access to current artistic production and they have

atual. E elas ocupam, desde a segunda metade do século XX,

> o principal local de troca na economia política da arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente destruída. Em parte espetáculo, em parte evento histórico-social, em parte dispositivo estruturante, as exposições de arte contemporânea determinam e administram os significados culturais da arte .[2]

A exposição "Pequenos gestos: memórias disruptivas" tem o olhar voltado para os artistas do acervo que criaram contranarrativas e colocaram-se criticamente diante de seus contextos. O recorte que a exposição apresenta não só coloca-se conscientemente diante das histórias possíveis a partir e desde o acervo do MAC-PR, como também desperta nossa capacidade de reconhecer e conectar a coleção do museu a questões urgentes, como a problematização das ferramentas críticas, teóricas e sensíveis para abordagem do campo da arte contemporânea desde perspectivas anticoloniais e antirracistas.

Esse é o tipo de exposição que o Museu de Arte Contemporânea do Paraná propõe para seus 50 anos, que reforce o lugar de um museu plural, diverso, um espaço para o debate crítico e permanentemente em autoanálise e desenvolvimento. Um espaço que cresce com seu público, não nega sua história e a partir de um método dialético conecta-se com um entendimento mais radical do nosso tempo. Uma das consequências inevitáveis dessa abordagem é repensar o museu, as categorias da arte que são privilegiadas por esse tipo de instituição e os tipos de público com que ela se conecta.

occupied since the second half of the twentieth century.

> The principal place of exchange in the political economy of art, where meaning is constructed, maintained and occasionally destroyed. Part spectacle, part social-historical event, part structuring device, contemporary art exhibitions - determine and manage the cultural meanings of art. [2]

The exhibition "Small gestures: disruptive memories" focuses on the artists in the collection who created counter-narratives and placed themselves critically before their contexts. Not only does the exhibit's cut-out consciously stand before the possible stories from the MAC-PR collection, but it also awakens our ability to recognize and connect the museum's collection to urgent issues such as the questioning of critical tools, theoretical and sensitive to approach the field of contemporary art from anti-colonial and anti-racist perspectives.

This is the kind of exhibitions that the Museum of Contemporary Art of Paraná proposes for its 50 years, to reinforce the place of a plural, diverse museum, a space for critical debate and one that is permanently in self-analysis and development. A space that grows with its audience, does not deny its history and from a dialectical method connects with a more radical understanding of our time. One of the inevitable consequences of this approach is to rethink the museum, the categories of art that are given succour by this type of institution, and the types of audiences it connects with.

Ana Rocha
Diretora do Museu de Arte Contemporânea do Paraná

Ana Rocha
Director of the Paraná Contemporary Art Museum

[1] Para saber mais sobre essa abordagem de museus ler: BISHOP, Clair. *Radical Museology or, What's Contemporary in museus of contemporary art?* Koening books, Londres, 2013.

[2] GREENBERG, Reese; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy. "Introduction". In: *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque, Routledge, 1996, p. 02.

Pequenos gestos: memórias disruptivas

A exposição "Pequenos gestos: memórias disruptivas" é, por um lado, a sistematização conceitual de pesquisas acadêmicas que desenvolvo desde 2010 acerca da relação entre arte e política. E, por outro, o resultado da pesquisa realizada por aproximadamente seis meses no acervo do MAC-PR. Desse modo, a materialização dessa exposição teve, desde seu início, dois desafios. Pensar os processos e as formas artísticas em suas relações não hierárquicas, mais ou menos diretas, com a política; e, considerando a prática curatorial como um lugar de enunciação, ou seja, de disputa, construção, manutenção ou desconstrução de narrativas, contribuir para a inteligibilidade, ainda que parcial, de um acervo constituído ao longo de cinco décadas pelo MAC-PR.

Com um acervo com mais de 1.800 obras, abrangendo um período que vai da década de 1940 aos dias atuais, o MAC-PR tem como principal política de aquisição e de divulgação institucional o prêmio do Salão Paranaense. Como sinaliza Emerson Dionísio de Oliveira, o MAC-PR

> assimilou o Salão de Arte Paranaense como elemento agregador de diferentes gerações de artistas que travaram, dos anos 40 aos anos 70, conflitos por seu controle. A instituição buscou no evento não apenas a legitimação de sua política

Small gestures, disruptive memories

The exhibition "Small gestures, disruptive memories" is, on the one hand, the conceptual systematization of academic research that I have been developing since 2010 on the relationship between art and politics. On the other, the result of research carried out for approximately six months in the MAC-PR collection. Thus, the materialization of this exhibition had, since its inception, two challenges. To think of artistic processes and forms in their more or less direct non-hierarchical relations with politics.
Also, considering how curatorial practice as a place of enunciation, that is, of dispute, construction, maintenance or deconstruction of narratives, contribute to the intelligibility, even partial, of a collection constituted over almost five decades.

With over 1,800 works, covering a period from the 1940s to the present day, MAC-PR's main institutional acquisition and disclosure policy is the 'SalãoParanaense' award. As Emerson Dionísio de Oliveira points out, MAC

> "assimilated the Salon of Art Paranaense as an aggregating element of different generations of artists who fought, from the 40s to the 70s, battles over their control. The institution sought not only the

> aquisitiva, mas também os personagens que se perpetuaram como exemplos históricos para a composição de suas narrativas. Numa linearidade confessa, o museu conciliou seu passado com as narrativas sobre o salão.[1]

Mas, embora tenha sido por meio desse formato tradicional que a instituição conseguiu compor uma relevante coleção de arte contemporânea, a manutenção do Salão de Arte Paranaense[2], criado em 1944 como a principal política de representação, aquisição e promoção do MAC-PR, colaborou para a acomodação institucional no que diz respeito à definição de políticas dirigidas de aquisição. Na medida em que a responsabilidade na escolha das obras é transferida para uma comissão julgadora, a qual não necessariamente se pautará nas demandas de reparação, representação e representatividade do acervo, aspectos urgentes acerca da constituição de uma memória visual representativa, bem como de práticas narrativas plurais, ficam comprometidos.

A manutenção de um formato aquisitivo que carrega em sua epistemologia tradições e valores estéticos eurocentrados, historicamente introduzidos a partir do século XVII, é sintoma e alerta da estrutura colonizada de nossas instituições de arte. E, como tal, essa "herança" se expressa na reduzida representatividade de grupos sociais historicamente marginalizados (mulheres, negros, indígenas e LGBTQIA+) nesse acervo.

> legitimation of its acquisition policy, but also the characters who perpetuated themselves as historical examples for the composition of their narratives. In a confessed linearity, the museum reconciled its past with narratives about the Salon".[1]

Although it was through this traditional format that the institution was able to compose a relevant collection of contemporary art, the maintenance of the Parana Art Salon[2], created in 1944, as the main policy of representation, acquisition and promotion of MAC-PR contributed to the institutional accommodation with regard to the definition of targeted procurement policies. As the responsibility for choosing works is transferred to a judging committee, which will not necessarily be based on the demands for reparation, representation and representativeness of the collection, urgent aspects about the constitution of a representative visual memory, as well as narrative practices plurals are compromised.

The maintenance of an acquisitive format that carries in its epistemology Eurocentric aesthetic traditions and values, historically introduced in the 17th century, is a symptom and warning of the colonized structure of our art institutions. As such, this 'inheritance' is expressed in the reduced representativeness of historically marginalized social groups (women, blacks, indigenous people and LGBTQA +) in this collection.

A atual gestão, atenta a essa configuração, vem realizando ações pontuais de autocrítica institucional, reconhecendo e buscando reparar, sobretudo na ordem discursiva, sua estrutura colonizada, sexista e racista.

Caso da exposição "Estamos aqui!", que, além de dar visibilidade exclusivamente a obras de artistas mulheres de sua coleção, levou para a esfera pública uma estatística decorrente da pesquisa que motivou a mostra. O levantamento realizado pelo MAC-PR concluiu que sua coleção é constituída majoritariamente "por obras de artistas homens (398 ante 229 mulheres)", sendo que "a diferença entre o número de obras de artistas homens e mulheres chega a 786"[3]. Da perspectiva interseccional, quando combinamos marcadores sociais de diferença (gênero, raça/etnia), a assimetria é ainda maior. Como fica evidente na ausência de obras de artistas mulheres negras em "Estamos aqui!", levantamentos preliminares também nos autorizam a afirmar que poucas são as obras de artistas negros/as[4] e que tampouco existem obras de artistas, mulheres ou homens, indígenas.

Essas constatações, longe de serem uma exclusividade do MAC-PR, expressam o perfil da maioria das coleções e de museus públicos em países colonizados, já que

> a invenção do próprio museu foi transportada para as colônias pelos europeus colonizadores segundo o princípio imperial: "o colonialismo

The current management, aware of this reality, has been carrying out specific actions of institutional self-criticism, recognizing and seeking to repair, especially in the discursive order, its colonized, sexist and racist structure.

In the case of the exhibition "Estamos Aqui!", which in addition to giving visibility exclusively to the works of women artists in its collection, led to the public sphere statistics resulting from the research that motivated the exhibition. The survey conducted by MAC-PR concluded that its collection consists mainly of "works by male artists (398 compared to 229 women)", and "the difference between the number of works by male and female artists reaches 786"[3]. From an intersectional perspective, when we combine social markers of difference (gender, race / ethnicity), the asymmetry is even greater. As is evident in the absence of works by black women artists in "Estamos Aqui!",, preliminary surveys also allow us to affirm that there are few works by black artists [4] and there are no works by indigenous artists, women or men.

These findings are far from being exclusive to MAC-PR, expressing the profile of most public collections and museums in colonized countries, since

> The invention of the museum itself was carried to the colonies by the European colonizers according to the imperial principle: "Colonialism played

> teve um papel significativo tanto na definição das coleções nos museus como na formação dos públicos que potencialmente podiam usufruir delas. É com esse legado colonial que os museus têm de lidar hoje. (Simpson, 1995:2)[5]

Logo, não devem ser tomadas apressadamente como argumento para deslegitimar a trajetória de uma instituição que cumpre ainda hoje um importante papel como agente dinamizador no circuito de arte local e regional. Tampouco prestam-se a desqualificar um acervo que possui obras representativas de uma comunidade particular de artistas (em sua maioria homens, brancos e cisgêneros) consagrados na historiografia da arte brasileira. No entanto, sem dúvida nos alertam para o fato de que já não é mais possível seguir sem nos posicionarmos.

Diante da atual conjuntura política, dos cortes aos já reduzidos orçamentos reservados à área cultural, a implementação de uma política de reparação por meio da aquisição de obras fica ainda mais comprometida. Porém, tão importante quanto uma política aquisitiva é iniciar um processo de reformulação discursiva que confronte a lógica colonial presente na negação.

Como nos ensina Grada Kilomba[6], um primeiro passo nessa direção é parar de negar, invisibilizar ou lançar mão de qualquer subterfúgio que justifique/ legitime a manutenção de uma estrutura colonizada. Outro passo importante é reconhecer e dar visibilidade a essa

> a significant role both in defining collections in museums and in forming the audiences that could potentially benefit from them. It is with this colonial legacy that museums have to deal with today. (Simpson, 1995: 2)[5]

Therefore, they should not be taken hastily as an argument to delegitimize the trajectory of an institution that still plays an important role as a driving force in the local and regional art circuit. Nor does it lend itself to disqualifying a collection that has works representative of a particular community of artists (mostly men, whites and cis) enshrined in the historiography of Brazilian art. However, it undoubtedly warns us that it is no longer possible to move on without positioning ourselves. Given the current political conjuncture, from cuts to already small budgets reserved for the cultural area, the implementation of a reparation policy through the acquisition of works is even more compromised. But just as important as an acquisition policy is to initiate a discursive reformulation process that confronts the colonial logic present in denial.

As Grada Kilomba[6] teaches us, a first step in this direction is to stop denying, making invisible or resorting to any subterfuge that justifies/ legitimizes the maintenance of a colonized structure. Another important step is to recognize and give visibility to this setting. By making visible and publicizing in a wide sphere the absence

configuração. Ao tornar visíveis e públicos em uma esfera ampla as ausências da coleção e os silêncios da instituição, além de desnaturalizar essa estrutura, de se posicionar publicamente, o MAC-PR se abre a processos de escuta e relações com culturas/comunidades não representadas em sua coleção e historicamente invisibilizadas em suas narrativas.
O museu, caso siga esse caminho, também se abrirá a formas coletivas e colaborativas de reparação e de constituição de uma museografia local e anticolonial[7].

Nesse sentido, a exposição "Pequenos gestos: memórias disruptivas"– em continuidade aos procedimentos e compromissos de autocrítica institucional e de reformulação das narrativas iniciados com "Estamos aqui!" – foi conceitualmente estruturada a partir de uma plataforma curatorial que pensou de maneira interdependente uma exposição e um ciclo de ativação. De maneira que fosse produzida uma reescrita não apenas do que o acervo nos mostra, mas também do que nele está ausente.

Para falar de ausências, do que foi invisibilizado, achatado, neutralizado, silenciado, talvez nos ajude a constatação assombrada de Walter de Mignolo diante da radical estética decolonial[8] da instalação *Black Mirror-Espejo Negro* (2009) de Pedro Lasch:

> Colonizador, colonizado, ai caramba!, te dizes. Gradualmente, você percebe que a arte não tem muito a ver com representação, como você aprendeu

of the collection and the silences of the institution, in addition to denaturalizing this structure, by positioning itself publicly, the MAC-PR opens itself to processes of listening and relations with cultures / communities not represented in its collection and historically invisible in their narratives. The museum, if it follows this path, will also open itself to collective and collaborative ways of repairing and constituting local and anti-colonial museography.[7]

In this sense, the exhibition "Small gestures: disruptive memories" - in continuity with the procedures and commitments of institutional self-criticism and the reformulation of narratives started with "Estamos Aqui!" - was conceptually structured from a curatorial platform that thought interdependently of an exhibition and a cycle of activation. So that a rewrite would be produced not only of what the collection would show us, but also of what is missing from it.

To speak of absences, of what was invisible, flattened, neutralized, silenced, perhaps helps us to Walter de Mignolo's haunted realization of the decolonial aesthetic radical[8] of Pedro Lasch's Black Mirror-Espejo Negro (2009) installation,

> Settler, colonized, dammit, you tell yourself. Gradually, you realize that art doesn't have much to do with acting, as you learned in high school. And the first year of college. Or better yet,

> no ensino médio. E no primeiro ano da faculdade. Ou, melhor ainda, que a descolonização da estética imperial, baseada na representação, consiste em criar e fazer com que o que é criado não possa ser cooptado, enaltecido e achatado pelo conceito de representação ou pela concepção unilateral e limitada da complexidade de [Edgar] Morin. Uma complexidade que, como a geometria de [Edmund] Husserl, ignora a geometria egípcia e maia [...]. Os dados que você tinha são úteis, mas a lógica do entendimento em que você foi "educado" não é mais. Você chegou à conclusão de que era necessário desaprender o que aprendeu e reaprender.[9]

Como, enquanto colonizada e não especialista no debate da colonialidade[10] nem nos processos históricos da colonização brasileira, desaprender e reaprender? Como, desde uma instituição – o museu moderno – que em articulação com os projetos imperiais-coloniais europeus passou a abrigar a coisificação de narrativas fundadas na classificação, hierarquização e universalização de cânones e valores artísticos eurocentrados, contribuir para descolonizar o museu de arte[11]? Como, desde um acervo que também foi estruturado a partir de uma lógica colonial, descolonizar a prática curatorial?

Nesse ponto cabe recuperar o perspicaz diagnóstico do curador nigeriano Okwui Enwenzor quando propõe:

> qualquer interesse crítico demonstrado em relação aos sistemas de exibição que tome como campo de estudo a arte moderna ou contemporânea necessariamente nos remete à base fundamental da história da arte moderna e suas raízes no discurso imperial, por um lado, e, por outro, as pressões que o discurso pós-colonial exerce em suas narrativas hoje.[12]

> that the decolonization of imperial aesthetics, based on representation, consists in creating and ensuring that what is created cannot be co-opted, exalted and flattened by the concept of representation or by the unilateral and limited conception of the complexity of [Edgar] Morin. A complexity that, like [Edmund] Husserl's geometry, ignores Egyptian and Mayan geometry [...] The data you had is helpful, but the logic of the understanding in which you were "educated" is no longer. You came to the conclusion that you had to unlearn what you learned and relearn. "[9]

How, as colonized, not expert in the coloniality debate[10] or the historical processes of Brazilian colonization, unlearn and relearn? How, since an institution - the modern museum - which, in articulation with the European imperial-colonial projects, came to house the reification of narratives based on the classification, hierarchy and universalization of canons and Eurocentric artistic values, contribute to decolonize the art museum?[11] How, since a collection that was also structured from a colonial logic, decolonize curatorial practice?

At this point it is worth recovering the insightful diagnosis of the Nigerian healer Okwui Enwenzor when he proposes that

> Any critical interest shown in exhibition systems that takes modern or contemporary art as its field of study necessarily brings us to the fundamental basis of the history of modern art and its roots in imperial discourse, on the one hand, and the pressures on the other. that postcolonial discourse exerts in its narratives today.[12]

Considerando ainda que os museus de arte se constituem como uma das mais sofisticadas instâncias de descontextualização da estratégia de poder colonial, dois partidos foram tomados para assegurar que, ao menos, a plataforma curatorial fornecesse uma perspectiva crítica à colonialidade da estética[13].

Primeiro, tentamos restituir, minimamente, as inscrições históricas dos trabalhos que participaram da exposição. Para tanto, depoimentos de artistas mortos foram recuperados, novas informações foram solicitadas aos artistas vivos e, nos casos em que o depoimento do artista não foi possível, foram recuperados textos críticos formulados no exato momento em que os trabalhos foram exibidos[14].

A ideia era assegurar que a inteligibilidade das obras apresentadas na exposição não se desse exclusivamente por meio da narrativa curatorial. Que os depoimentos sobre os contextos de sua produção e significação não servissem exclusivamente para reiterar o discurso curatorial, mas que criassem desde e a partir de cada uma das obras uma polissemia narrativa[15]. Aqui, o desafio foi desenvolver uma plataforma curatorial que não fosse tão direcionada a ponto de invisibilizar a

Considering that art museums constitute one of the most sophisticated instances of decontextualization of the colonial power strategy, two parties were taken to ensure that at least the curatorial platform provided a critical perspective on the coloniality of aesthetics.[13]

First, we try to minimally restore the historical inscriptions of the works that participated in the exhibition. To this end, testimonials from dead artists were retrieved, new information was requested from living artists and, where the artist's testimony was not possible, critical texts formulated at the exact moment the works were exhibited were recovered. [14]

The idea was to ensure that the intelligibility of the works presented in the exhibition was not exclusively through the curatorial narrative. That the statements about the contexts of its production and meaning did not serve exclusively to reiterate the curatorial discourse, but that they created from and from each of the works a narrative polysemy.[15] Here, the challenge was to develop a curatorial platform that was not so focused on making the polysemy of works invisible, nor so open to the point of exempting itself from a position, providing a perspective, building a narrative.

polissemia das obras, nem tão aberta ao ponto de se eximir de um posicionamento, de fornecer uma perspectiva, de construir uma narrativa.

Na medida em que essas vozes produziram não apenas um ruído no discurso curatorial, mas também forneceram outras histórias, a narrativa curatorial foi relativizada e apresentada como uma entre muitas perspectivas possíveis para o entendimento das obras.

Considerando ainda que a narrativa curatorial, pensada a partir da noção de ruptura, colocou em relação, desde uma perspectiva crítica e consonante com as exigências do presente, obras realizadas ao longo de quase cinco decênios (entre 1968 e 2016), essa heterogeneidade enunciativa também contribuiu para reforçar o entendimento de que o discurso curatorial, na medida em que este era permanentemente confrontado pelas inscrições históricas de trabalhos, não se confundisse com um dirigismo conceitual que converte os trabalhos em mera ilustração de partidos curatoriais.

Cabe destacar que o interesse em uma polissemia não implicava a anuência a todo e qualquer tipo de discurso. Um caso que nos ajuda a deixar esse posicionamento menos abstrato diz respeito à legenda expandida para a obra *Ota-Oxalufan*, doação do artista Vilmar Nascimento.

Diferente das outras obras, nesse caso foi elaborado um texto pela curadoria e a equipe do MAC-PR. Na legenda ampliada

To the extent that these voices not only produced a noise in curatorial discourse but also provided other stories, the curatorial narrative was relativized and presented as one of many possible perspectives for understanding works.

Considering also that the curatorial narrative, conceived from the notion of rupture, placed, from a critical perspective and in line with the demands of the present, works made over five decades (between 1968 and 2016), this enunciative heterogeneity also contributed to reinforce the understanding that curatorial discourse, in so far as it was permanently confronted by the historical inscriptions of works, was not confused with a conceptual directism that converts works into mere illustration of curatorial parties.

It should be noted that the interest in a polysemy did not imply agreement to any and all discourse. A case that helps us make this less abstract position concerns the expanded caption for the work *Ota-Oxalufan*, donated by artist Vilmar Nascimento.

Unlike other works, in this case a text was prepared jointly by the curators and the MAC-PR team. In the extended caption we explained that the material collected from the MAC-PR archive revealed the invisibility of a structuring concept of the work. As is explicit in its title, the work recovers

explicamos que no material levantado no arquivo do MAC-PR foi constatada a invisibilidade de um conceito estruturante do trabalho. Como está explícito em seu título, a obra recupera a figura do orixá Ota-Oxalufan, enaltecendo aspectos das religiões, ancestralidade e tradições de matrizes africanas nos processos e visualidades artísticos. Algo que foi desconsiderado pela crítica, que enfatizou suas características orgânicas e suas preocupações ecológicas[16].

Como nos mostra Rosana Paulino, não é mais possível seguir consentindo com o permanente apagamento da produção cultural afrodescendente por meio da sobreposição de parâmetros que lhes são estranhos. Por meio de questionamentos acerca da sua legitimidade formal ou pelo seu engessamento em categorias subalternas – o "naif", o "folclórico", o "artesanal", o "popular"[17]. Faz-se urgente interromper narrativas que operam, conscientemente ou não, invisibilizando ancestralidades, tradições e valores estéticos que escapam dos cânones eurocêntricos. Que diminuem ou negam as contribuições dessas produções na construção de um olhar plural e de uma estética decolonial.

Em consonância com esse entendimento, a legenda que acompanhava *Ota-Oxalufan*, além de dar visibilidade a procedimentos críticos estruturados desde uma estética colonizada, posicionava-se contra o racismo estrutural que opera no meio das artes visuais.

the figure of the Ota-Oxalufan orisha, praising aspects of the religions, ancestry and traditions of African matrices in the processes and artistic visualities. Something that was disregarded by the critics, which emphasized its organic characteristics and its ecological concerns.[16]

As Rosana Paulino shows us, it is no longer possible to continue to consent to the permanent erasure of Afro-descendant cultural production by overlapping parameters that are foreign to them. Through questions about its formal legitimacy or its casts in subaltern categories - the 'naif', the 'folk', the 'craft', the 'popular'[17].It is urgent to interrupt narratives that operate, consciously or not, making invisible ancestors, traditions and aesthetic values that escape the Eurocentric canons. That diminish or deny the contributions of these productions in the construction of a plural look and a decolonial aesthetic.

In line with this understanding, the caption that accompanied *Ota-Oxalufan*, in addition to giving visibility to critical procedures structured from a colonized aesthetics, was against structural racism operating within the visual arts:

> Unlike the other works presented here, during the search for critical texts on Vilmar Nascimento's work, we are faced with the invisibility of an aspect that presents itself as fundamental to the work. As is explicit in the title in

Diferente das demais obras aqui apresentadas, durante a pesquisa por textos críticos sobre a obra de Vilmar Nascimento, nos deparamos com a invisibilidade de um aspecto que se apresenta como fundamental ao trabalho. Como está explícito no título na obra, seu conceito relaciona-se às religiões de matrizes africanas, recupera a figura do orixá Ota-Oxalufan, enaltecendo uma ancestralidade e tradição que não são contempladas pelas narrativas eurocêntricas. A ausência desse debate na crítica de arte é sintomática de um racismo estrutural ainda presente nas artes visuais. A recusa em transcrever textos dessa natureza reforça o compromisso da curadoria e do MAC-PR em se colocar como uma instituição inclusiva e plural, que estabeleça diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir da arte contemporânea.

Ainda em busca de uma heterogeneidade que efetivamente contribuísse para ativar crítica e concretamente o acervo do MAC-PR, a exposição "Pequenos gestos: memórias disruptivas" também se materializou por meio do ciclo de ativações *Quando os vazios falam*. Com a colaboração de artistas, pensadores e pesquisadores convidados, o propósito foi levar para uma esfera ampla, em três encontros, tanto debates plurais e abrangentes sobre aspectos artísticos, históricos e políticos invisibilizados nas narrativas dessa coleção, quanto problematizar narrativas enunciadas e visibilizadas por seu acervo.

O segundo procedimento, complementar ao primeiro, foi ouvir e pensar o conjunto de obras selecionadas a partir e desde as urgências do presente. Ou seja, conectar trabalhos produzidos entre 1968 e 2016 por meio de procedimentos relacionais e perspectivas conceituais anticoloniais[18].

Obras produzidas ao longo de quase cinco decênios se conectavam por um certo comentário crítico ao imperativo da modernidade – à ideia de progresso histórico, ao projeto nacional desenvolvimentista, à constituição de uma identidade nacional, ao resgate de um passado próprio, à expectativa do Brasil como um país do futuro. Enfim, um tipo de comentário crítico à retórica que não apenas cria as expectativas do que supostamente o Brasil deveria ser, mas que também constrói um ideário, permanentemente atualizado, que projeta nossa memória em uma promessa, nunca efetivada, do Brasil como um "país do futuro". Ideário que não apenas contribui para invisibilizar determinadas narrativas, mas que também é instrumentalizado para positivar e legitimar a atuação de um Estado e de uma sociedade estruturalmente colonizada, patriarcal, racista, sexista e classista[19].

Ou seja, pode-se considerar que os trabalhos aqui reunidos, em maior ou menor medida, sinalizam o componente colonial, e ainda não superado, do processo de modernidade, e a modernização brasileira, inclusive nossa modernidade e contemporaneidade artística. E, cada um ao seu modo, parece nos interrogar como, enquanto subjetividades colonizadas e alteridades subalternizadas, pensar nosso projeto de modernidade e nossa promessa de futuro?

the work, its concept is related to the religions of African matrices, recovers the figure of the orixá Ota-Oxalufan, extolling an ancestry and tradition that are not contemplated by Eurocentric narratives. The absence of this debate in art criticism is symptomatic of a structural racism still present in the visual arts. The refusal to transcribe texts of this nature reinforces the commitment of the curators and the MAC-PR to position themselves as an inclusive and plural institution, which establishes dialogues between past and present, cultures and territories, based on contemporary art.

Still in search of a heterogeneity, it stated that it effectively contributed to critically and concretely activating the MAC-PR collection, the exhibition "Small gestures: disruptive memories" also materialized through the activation cycle *When the voids speak*. With the collaboration of invited artists, thinkers and researchers, the purpose was to bring to a wide sphere both plural and comprehensive debates about artistic, historical and political aspects invisible in the narratives of this collection, as well as problematizing narratives enunciated and made visible by its collection.

The second procedure, complementary to the first, was to listen and think about the set of works selected from and from the urgencies of the present. That is, to relate works produced between 1968 and 2016 through relational procedures and anti-colonial conceptual perspectives.[18]

It connected works produced over almost five decades with a certain critical comment to the imperative of modernity - the idea of historical progress, the national developmental project, the constitution of a national identity, the redemption of its own past, the expectation of Brazil as a country. of the future. Finally, a kind of critical commentary on rhetoric that not only raises expectations of what Brazil is supposed to be, but also builds a permanently updated ideology that projects our memory into a never-fulfilled promise of Brazil as a 'country'. of the future '. This idea not only contributes to the invisibility of certain narratives, but is also instrumentalized to positivize and legitimize the performance of a state and a structurally colonized, patriarchal, racist, sexist and classist society. [19]

That is, it can be considered that the works that were gathered here, to a greater or lesser extent, signal the colonial and not yet surpassed component of the modernity process and Brazilian modernization, including our modernity and artistic contemporaneity. And each one, in his own way, seems to ask us how, as colonized subjectivities and subalternized alterities, to think about our project of modernity and our promise of the future?

The works gathered here help us to think about this question. Thought of as small gestures, these works hacked, each in its own way, colonial components present in our project of modernity. However, before

Pensadas como **pequenos gestos**, as obras aqui reunidas *hackearam* componentes coloniais presentes em nosso projeto de modernidade. No entanto, antes de aprofundar esse argumento, é importante dizer que a noção de gesto foi pensada em estreito diálogo com o conceito que Giorgio Agamben sistematizou em "Por uma ontologia e uma política do gesto"[20].

Nesse texto, o filósofo italiano reivindica para o gesto um lugar entre o fazer (*poiesis*) e o agir (*práxis*), sugerindo que a ética e a política não estariam na esfera da ação, mas sim do gesto. De acordo com Agamben, para compreendermos a natureza política do gesto seria decisivo pensá-lo como o momento da interrupção e suspensão de uma sucessão cronológica. Dessa perspectiva, o gesto, enquanto um espaço destituído da dualidade dos fins e meios, é inesgotável... precede, rememora e sucede a ação.

A partir dessa perspectiva também podemos considerar que as obras aqui reunidas, enquanto **pequenos gestos**, enunciam uma **memória disruptiva**, uma vez que trazem à tona os pressupostos coloniais (evolucionistas, racistas, imperialistas, sexistas) embutidos no nosso projeto de uma modernidade nacional e artística. Ou seja, essa memória é disruptiva porque enuncia uma perspectiva anticolonial que tanto interrompe quanto atualiza no presente o projeto colonial implícito no nosso "ideal moderno".

Essa disrupção se "materializou" em três gestos recorrentes e interconectados: o alegórico, o contranarrativo e o ecopolítico.

deepening this argument, it is important to say that the notion of gesture was thought in close dialogue with the concept that Giorgio Agamben systematized in "For an Ontology and a Gesture Policy"[20].

In this text, the Italian philosopher claims for the gesture a place between doing (poiesis) and acting (praxis), suggesting that ethics and politics would not be in the sphere of action, but of gesture. According to Agamben, to understand the political nature of the gesture, it would be decisive to think of it as the moment of interruption and suspension of a chronological succession. From this perspective the gesture, as a space devoid of the duality of ends and means, is inexhaustible ... precedes, remembers and succeeds action.

From this perspective we can also consider that the works gathered here, as small gestures, enunciate a disruptive memory, since they bring to light the colonial assumptions (evolutionists, racists, imperialists, sexists) embedded in our project of national and artistic modernity. That is, this memory is disruptive because it enunciates an anticolonial perspective that both interrupts and updates the present colonial project implicit in our 'modern ideal'.

This disruption "materialized" in three recurring and interconnected gestures: the allegorical, the counter-narrative, and the ecopolitical.

As obras do primeiro núcleo conceitual, **Gestos alegóricos[21],** nos ajudam a perceber como artistas problematizaram, a partir do exotismo associado à banana, a criação de uma identidade nacional e latino-americana, suspendendo narrativas que normalizam e naturalizam opressões e violências na constituição de uma identidade nacional. Por meio de procedimentos alegóricos baseados na estética tropi-pop-camp-clichê, explicitaram estereótipos e colonialismos ainda hoje presentes nas noções de brasilidade. Também evidenciam como essa identidade, erguida a partir de uma estrutura patriarcal, normaliza e naturaliza argumentos opressivos sobre inferioridade racial e diferenças de gênero fundamentados no determinismo biológico.

O segundo núcleo conceitual, **Gestos contranarrativos[22]**, evidencia como artistas contestaram processos implicados na ideia de uma modernidade e integração regional no sul global. Nesse sentido, a visualidade retro-futurista-decadente de Marcelo Conrado nos alerta para as falácias de uma memória permanentemente capitalizada acerca da grandiosidade do projeto moderno brasileiro. Os mapeamentos contracartográficos de Carla Vendrami e os procedimentos contra-arqueológicos de Beto Shwafaty e Jorge Francisco Soto evidenciam violências e dependências calcadas em estratégias geopolíticas colonizadoras. Por outro lado, o agenciamento da morte simbólica do artista; a transposição de grafias vernaculares das calçadas para o mundo da arte; a explicitação de corpos

The works of the first conceptual nucleus, allegorical gestures[21], help us to understand how artists problematized, from the exoticism associated with bananas, the creation of a national and Latin American identity, suspending narratives that normalize and naturalize oppression and violence in the constitution of a national identity. Through allegorical procedures based on the tropi-pop-camp-cliché aesthetics, they made explicit stereotypes and colonialisms still present in the notions of Brazilianity.
They also show how this identity, built from a patriarchal structure, normalizes and naturalizes oppressive arguments about racial inferiority and gender differences grounded in biological determinism.

The second conceptual core, Counter-Narrative Gestures [22], shows how artists have challenged processes implicated in the idea of modernity and regional integration in the global south. In this sense, Marcelo Conrado's retro-futuristic-decadent visuality alerts us to the fallacies of a permanently capitalized memory about the grandeur of the modern Brazilian project. Carla Vendrami's counter-cartographic mappings and Beto Shwafaty's and Jorge Francisco Soto's counter-archaeological procedures show violence and dependencies based on colonizing geopolitical strategies. On the other hand, the agency of the artist's symbolic death; the transposition of vernacular spellings from sidewalks to the art world; the specification of bodies reserved for dealing with the other side

reservados para lidar com a outra face do progresso; a reivindicação de uma forma artística para a ancestralidade de Oxalufan nos alertam sobre as resistências à dependência cultural. Além das insuficiências de uma modernidade artística pautada em cânones eurocêntricos e na colonialidade do saber.

of progress; The claim of an artistic form to Oxalufan's ancestry warns us of the resistances to cultural dependence. In addition to the shortcomings of an artistic modernity based on Eurocentric canons and the coloniality of knowledge.

O terceiro e último núcleo conceitual, **Gestos ecopolíticos**[23], reuniu obras que discutem a relação entre a arte e os destinos da natureza no antropoceno. A visualidade distópica a um sistema sustentado na lógica de crescimento econômico e consumo ilimitados pode ser observada na taxonomia contracientífica dos seres sintéticos feita por Eduardo Freitas. Essa relação antagonista entre o projeto antropoceno e a natureza assume uma centralidade na experimentação fotosserigráfica *Ciclo*, de Vera Chaves Barcellos. Já os sambaquis de Vera Rodrigues, as vasilhas de Yamamura e os modos de convívio dos povos litorâneos de Szczepanski relativizam noções evolucionistas de civilização, e desestabilizam hierarquias entre arte/artesanato. Desse modo, é possível perceber como artistas nos contam sobre uma visualidade crítica ao imperativo cultural com cosmovisões oriundas de contextos culturais do sul.

The third, and last conceptual core, Ecopolitical Gestures[23], brings together works that discuss the relationship between art and the destinies of nature in the anthropocene. The dystopian visuality of a system based on the logic of unlimited economic growth and consumption can be observed in Eduardo Freitas' counter-scientific taxonomy of synthetic beings. This antagonistic relationship between the anthropocene project and nature is central to Vera Chaves Barcellos' photoserigraphic experimentation Ciclo. Vera Rodrigues' sambaquis, Yamamura's bowls and Szczepanski's coastal ways of living together relativize evolutionary notions of civilization, and destabilize hierarchies between art / craft. Thus, it is possible to see how artists tell us about a critical visuality to the cultural imperative with worldviews from southern cultural contexts.

Esses gestos, ao revolverem, interromperem e desmantelarem no presente narrativas coloniais estruturantes, ativam e interconectam três temporalidades: passado/presente/futuro. E, muito embora não se proponham a transformar uma dada realidade, contribuem para a descolonização da história e da crítica de arte. Esses trabalhos, ao evidenciarem a face oculta e estruturante da modernidade, a colonialidade, produzem uma narrativa crítica às narrativas historiográficas construídas desde e a partir da lógica colonial.

These gestures, in revolving, interrupting and dismantling in the present structuring colonial narratives activate and interconnect three temporalities: past / present / future. And although they do not intend to transform a given reality, they contribute to the decolonization of history and art criticism. These works highlight the hidden and structuring face of modernity: coloniality, produce a critical narrative the historiographical narratives built from and from the colonial logic.

Nos dias atuais, diante da crise de legitimidade e legalidade dos meios e fins da política, olhar para os gestos de artistas dessa perspectiva é pensar como esses gestos em suas relações, potências e possibilidades se conservam no ato e vice-versa. Também ecoam *discursos potentes* e disruptivos demonstrando não só a atualidade e validade desses *pequenos gestos*, mas também a potência da arte nas disputas de narrativas e na construção de futuros não coloniais.

Nowadays, facing the crisis of legitimacy and legality of the means and ends of politics, looking at the gestures of artists from this perspective is thinking about how these gestures in their relations, powers and possibilities are preserved in the act and vice versa. They also echo potent and disruptive discourses demonstrating not only the timeliness and validity of these small gestures, but also the potency of art in narrative disputes and in the construction of noncolonial futures.

Fabrícia Jordão
Curadora

Fabrícia Jordão
Curator

NOTAS

1 OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Memória, patrimônio e arte: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros (1965-2005). *Projeto História:* Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S.l.], v. 40, jul. 2011. p. 56. ISSN 2176-2767. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/6124. Acesso em: 25 nov. 2019.

2 Para uma sistematização rigorosa sobre a trajetória do Salão de Arte Paranaense, confira: JUSTINO, M. J. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba, SEC/MAC-PR, 1995.

3 MAC-PR. *Estamos aqui!*. Catálogo da exposição de acervo. Curitiba/PR.

4 SILVA, Eliana. *Coletivo Ero Ere*: a busca por identidade negra e vínculo ancestral na arte contemporânea de Curitiba. 2019. 90 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

5 RIBEIRO, António Pinto. Podemos descolonizar os museus? In: RIBEIRO, António S.; RIBEIRO, Margarida C. (Org.). *Geometrias da memória*: configurações pós-coloniais. Porto: Edições Afrontamento, 2016, p. 103.

6 KILOMBA, Grada. *Memórias de Plantação*. Episódio de racismo cotiando. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

7 Sobre a pluralidade de termos presente nos estudos de colonialidade, ver: RE/NEO/DES/COLONIAL. ¿Uná cuestión de nomenclatura?. *Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Disponível em: https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/reneodes-colonial-¿una-cuestión-de-nomenclatura.

8 Para entender melhor o conceito "estética decolonial" desenvolvido por Walter de Mignolo conferir: MIGNOLO, Walter. A estética/estesia decolonial tornou-se um conector transversal entre os continentes [Entrevista concedida a] Aïcha Diallo. *C& América Latina*. 8 mar. 2018. Disponível em: http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/argentine-semiotician--walter-mignolo/.

9 MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. In: MIGNOLO, Walter (Org). *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014. p. 31-54.

10 O conceito "colonialidade" foi introduzido pelo sociólogo peruano Anibal Quijanono no final dos anos 1980. No início dos anos 1990, Walter de Mignolo elabora em *Histórias locais/projetos globais* e em publicações posteriores o conceito de colonialidade como o lado mais escuro da modernidade. Ver: MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32, n. 94, e329402, 2017.

11 Sobre essa discussão ver: RIBEIRO, António Pinto. Podemos descolonizar os museus? In: RIBEIRO, António S.; RIBEIRO, Margarida C. (Org.). *Geometrias da memória:* configurações pós-coloniais. Porto: Edições Afrontamento, 2016, p. 95-111.

12 ENWENZOR, Okwui. *The Postcolonial Constellation*: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. Research in African Literatures, vol. 34, n. 4 (Winter, 2003), p. 57-82. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/4618328.

13 Para entender melhor o conceito "estética decolonial" desenvolvido por Walter de Mignolo conferir: MIGNOLO, Walter. A estética/estesia decolonial tornou-se um conector transversal entre os continentes [Entrevista concedida a] Aïcha Diallo. *C& América Latina*. 8 mar. 2018. Disponível em: http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/argentine-semiotician--walter-mignolo/.

14 Nessa etapa, a colaboração dos setores de pesquisa e do educativo foi fundamental. Agradeço a Lucia Venturim, Maria Aparecida de Lima e Giovana Vespa.

15 Essas narrativas foram apresentadas nas legendas ampliadas que acompanhavam as obras. É importante mencionar que todas foram traduzidas para inglês e espanhol.

16 A esse respeito consultar os recortes de jornais sobre o artista no arquivo do MAC-PR e conferir o guia para educadores da exposição disponível em: http://www.mac.pr.gov.br/arquivos/File/guia_edu_Peq_Gestos.pdf.

17 PAULINO, Rosana. *Diálogos Ausentes, vozes presentes*. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/diálogosausentes_rosanapaulino-rev.pdf.

18 Obras selecionadas: *Brasiliana III* (1968) de Antonio Henrique Amaral; *Realmente* (1973) de Danúbio Gonçalves; *Brinquedos de Meninas* (2004) de Dulce Osinski; *Never Forget: I make my money with bananas* (c.1995) de Glauco Menta; *Rótulo 104-B* (1972) de Plínio César Bernhardt; *Brinquedos de Meninos* (2004) de Dulce Osinski; *SLU* (2006) de Estevão Machado; *Das Calçadas de Olinda I* (1983) de Aprígio Fonseca e Frederico; *Projeto B.O.* (2002) de Rogério Ghomes; *Ota-Oxalufan* (1984) de Vilmar Nascimento; *O Museu Impossível das coisas vivas. Departamento de integração pan-continental (área de contato triangular)* (2004) e *Aculturação (não) é integração I (Vale do Rio Doce / Mariana)* (2015), de Beto Shwafaty; *Sentado en el bote con su cámara escuchaba el sonido penetrante de la sala de máquinas* (2005) de Jorge Francisco Soto; *Mapa* (1994) de Carla Vendrami; *Prefiro a Decadência à Modernidade* (2016) de Marcelo Conrado; *Ciclo* (1974) de Vera Chaves Barcellos; *Ideogramas reflexivos do litoral do Paraná* (c. 1990) de Liz Szczepanski; *Sambaqui* (1991) de Vera Rodrigues; *Vasilha* (1997) de Alice Yamamura; *Espécies ameaçadas de extinção / Últimos exemplares encontrados na coleta realizada na cidade de Castro* (2014) de Eduardo Freitas.

19 Um primeiro pensamento sobre esse argumento foi desenvolvido no texto *Só à distância mostra-se os dentes* sobre a instalação homônima de Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli na I Mostra do Programa de Exposição no CCSP no período de 16/06 a 9/09 de 2018. Disponível em: http://centrocultural.sp.gov.br/site/wp-content/uploads/2018/06/CCSP-catalogo-i-mostra-exposicoes-2018.pdf.

20 AGAMBEN, Giorgio. Por uma ontologia e uma política do gesto.Chão de Feira. Caderno de Leituras n.76. Série Intempestiva.Disponível em: https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-76-por-uma-ontologia-e-uma-politica-do-gesto/.

21 Agrupou as obras *Brasiliana III* (1968) de Antonio Henrique Amaral; *Realmente* (1973) de Danúbio Gonçalves; *Brinquedos de Meninas* (2004) de Dulce Osinski; *Never Forget: I make my money with bananas* (c.1995) de Glauco Menta; e *Rótulo 104-B* (1972) de Plínio César Bernhardt.

22 Agrupou as obras *Brinquedos de Meninos* (2004) de Dulce Osinski; *SLU* (2006) de Estevão Machado; *Das Calçadas de Olinda I* (1983) de Aprígio Fonseca e Frederico; *Projeto B.O.* (2002) de Rogério Ghomes; *Ota-Oxalufan* (1984) de Vilmar Nascimento; *O Museu Impossível das coisas vivas. Departamento de integração pan-continental (área de contato triangular)* (2004) e *Aculturação (não) é integração I (Vale do Rio Doce / Mariana)* (2015), de Beto Shwafaty; *Sentado en el bote com su cámara escuchaba el sonido penetrante de la sala de máquinas* (2005) de Jorge Francisco Soto; *Mapa* (1994) de Carla Vendrami; e *Prefiro a Decadência à Modernidade* (2016) de Marcelo Conrado.

23 Reuniu as obras *Ciclo* (1974) de Vera Chaves Barcellos; *Ideogramas reflexivos do litoral do Paraná* (c. 1990) de Liz Szczepanski; *Sambaqui* (1991) de Vera Rodrigues; *Vasilha* (1997) de Alice Yamamura; e *Espécies ameaçadas de extinção / Últimos exemplares encontrados na coleta realizada na cidade de Castro* (2014) de Eduardo Freitas.

GESTOS ALEGÓRICOS

ALLEGORICAL GESTURES

As obras desse núcleo nos ajudam a perceber como artistas problematizaram, a partir do exotismo associado à banana, a criação de uma identidade nacional e latino-americana. Por meio de procedimentos alegóricos baseados na estética tropi-pop-camp-clichê, explicitaram estereótipos e colonialismos ainda hoje presentes nas noções de brasilidade. Também evidenciam como essa identidade, erguida a partir de uma estrutura patriarcal, normaliza e naturaliza argumentos opressivos sobre inferioridade racial e diferenças de gênero fundamentadas no determinismo biológico.

The works of this nucleus help us to understand how artists problematized, from the exoticism associated with bananas, the creation of a national and Latin American identity. Through allegorical procedures based on the tropi-pop-camp-cliché aesthetics, they made explicit stereotypes and colonialisms still present in the notions of Brazilianness. They also show how this identity, built from a patriarchal structure, normalizes and naturalizes oppressive arguments about racial inferiority and gender differences grounded in biological determinism.

GLOSSÁRIO

Alegoria: figura de linguagem ou interpretação que consiste em representar pensamentos e ideias de forma figurativa.

Trop-pop-camp-clichê: mistura de uma visualidade tropical brasileira com o pop norte-americano, elementos do *camp* e clichês sobre nossa identidade.

Colonialismo: forma de imposição de autoridade de uma cultura sobre outra.

Estrutura patriarcal: sistema social em que funções de poder, autoridade e privilégios se concentram em figuras masculinas.

Determinismo biológico: crença de que genética e etnia determinam capacidades físicas e psicológicas do indivíduo.

GLOSSARY

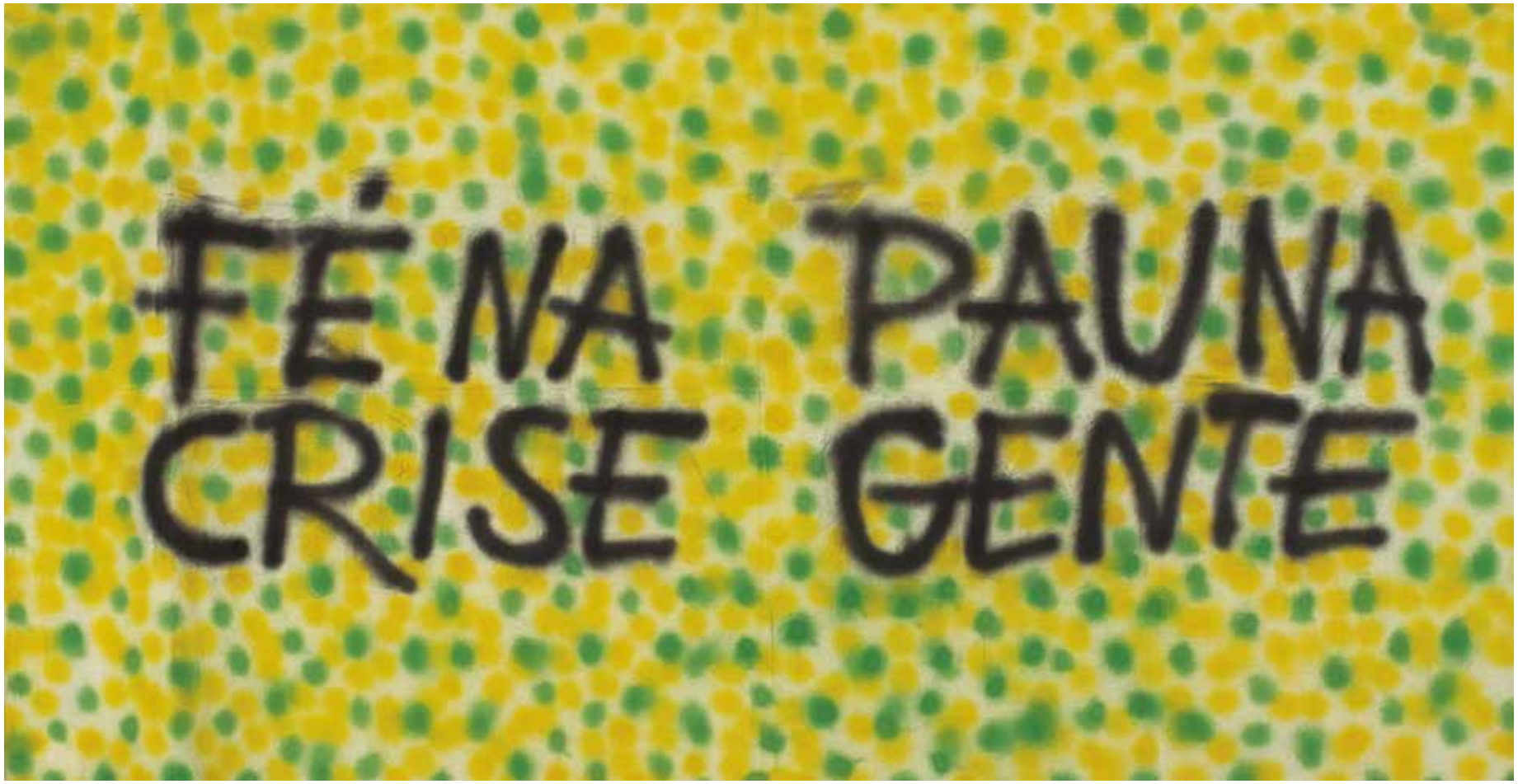
Allegory: A figure of language or interpretation that consists in representing thoughts and ideas in a figurative way.

Trop-pop-camp-cliche: A mixture of a brazilian visuality with the North American pop and camp elements with brazilian identity cliches.

Colonialism: form of imposing authority of one culture on another.

Patriarchal structure: social system in which functions of power, authority, and privilege focus on male figures.

Biological determinism: belief that genetics and ethnicity determine the physical and psychological capacities of the individual.



JORGE CARLOS SADE
Curitiba, PR, 1927-2013

Fé na crise e pau na gente – Da série Brasiliana 84, 1984
Faith in the crisis and beat us round the head - From the Brasiliana series 84, 1984
Spray sobre tecido
Spray on textile
120 x 233 cm

Exposição "Artistas do Paraná"
na Fundação Armando Álvares Penteado
Exhibition "Artists from Paraná" at Armando Álvares Penteado Foundation

"Irreverente, crítico, espírito inquieto, Sade – um dos nomes presentes e de grande e importante mostra - preparou o trabalho especial para a exposição paulistana. Deu-lhe o significativo nome de 'Fé na crise e Pau na Gente'." O Estado do Paraná, 1984

Irreverent, critical, restless spirit, Sade - one of the names present and of great and important shows - prepared the special work for the São Paulo exhibition. It gave it the significant name of 'Faith in the crisis and beat us round the head" The State of Paraná, 1984

ANTONIO HENRIQUE AMARAL
São Paulo, SP, 1935-2015

Brasiliana III, 1968
Óleo sobre chapa de madeira
Oil on wood plate

Prêmio 25º Salão Paranaense
Award 25th Paraná Salon
85 x 122 cm

¨Na época em que Amaral pintou as bananas, elas se tornaram um símbolo explícito para o indivíduo submetido às arbitrariedades, aparecendo amarradas e penduradas por cordas, ou agredidas e perfuradas por garfos e outros instrumentos contundentes. [...] No caso de Amaral, estereotipou-se a leitura de suas obras como a denúncia de uma violência específica, política e urbana, em detrimento até da apreciação do puro fenômeno pictórico. (E, no entanto, é por causa deste, e não de temas ou engajamentos, que a qualidade e a permanência de uma obra de arte se instauram).¨ Olívio Tavares de Araújo, 1992

¨By the time Amaral painted the bananas, they became an explicit symbol for the individual subjected to arbitrariness, appearing bound and hanging by ropes, or assaulted and pierced by forks and other blunt instruments. [...] In the case of Amaral , the reading of his works was stereotyped as the denunciation of a specific political and urban violence, even to the detriment of the appreciation of the pure pictorial phenomenon. (And, moreover, it is because of this, and not of themes or engagements, that the quality and permanence of a work of art are established).¨ Olívio Tavares de Araújo, 1992

DANÚBIO GONÇALVES
Bagé, RS, 1925 – Porto Alegre, RS, 2019

Realmente, 1973
Really, 1973
Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas

Prêmio 30º Salão Paranaense
Award 30th Paraná Salon
110 x 89,8 cm

¨Apesar de sua criatividade, a absorção *kitsch* da obra do gaúcho Danúbio Gonçalves não foi compreendida pela grande maioria dos universitários entrevistados. Em seu trabalho premiado intitulado *Realmente*, a cafonália (misto de Cafonismo e Tropicalismo) é o tema. Nele transparece tropicália, crítica à comunicação e absorção do *kitsch*. Neste gênio de comunicação de massa que é o Chacrinha faz explodir cafonália.¨ Adalice Araújo, 1973

¨Despite his creativity, the *Kitsch* absorption of the work of the gaucho Danúbio Gonçalves was not understood by the vast majority of the university students interviewed. In his award-winning work entitled *Really* Cafonália (a mix of Cafonism and Tropicalism) is his theme. It transpires tropicalia, criticism of communication and absorption of the *Kitsch*. In this mass communication genius that is the Chacrinha cafonália is made to explode.¨ Adalice Araújo, 1973

GLAUCO MENTA
Curitiba, PR, 1965

Never Forget: I make my money with bananas, sem data
Nunca esquecer: eu faço meu dinheiro com bananas,
Never Forget: I make my money with bananas, undated
Serigrafia sobre vinil
Serigraphy on Vinyl
138,4 x 140 cm

Prêmio 52º Salão Paranaense
Award 52nd Paraná Salon

¨Esta obra, na verdade serigrafia sobre vinil, pertence à série *Carmen*, que tinha por objetivo fazer uma homenagem e um resgate à figura Carmen Miranda, nosso maior ícone artístico de todos os tempos. Bem ao contrário de artistas pop como Andy Warhol que utilizavam a figura de personalidades conhecidas do grande público, como Marilyn Monroe, à exaustão com a clara intenção de desmistificação desses mitos populares, eu, quando me aproprio da imagem de Carmen Miranda, busco na verdade reforçar esse mito.¨
Glauco Menta, 2019

¨This work is actually silkscreen vinyl, belongs to the series *Carmen*, that aimed to pay tribute and rescue the figure Carmen Miranda, our greatest artistic icon of all time. Quite unlike pop artists like Andy Warhol who, by using the figure of well-known personalities such as Marilyn Monroe to exhaustion, with the clear intention of demystifying these popular myths, I, when appropriating Carmen Miranda's image, actually seek to reinforce that myth.¨
Glauco Menta, 2019

PLÍNIO CÉSAR BERNHARDT

Cachoeira do Sul, RS, 1927 – Porto Alegre, RS, 2004

Rótulo 104-B, 1972
Label 104-B, 1972
Óleo e vinílica sobre chapa de madeira
Oil and vynil paint on wooden board
43 x 43,8 cm

Prêmio 29º Salão Paranaense
Award 29th Paraná Salon

"(...) Quem não se lembrará, com efeito, do fascínio de suas pinturas que reinventavam, faz algum tempo, rótulos antigos e beldades barrocas, numa tropicália de tons quentes, sugestões embriagantes e anatomias sedutoras? Não é sem sentido, no entanto, constatar as referências clássicas que se teciam com essa reflexão barroca das exuberâncias do feminino..."
Gaudêncio Fidelis, 1991

"(...) Who will not remember, in fact, the facinio his paintings has reinvented, for some time, ancient and beautiful baroque labels, in a tropic of warm tons, intoxicating suggestions and seductive anatomies? It is not meaningless, however, to see as classic references that weave with this baroque reflection of feminine exuberance ..." Gaudêncio Fidelis, 1991

DULCE OSINSKI
Irati, PR, 1962

Brinquedos de Meninas, 2004
Girl's toys, 2004
Acrílica sobre papel
Drawing on paper
Doação artista
Donated by the artist

20 peças / parts | 40 x 60 cm cada / each

¨Pequenos brinquedos de plástico que acompanham bonecos-heróis, armas pretas e cinzas de tamanhos minúsculos ganham cores 'de meninas' ao serem traduzidas em pintura. Representados em nuances cromáticos rosas, violetas, laranjas e lilases, as pistolas, os revólveres e as metralhadoras aparecem falsamente adocicados e mesmo sensualizados pela fatura pictórica, fazendo ao mesmo tempo referência a uma violência da qual elas com frequência são vítimas, mas que também lhes é inerente, porque humana.¨ Dulce Osinski, 2019

¨Small plastic toys that come with hero dolls, tiny-sized black and gray weapons gain 'girlish color' when translated into painting. Represented in chromatic shades of roses, violets, oranges and lilacs, pistols, revolvers and machine guns appear falsely sweetened and even sensitized by the pictorial invoice, while referring to a violence of which they are often victims, but also to them inherently human.¨ Dulce Osinski, 2019

TICO

GESTOS CONTRANARRATIVOS

COUNTER-NARRATIVE GESTURES

Esse núcleo nos ajuda a perceber como artistas contestaram processos implicados na ideia de uma modernidade e integração regional no sul global. Nesse sentido, a visualidade retro-futurista-decadente de Marcelo Conrado nos alerta para as falácias de uma memória permanentemente capitalizada acerca da grandiosidade do projeto moderno brasileiro. Os mapeamentos contracartográficos de Carla Vendrami e os procedimentos contra-arqueológicos de Beto Shwafaty e Soto Moreno evidenciam violências e dependências calcadas em estratégias geopolíticas colonizadoras.

Por outro lado, o agenciamento da morte simbólica do artista; a transposição de grafias vernaculares das calçadas para o mundo da arte; a explicitação de corpos reservados para lidar com a outra face do progresso; a reivindicação de uma forma artística para a ancestralidade de Oxalufan nos alertam sobre as resistências à dependência cultural. Além das insuficiências de uma modernidade artística pautada em cânones eurocêntricos e na colonialidade do saber.

This core helps us understand how artists have challenged processes implicated in the idea of modernity and regional integration in the global south. In this sense, Marcelo Conrado's retro-futuristic-decadent visuality alerts us to the fallacies of a permanently capitalized memory about the grandeur of the modern Brazilian project. Carla Vendrami's counter-cartographic mappings and Beto Shwafaty's and Soto Moreno's counter-archaeological procedures show violence and dependencies based on colonizing geopolitical strategies.

On the other hand, the agency of the symbolic death of the artist; the transposition of vernacular spellings from sidewalks to the art world; the specification of bodies reserved for dealing with the other side of progress; The claim of an artistic form to Oxalufan's ancestry warns us of the resistances to cultural dependence. In addition to the shortcomings of an artistic modernity based on Eurocentric canons and the coloniality of knowledge.

GLOSSÁRIO

Geopolíticas colonizadoras: utilização de poderes políticos para a dominação de um território ou país.

Vernacular: referente a características regionais, desprovidas de estrangeirismos.

Oxalufan: divindade africana cultuada no Brasil por todas as religiões afro-brasileiras.

Cânone: conjunto de regras ou padrões sobre determinado assunto.

Colonialidade do saber: um padrão do poder estrutural, em que o conhecimento compartilhado serve a uma ordem eurocentrada.

GLOSSARY

Colonizing geopolitics: use of political powers for the domination of a territory or country.

Vernacular: referring to regional characteristics, devoid of foreignness.

Oxalufan: African deity worshiped in Brazil by all Afro-Brazilian religions.

Canon: set of rules or standards on a given subject.

Coloniality of knowledge: a pattern of structural power, in which shared knowledge serves a Euro-centered order.

DULCE OSINSKI

Irati, PR, 1962

Brinquedos de Meninos, 2004
Boy's toys, 2004
Desenho sobre papel
Drawing on paper
Doação artista
Donated by the artist

18 peças / parts | 46 x 66 cm cada / each

¨A partir do ato de colecionar pequenos acessórios que acompanham bonecos plásticos que representam heróis, desenvolveu-se o projeto Catálogo-brinquedos. Vetores da morte e armas de fogo são também objetos de desejo, símbolos da masculinidade estereotipada: monocromática, árida, metálica. Brinquedos de montar e de matar servem ao dúbio e contraditório discurso que justapõe defesa e agressão. A cada um, o modelo que lhe convêm.¨ Dulce Osinski, 2019

¨From the act of collecting small accessories that accompany plastic dolls that represent heroes, the project Catalog-toys was developed. Vectors of death, firearms are also objects of desire, symbols of stereotypical masculinity: monochrome, arid, metallic. Riding and killing toys serve the dubious and contradictory speech that juxtaposes defense and aggression. To each, the model that suits.¨ Dulce Osinski, 2019

ALEX

MANECO

JUCA

ESTEVÃO MACHADO
Belo Horizonte, MG, 1959

SLU, 2006
SLU, 2006
Óleo sobre tela
Oil on Canvas

63º Salão Paranaense (doação artista)
63th Parana Salon (Donation of the artist)

2 peças / parts | 200 x 150 cm cada / each

¨Esse díptico faz parte do projeto 'Você está aqui?', que desenvolvi entre 2004 e 2006. Nele, abordava questões acerca da realidade urbana relacionadas com a identidade brasileira: quem somos nós, somos ricos, somos belos? Qual é nossa cor, quem fala inglês, quando chega o ônibus? Que horizonte é possível, dentro de uma paisagem opressora e pulsante? Na sobreposição de informações, em meio a delírios da luz, saturação de cor e cinza, uma pergunta: cadê o céu?¨ Estevão Machado, 2019

¨This diptych is part of the project 'Are you here?' which I developed between 2004 and 2006. It addressed issues about urban reality related to Brazilian identity: who are we, are we rich, are we beautiful? What is our color, who speaks English when the bus arrives? What horizon is possible within an oppressive and pulsating landscape? In the overlap of information, amid delusions of light, saturation of color and gray, a question: where is the sky?¨ Stephen Machado, 2019

APRÍGIO FONSECA E FREDERICO
Recife, PE, 1954 e Recife, PE, 1956

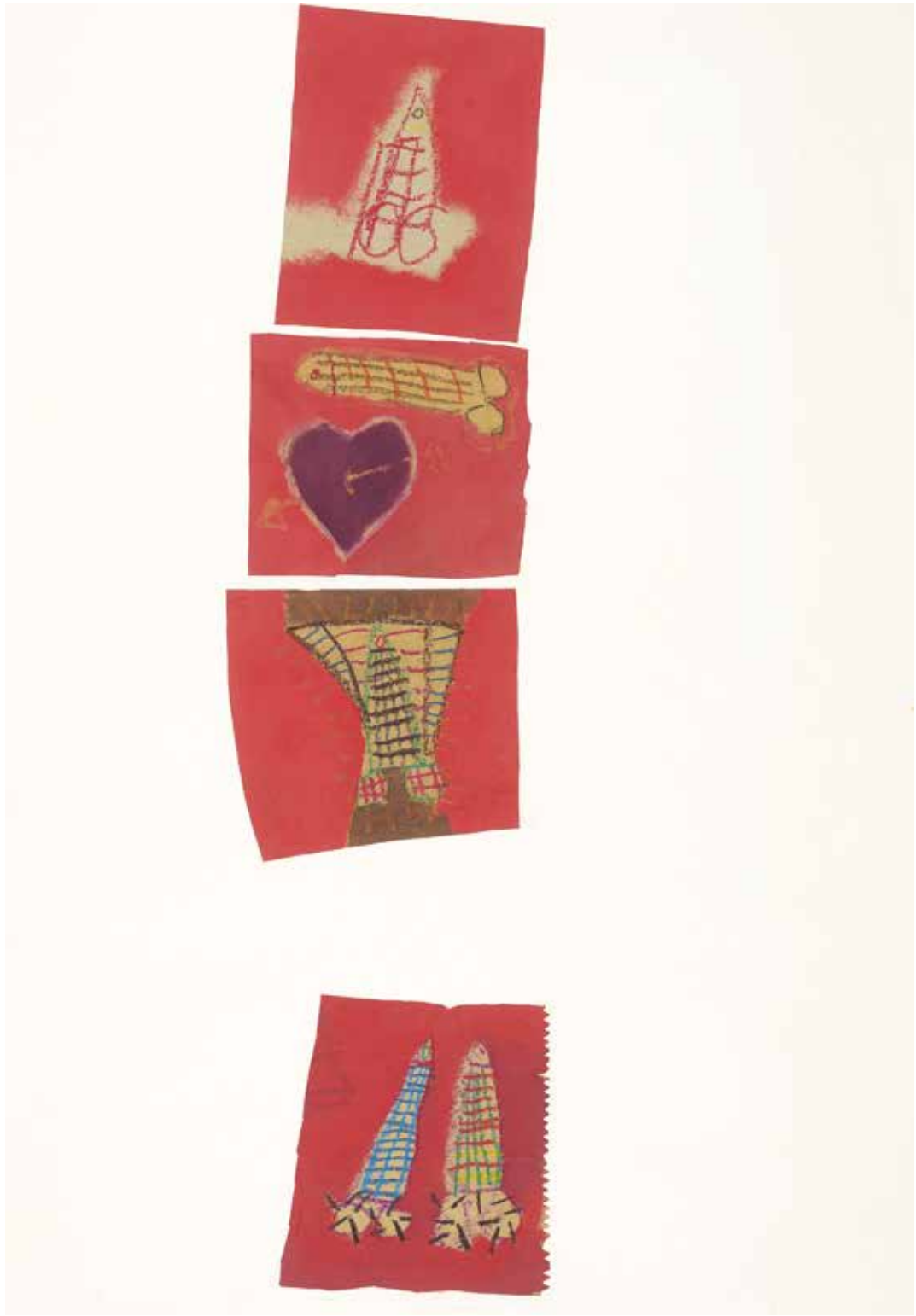
Das Calçadas de Olinda I, 1983
From Olindas sidewalk I, 1993
Pigmento, lápis cera e papel colado sobre papel
Pigment, wax pencil and paper glued on paper

Prêmio 5ª Mostra do Desenho Brasileiro
5th Brazilian Design Show Award

70,2 x 49,5 cm

"Quando viemos morar em São Paulo e percebemos a ausência de inscrições nas calçadas, lembramos das inúmeras que estávamos acostumados a ver e a fazer em Olinda. Resolvemos, então, retornar a Olinda para pesquisar as inscrições e estudar uma maneira de documentá-las, não apenas fielmente, com fotografias, mas por meio de um processo rudimentar e manual. Decidimos usá-las como matriz e imprimimos diretamente no chão."
Aprígio Fonseca, 2019

"When we came to live in Sao Paulo we noticed the absence of inscriptions on the sidewalks, remembering the countless we were used to seeing and doing in Olinda. We then decided to return to Olinda to research the inscriptions and study a way to document them, not faithfully through photographs, but through a rudimentary and manual process. We decided to use them as a matrix and print directly on the floor."
Aprigio Fonseca, 2019



ROGÉRIO GHOMES
Ponta Grossa, PR, 1966

Projeto B.O., 2002
Occurrence report project, 2002
Fotografias e placas de madeirite
Photographies and wooden boards

Projeto Faxinal das Artes
Faxinal das Artes project

20,3 x 29,8 cm /cada foto / each image
220 x 110 x 0,5 cm / cada madeirite / each wooden board

¨O *Projeto B.O.* é uma atitude política sobre o sistema das artes. A realização do Faxinal foi após a 25ª Bienal de São Paulo (2002), assim o foco inicial do sujeito/artista era eliminar os artistas participantes na última edição da Bienal, que nesta ação assumiu o papel de um *serial killer*. O artista [...] se apresenta no módulo policial como um assassino e vai estudar o código penal neste ambiente hostil, assim recebe um modelo do Boletim de Ocorrência e começa o processo de planejamento dos assassinatos. Estrategicamente as ações iniciam na circunvizinhança, no entorno da sua estalagem.¨ Rogério Ghomes, 2019

¨The *BO Project* is a political attitude about the arts system. The Faxinal project occurred after the 25th Bienal and São Paulo (2002), where the initial focus of the subject / artist was to eliminate the participating artists in the last edition of the Biennial, taking on the role of a serial killer. [...] The artist introduces himself in the police module as a killer and will study the penal code in this hostile environment, so he receives a model from the Occurrence Report and begins the process. planning of the murders, strategically the actions begin in the surroundings, around the police station. ¨ Rogério Ghomes, 2019

VILMAR NASCIMENTO
Curitiba, PR, 1955

Ota-Oxalufan, 1984
Ota-Oxalufan, 1984
Folha de palmeira real
Royal palm leaf

Doação artista
Donation of the artist

123 x 37 cm

"Trata-se da obra de um artista que, consciente dos problemas que afligem o terceiro mundo, assume-os. Dentro da arte/processo procura criar situações a partir do lixo ou de materiais naturais que utiliza como suporte. Ele não está nem um pouco preocupado em fazer coisas bonitinhas para serem consumidas. Partindo das raízes culturais e do mimetismo criado na montagem dos elementos, desenvolve todo um ciclo de ideias que vão da coisificação ao mergulho no inconsciente. Sua obra confunde-se com o discurso estético." Adalice Araújo, 1983

"It is the work of an artist who, aware of the problems that afflict the third world, takes them over. Within the art / process he seeks to create situations out of the trash or natural materials he uses as a support. He is not at all concerned with creating cute things to be consumed. Starting from the cultural roots and the mimicry created in the assembling of the elements, he develops a whole cycle of ideas ranging from thingification to plunging into the unconscious. His work blends into aesthetic discourse." Adalice Araújo, 1983

BETO SHWAFATY
São Paulo, SP, 1977

Aculturação (não) é integração I
(Vale do Rio Doce / Mariana), 2015
Acculturation is (not) integration I (Vale do Rio Doce / Mariana), 2015
Vaso cerâmico, intervenções gráficas, compensado e concreto
Ceramic vase, graphic interventions, plywood and concrete

66º Salão Paranaense
66th Paraná Salon

121 cm x 55,5 Ø cm

¨Essa obra aborda a massificação cultural, ao mostrar sob um tubo de concreto um vaso de barro popular, parcialmente coberto por uma pintura que alude a logomarcas de empresas estatais brasileiras [...] cujas identidades visuais eram fortemente influenciadas pelo concretismo. A série aborda a dialética entre a produção manual e local e o desenvolvimento das obras monumentais de infraestrutura que carregam a crença na integração nacional e operam como instrumentos de exploração dos recursos naturais.¨ Beto Shwafaty, sem data

¨This work addresses cultural massification by showing under a concrete tube a popular clay vase, partially covered by a painting that alludes to logos of Brazilian state-owned companies [...] whose visual identities were strongly influenced by concretism. The series addresses the dialectic between manual and local production and the development of monumental infrastructure works that carry the belief in national integration and operate as instruments of exploitation of natural resources.¨ Beto Shwafaty, undated

BETO SHWAFATY
São Paulo, SP, 1977

O Museu Impossível das coisas vivas. Departamento de integração pan-continental (área de contato triangular), 2004
The impossible museum of living things. Department of pan continental integration (Triangular Contact Area), 2004
Instalação – metal, vidro, pedras, objetos de cultura popular peruana, cordas de algodão, luminária, impressão P/B em tecido, painel informativo com intervenções gráficas e colagem em material impresso
Installation - metal, glass, stones, Peruvian popular culture objects, cotton ropes, lamp, B/W printing on fabric, information panel with graphic interventions and collage in printed material

66º Salão Paranaense (prêmio aquisição)
66th Paraná Salon (acquisition premium)

Dimensões variáveis | Variable dimensions

"Esta instalação se desdobra como uma intricada narrativa objetiva sobre a recente disputa marítima chileno-peruana, que resultou em quase 300 milhões de terras não reivindicadas. A instalação reúne e intervém em imagens e objetos (por meio de elementos gráficos e *assemblages*) como forma de evocar o status atual dessa situação territorial, política e cultural."
Beto Shwafaty, sem data

"This installation unfolds as an intricate objective narrative about the recent Chilean-Peruvian maritime dispute, which has resulted in nearly 300 million unclaimed lands. The facility collects and intervenes in images and objects (through graphics and *assemblages*) as a way of evoking the current status of this territorial, political and cultural situation."
Beto Shwafaty, undated

BATALLA DE ARICA
EL ASALTO: MAÑANA
DEL 07 DE JUNIO DE 1880
ARICA
LOMAS DE CONCORDIA
BREVE HISTORIA
DE LAS FRONTERAS
DE CHILE
Empresas vinculadas a Capital chileno
Coordenadas
Chile fueron

JORGE FRANCISCO SOTO
Montevidéu, Uruguai, 1960

Sentado en el bote con su cámara escuchaba el sonido penetrante de la sala de máquinas, 2005
Seated in the boat with his camera listening the penetrant sound at the machine room, 2005

Videoinstalação 8'
Videoinstallation, 8'

62º Salão Paranaense (doação artista)
62nd Paraná Salon (Donation of the artist)

¨A Batalha do Rio da Prata foi a primeira batalha naval entre navios britânicos e alemães durante a Segunda Guerra Mundial. O navio de guerra Almirante Graf Spee da Alemanha, e os cruzadores ligeiros Ajax e Achilles e o cruzador pesado Exeter da Grã-Bretanha. Além disso foi o único episódio da guerra desenvolvido na América do Sul em águas territoriais do Uruguai.¨ Jorge Francisco Soto, 2019

¨The Battle of the River Plate was the first naval battle between British and German ships during World War II. The battleship Admiral Graf Spee of Germany versus the light cruisers Ajax and Achilles and the heavy cruiser Exeter of Great Britain. It was also the only episode of the war which took place in South America in Uruguayan territorial waters.¨ Jorge Francisco Soto, 2019

MARCELO CONRADO
Prudentópolis, PR, 1976

Prefiro a Decadência à Modernidade, 2016
I prefer the Decadence to Modernity, 2016
Impressão com pigmento mineral sobre papel algodão
Mineral pigment print on cotton paper

Doação artista
Donated by the artist

110 x 76 cm

"[...] é uma obra que questiona os limites da autoria na arte contemporânea. A fotografia, realizada por terceiro, foi licenciada de um banco de imagens e a frase inserida é anônima. Ainda que para o Direito a autoria é irrenunciável, os bancos de imagens anunciam que as fotografias licenciadas são totalmente livres de direitos. Do duplo anonimato, imagem e texto, o artista reivindicou a autoria. O diálogo que se estabelece na imagem/texto remete a uma oportuna instigação: estamos diante da decadência da modernidade?" Marcelo Conrado, 2019

"[...] it is a work that questions the limits of authorship in contemporary art. The photography, made by a third party, has been licensed from an image bank and the inserted sentence is anonymous. Although in law, authorship is indispensable, image banks announce that the licensed photographs are totally royalty-free. From the double anonymity of image and text, the artist re-claimed the authorship.. The dialogue established in the image / text leads to a timely instigation: are we facing the decadence of modernity?" Marcelo Conrado, 2019

CARLA VENDRAMI

Ponta Grossa, PR, 1962 – Curitiba, PR, 2009

Mapa, 1994
Map, 1994
Carpete e madeira
Wood and Carpet

Prêmio 51º Salão Paranaense
Award 51st Paraná Salon

297 x 500 cm

¨Eu comecei a pensar no mapa como se ele fosse um quadro. De qualquer forma, um mapa não é uma representação real – quanto maior a área representada, mais deformação ela vai dar. [...] Recortando assim, você tem mais ideia do volume e o recorte do mapa mostra não só a distribuição de massas de água e terra, mas também o valor político.¨ Carla Vendrami, sem data

¨I started to think of the map as if it were a painting. Anyway, a map is not a real representation - the larger the area represented, the more deformation it has (...). of the volume and clipping of the map shows not only the distribution of water and land mass but also the political value.¨ Carla Vendrami, undated

GESTOS ECOPOLÍTICOS

ECOPOLITICAL GESTURES

Nesse núcleo reunimos obras que discutem a relação entre a arte e os destinos da natureza no antropoceno. A visualidade distópica a um sistema sustentado na lógica de crescimento econômico e consumo ilimitados pode ser observada na taxonomia contracientífica dos seres sintéticos feita por Eduardo Freitas. Essa relação antagonista entre o projeto antropoceno e a natureza assume uma centralidade na experimentação fotosserigráfica *Ciclo*, de Vera Chaves Barcellos. Já os sambaquis de Vera Rodrigues, as vasilhas de Yamamura e os modos de convívio dos povos litorâneos de Szczepanski relativizam noções evolucionistas de civilização, e desestabilizam hierarquias entre arte/artesanato. Desse modo, é possível perceber como artistas nos contam sobre uma visualidade crítica ao imperativo cultural e com cosmovisões oriundas de contextos culturais do sul.

In this nucleus we gather works that discuss the relationship between art and the destinies of nature in the anthropocene. The dystopian visuality of a system based on the logic of unlimited economic growth and consumption can be observed in Eduardo Freitas' counter-scientific taxonomy of synthetic beings. This antagonistic relationship between the anthropocene project and nature is central to Vera Chaves Barcellos' photoserigraphic experimentation Ciclo. Vera Rodrigues' sambaquis, Yamamura's canisters and Szczepanski's coastal ways of living together relativize evolutionary notions of civilization, and destabilize hierarchies between art / craft. Thus, it is possible to understand how artists tell us about a critical visuality to the cultural imperative and with worldviews from southern cultural contexts.

GLOSSÁRIO

Antropoceno: definição da geologia, na qual o período atual, também chamado de "Era da Humanidade", tem a ação humana como definidora do funcionamento global.

Distopia: o contrário de utopia. Situação imaginária em que se vive em condição de extrema opressão.

Taxonomia: estudo científico responsável pela classificação sistemática das coisas em categorias.

Sambaquis: depósitos de conchas, material orgânico e calcário construídos pelo homem, entre 8 mil e 2 mil anos atrás.

Cosmovisão: modo de olhar o mundo, conjunto de ideias sobre um contexto maior.

GLOSSARY

Anthropocene: definition of geology, in which the present period, also called the "Age of Humanity", has human action as defining global functioning.

Dystopia: the opposite of utopia. Imaginary situation in which one lives in a condition of extreme oppression.

Taxonomy: scientific study responsible for the systematic classification of things into categories.

Sambaquis: deposits of shells, man-made organic and limestone material, between 8.000 and 2.000 years ago.

Worldview: way of looking at the world, set of ideas in a larger context.

VERA CHAVES BARCELLOS

Porto Alegre, RS, 1938

Ciclo, 1974
Cicle, 1974
Livro com 20 serigrafias e 8 textos
Book with 20 serigraphies and 8 texts

Doação artista
Donated by the artist

28 peças / parts | 33 x 33 cm cada / each

¨*Ciclo* é uma das primeiras obras em que utilizei a fotografia, ainda de forma gráfica, passando-a à serigrafia. Em forma de portafoglio, *Ciclo* é formado por textos introdutórios, e uma sequência de 20 imagens que configuram a natureza e a ação do homem sobre ela assim como a posterior ação do tempo sobre as obras humanas, uma espécie retomada da natureza sobre as interferências do homem sobre ela. Há uma semelhança, de certa forma, entre as primeiras imagens e as últimas, fechando um ciclo.¨ Vera Chaves Barcellos, 2019

¨*Ciclo* is one of the first works in which I used photography, moreover, turning it graphically into screen printing. In the form of a 'portafoglio' *Ciclo* is formed by introductory texts, and a sequence of 20 images that configure the nature and action of man, as well as the later action of time upon human works, a 'return of serve' by nature on man's previous interference with it. There is a similarity, in a way, between the first images and the last ones which brings the cycle to an end.¨ Vera Chaves Barcellos, 2019

O objeto criado

A natureza

GERMAN LORCA

São Paulo, SP, 1922

Fungos, 1970

Fungus, 1970

Fotografia – pigmento mineral sobre papel de algodão

Photography - Mineral Pigment on cotton paper

Doação Galvão Pinheiro Produção Cultural

Donated by Galvão Pinheiro Produção Cultural

41,2 x 39 cm

¨Caminhando pelo parque me deparei com essa colônia de fungos que crescia em um tronco de árvore, a luz zenital que descia entre as copas das árvores realçava a textura e o contraste, que pré-visualizei na foto aqui exposta.¨ German Lorca, 2019

¨Walking through the park I came across this fungal colony growing on a tree trunk, the zenith light that descended between the treetops enhanced the texture and contrast, which I previewed in the photo here.¨ German Lorca, 2019

EDUARDO FREITAS
Ponta Grossa, PR, 1990

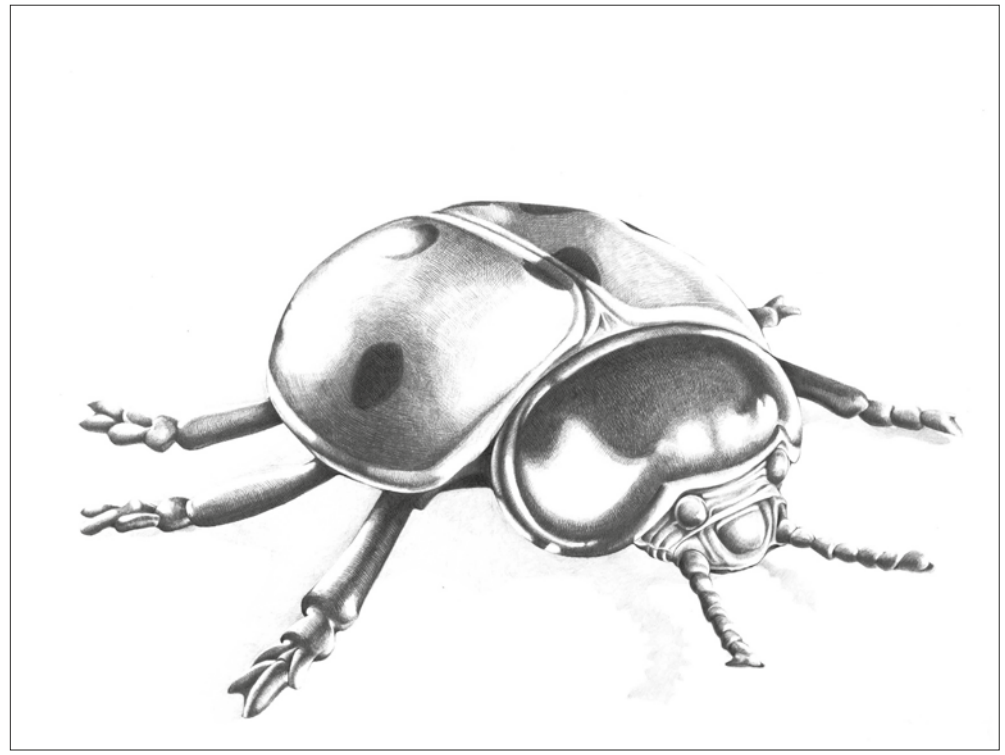
Espécies ameaçadas de extinção / Últimos exemplares encontrados na coleta realizada na cidade de Castro, 2014
Endangered Species / Latest specimens found in the collection held in the city of Castro, 2014
Nanquim e grafite sobre papel, 5 caixas de madeira com vidro contendo insetos de brinquedo, alfinetes, esboços em grafite e tinta aquarela
Nankin and graphite on paper, 5 wooden boxes with glass containing toy insects, pins, graphite sketches and watercolor paint

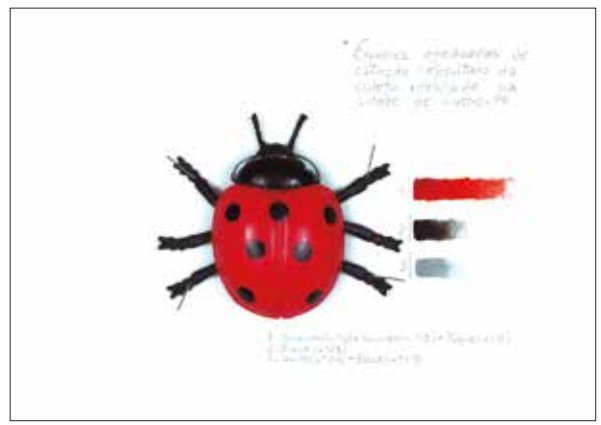
Doação artista
Donated by the artist

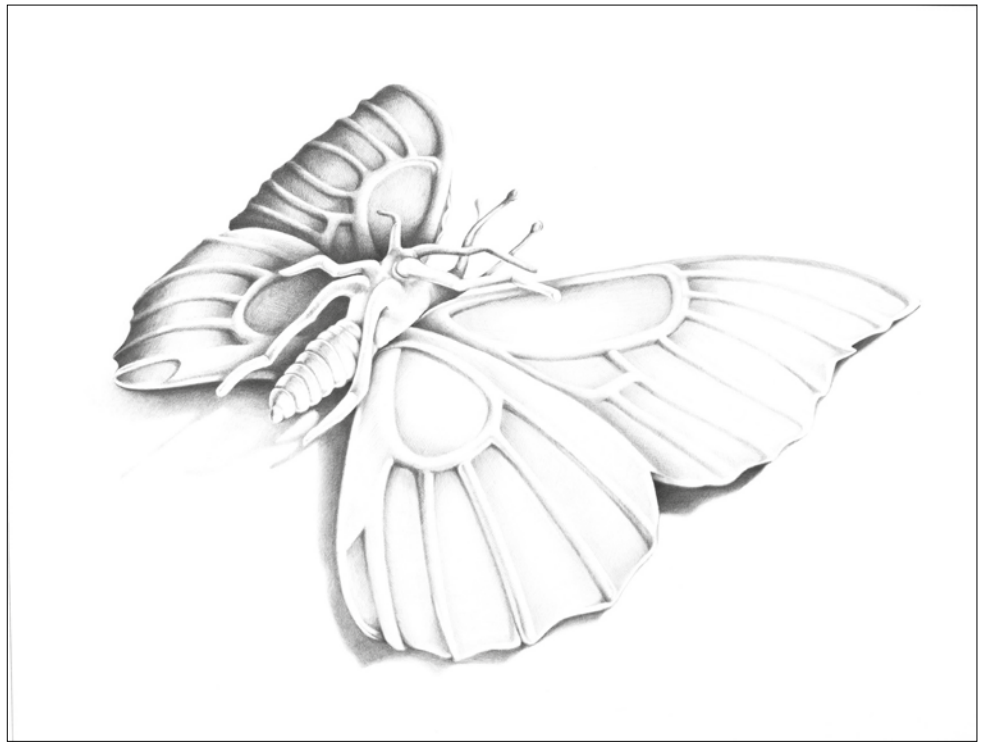
5 caixas / boxes: 32 x 24 x 8 cm;
5 desenhos / drawings 53 x 68 cm
e 1 desenho / drawing: 73 x 94 cm

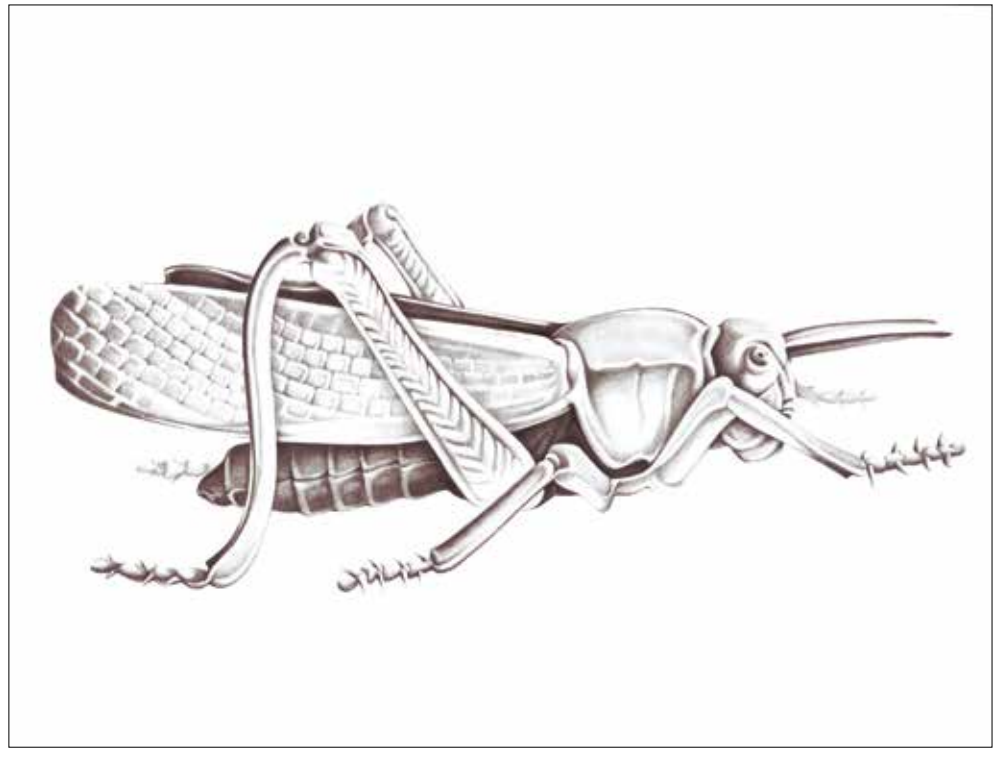
¨Como o artista constatou, são espécies em extinção - brinquedos em vias de desaparecimento - que ele coletou e selecionou para estudo, como se fossem insetos reais. Mimetizando os processos da ciência, os espécimes são classificados, colocados em caixas individualizadas e estudados em termos das suas formas e dimensões, bem como das cores empregadas na sua representação, cujos nomes e misturas são cuidadosamente catalogados. [...] mas algo da sua inquietante proximidade com o real ainda permanece, seja porque o artista os apresenta como objetos ´naturais´ e dignos de estudo, seja porque somos vítimas da ilusão figurativa, que se impõe à nossa percepção ´natural´ do mundo.¨ Fabrício Vaz Nunes, sem data

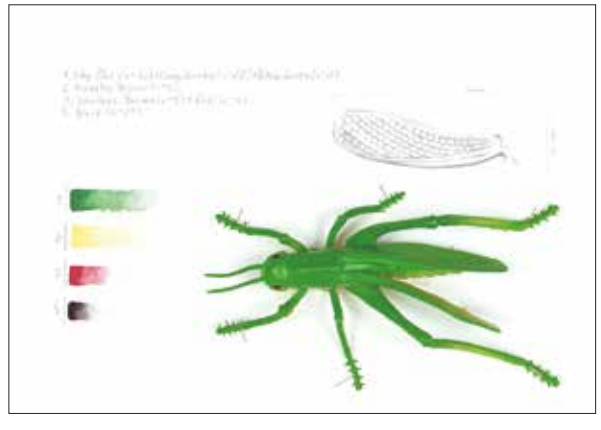
¨As the artist has found, they are an endangered species - toys that are disappearing - which he has collected and selected for study, as if they were real insects. Mimicking the processes of science, specimens are classified, placed in individualized boxes and studied in terms. their shapes and dimensions, as well as the colors used in their representation, whose names and mixtures are carefully cataloged .... but something of their disturbing proximity to the real still remains, either because the artist presents them as ´natural´ objects. And worthy of study, either because we are victims of the figurative illusion that imposes itself on our ´natural´ perception of the world.¨ Fabrício Vaz Nunes, undated











VERA RODRIGUES
Lençóis Paulista, SP, 1954 – São Paulo, SP, 1997

Sambaqui, 1991
Sambaqui, 1991
Resina acrílica e pigmento sobre lixa
Acrylic resin and sandpaper pigment

Doação artista
Donation of the artist

45,7 cm Ø

¨Sob comando firme, os golpes repetem-se compondo na superfície espessa uma escritura feita de sulcos a punções. O avanço dos impactos vai resultando na geometria equilibrada das formas, que nada mais são que uma escala de minúsculas destruições. Daí resultam relevos, acidentes na pele sulcada como num campo de lavra. Vera Rodrigues tem receita certa para esta lavoura: juntar camadas de papel para que engrossem, eriçar a superfície com pigmento, então gravar sobre elas seu alfabeto crispado de perfurações e rebarbas.¨
Antonio Fernando de Franceschi, 1996

¨With firm command, the blows are repeated, composing on the thick surface a writing made of grooves and punctures. The advance of the impacts results in the balanced geometry of the shapes, which are nothing but a scale of tiny destruction. This results in reliefs, accidents on the furrowed skin like in a field. Vera Rodrigues has the right recipe for this crop: joining layers of paper to thicken it, bristling the surface with pigment, then engraving on it its crisp alphabet of perforations and burrs. ¨ Antonio Fernando de Franceschi, 1996

ALICE YAMAMURA

Paranavaí, PR, 1954 – Curitiba, PR, 2008

Vasilha, 1997
Bowl, 1997
Cerâmica e cobre
Ceramics and copper

Doação artista
Donated by the artist

36 x 88,3 cm Ø (vasilha) 130 cm (pêndulo)

¨Na concepção da artista, o trabalho de arte, a louça utilitária, as reuniões com amigos sempre em volta da mesa de comida estão interligados a rituais de tradição e beleza, de amizade e calor¨. Ana Gonzáles, 2004

¨In the artist's conception, art work, utilitarian dishes, meetings with friends always around the food table are intertwined with rituals of tradition and beauty, of friendship and warmth.¨ Ana Gonzales, 2004

LIZ SZCZEPANSKI

Campo Largo, PR, 1946

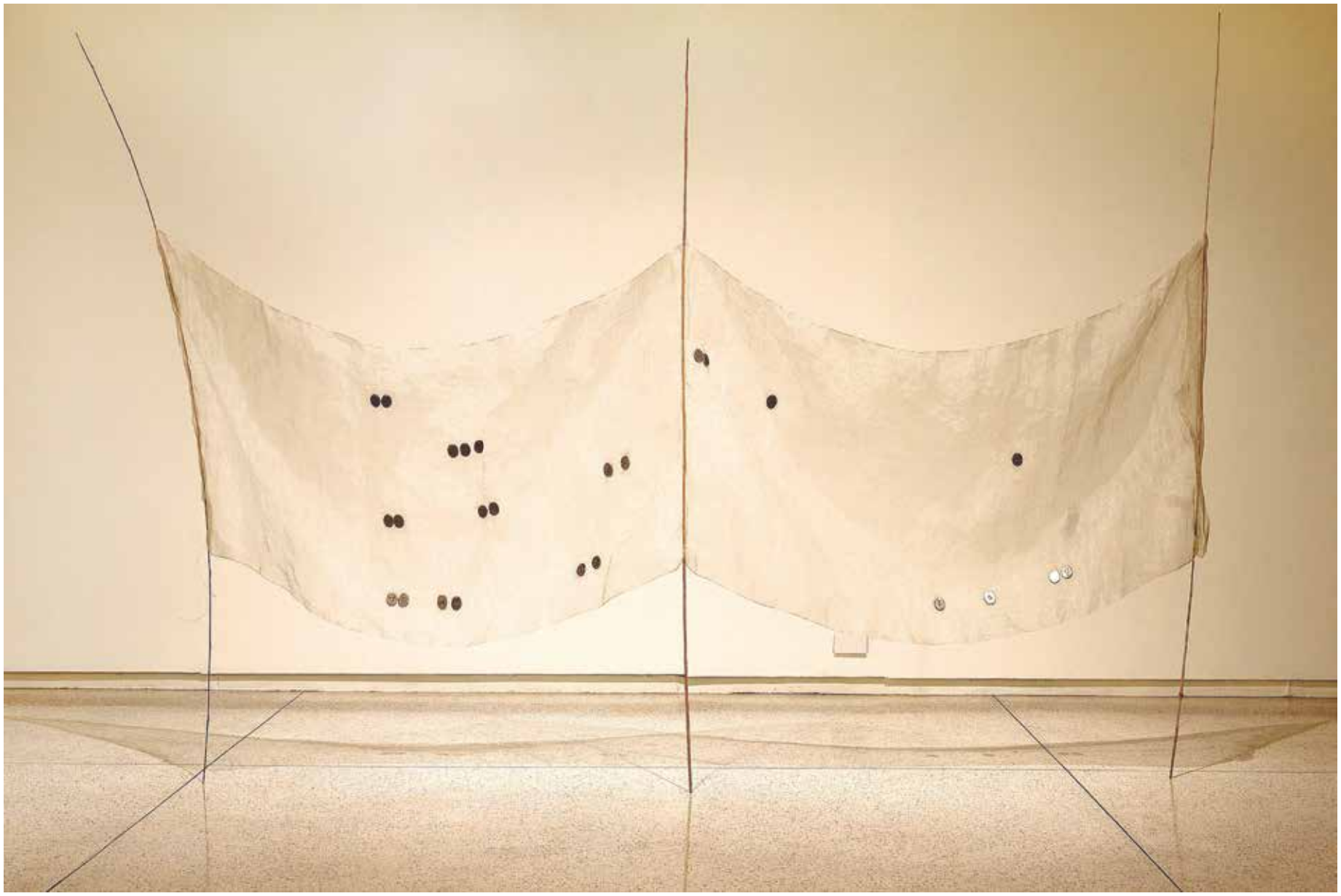
Ideogramas reflexivos do litoral do Paraná, sem data
Reflexive ideograms from Paraná shore, undated
Bambu, tela de nylon e madeira pintada
Bamboo, nylon and painted wood

Prêmio 1º Salão do Mar
Award 1st Sea Salon

230 x 356 cm

¨Lizete consegue estabelecer uma original iconografia centrada em torno de um ideograma gráfico que pode, aparentemente, nos remeter às runas, mas que é em realidade muito pessoal, recordando ideogramas indígenas, tanto nos símbolos quanto na cor.¨ Adalice Araújo, sem data

¨Lizete manages to establish an original iconography centered around a graphic ideogram that can seemingly refer us to runes, but is in fact very personal, recalling indigenous ideograms, both in symbols and color.¨ Adalice Araújo, undated



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ
Museum of Contemporary Art of Paraná

Exposição Exhibition
PEQUENOS GESTOS
MEMÓRIAS DISRUPTIVAS

Carlos Massa Ratinho Júnior
Governador do Paraná
Governor of Paraná State

Hudson Roberto José
Secretário de Estado
da Comunicação Social e da Cultura
State Secretary of Communication and Culture

Fabrício Ferreira
Diretor-Geral da SECC
General Director of SECC

Renê Wagner Ramos
Coordenador do Sistema Estadual
de Museus (COSEM)
Coordinator of the Museums State System

Paulo Roberto Ferreira de Camargo
Assessoria de Comunicação
Communication Consultant

Rita Solieri Brandt
Assessoria de Design
Design Consultant

Diretora
General Director
Ana Rocha

Setor Administrativo
Administration Department
Dorothi Oliveira

Setor de Exposições
Exhibition Department
William de Almeida Batista

Setor do Acervo
Collection Department
Cláudia Rejane Schavarinski Almeida Santos

Setor Educativo
Educational Department
Lucia Venturin de Matos
Maria Aparecida de Lima Gonçalves

Centro de Pesquisa e Documentação
Research and Documentation Center
Vera Regina Batista Biscaia Vianna Baptista

Estagiários
Interns
Federica Quiroga Lino
Giovana Domingues Vespa
João Guilherme da Cunha John
Laisla Milena Oliveira Silva
Nayara Rocha Stankievicz

Curadoria
Curatorship
Fabrícia Jordão

Projeto Expográfico
Exhibition Design
Gustavo Paris

Coordenação de montagem
Coordination of setting up
Fabiana Caldar

Montagem
Setting up
Diogo Duda
Juliano Carneiro
Vinicius Correa

Cenotécnicos
Cenotechnician
Felipe Gustavo Casagrande
Anderson Purcotes Quinslen
Jefferson Rodenwald
Celso Luiz Ciqueira Junior
Evandro Luiz Casagrande

Design gráfico
Graphic design
Adriana Salmazo Zavadniak
Raquel Dzierva
Rita Solieri Brandt

Fotos
Photos
Kraw Penas

Revisão
Review
Marjure Kosugi

Versão para o inglês
English translation
Edward Matkin

mac

MUSEU DE **ARTE**
CONTEMPORÂNEA
DO PARANÁ

PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA COMUNICAÇÃO
SOCIAL E DA CULTURA

ALICE YAMAMURA **ANTONIO HENRIQUE AMARAL**
APRÍGIO FONSECA E FREDERICO **CARLA VENDRAMI**
DANÚBIO GONÇALVES **DULCE OSINSKI** EDUARDO
FREITAS **ESTEVÃO MACHADO** GERMAN LORCA
GLAUCO MENTA JORGE CARLOS SADE **JORGE**
FRANSCISCO SOTO LIZ SZCZEPANSKI **MARCELO**
CONRADO PLÍNIO CÉSAR BERNHARDT **ROGÉRIO**
GHOMES BETO SHWAFATY **VERA CHAVES**
BARCELLOS VERA RODRIGUES **VILMAR NASCIMENTO**