

HISTÓRIAS INDÍGENAS

**textos da exposição
em fonte ampliada**

PORTUGUÊS



Patrocinador
Master

NU

Patrocinador

Lefosse

Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA



MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND

Histórias indígenas

Vivemos um momento histórico, em que há um enérgico movimento na arte contemporânea, com uma enorme visibilidade das artes e dos realizadores indígenas, fruto do trabalho ao longo da história de lutas que vêm abrindo caminhos para as futuras gerações. Esse período em ebulição acontece em vários países, com artistas e curadores pertencentes a vários povos e culturas. O genocídio e o racismo estrutural geram perdas, mas não matam os sonhos indígenas, que respiram e ganham vida na arte originária de diferentes etnias e narrativas. Os artistas indígenas têm se articulado com produções e criações autorais, que não passarão despercebidas pelo mundo. A mudança proposta é pensar um mundo menos ocidentalizado, em favor de histórias da arte mais abrangentes, com outros protagonistas, um mundo

onde caibam muitos outros sujeitos, que seja menos branco, menos europeu e menos patriarcal.

Que honre suas matrizes!

Algumas políticas museológicas vêm sendo pensadas e aplicadas nas mais importantes instituições de artes pelo mundo, a fim de despertá-las para uma mudança de comportamento necessária, que venha ao encontro da luta dos movimentos sociais antirracistas, na tentativa de romper estigmas e promover maior inclusão e representatividade da arte indígena.

Nesse caminho, os museus e os profissionais que neles atuam veem implementando novas práticas, dialogando com as artes originárias e criando espaços específicos para a atuação de curadoras e curadores indígenas.

A exposição Histórias indígenas está inserida nesse contexto. A mostra apresenta diferentes

perspectivas sobre as artes e as culturas indígenas em oito núcleos: sete organizados por curadores e artistas indígenas ou de ascendência indígena de diversas regiões do mundo (Austrália, Brasil, Canadá, Escandinávia, México, Nova Zelândia e Peru), bem como uma seção dedicada aos ativismos indígenas. A exposição reúne 285 obras de várias mídias, origens e períodos, do século 2 a.C. aos nossos dias, com cerca de 170 artistas e coletivos, ocupando as duas grandes galerias do MASP – no primeiro andar e no segundo subsolo do museu.

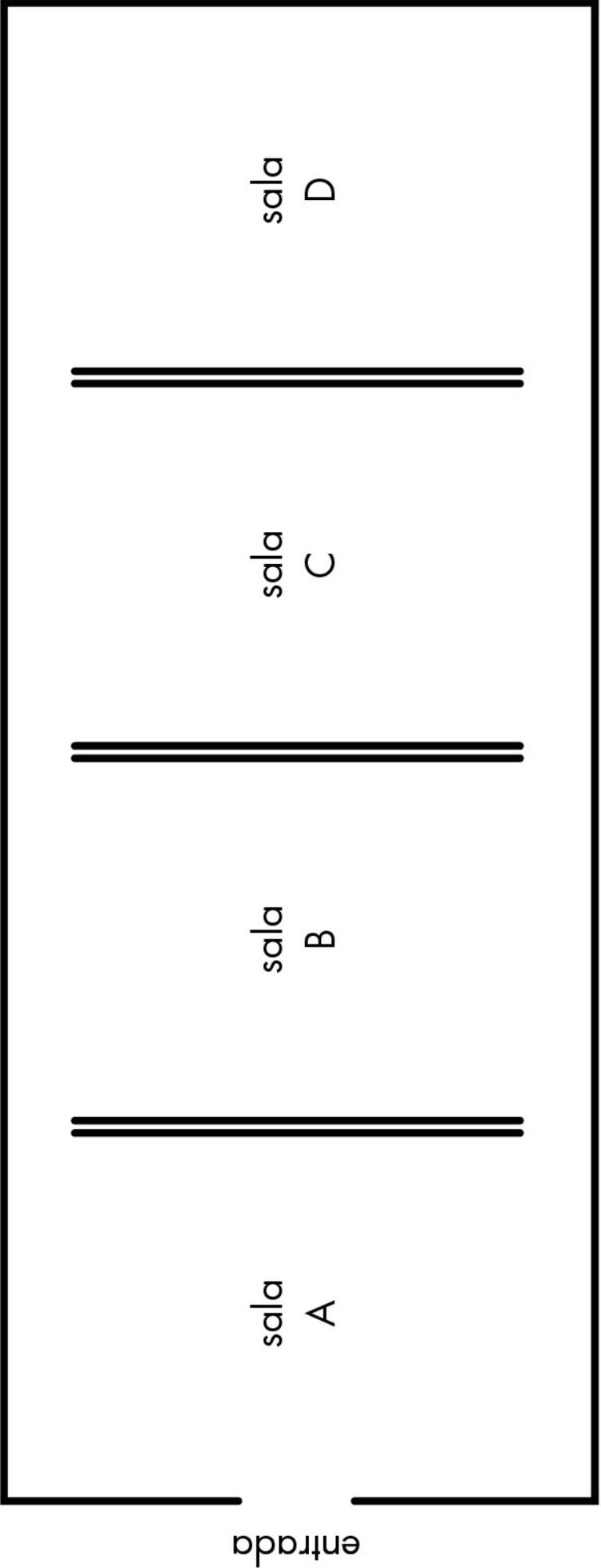
Pensar além do vocabulário e da lógica das instituições ocidentais é necessário. Arte é também encantaria para manter “o leito dos sonhos preservados”, vivos, como compromisso para as próximas gerações, como diria o artista e filósofo Ailton Krenak. Os próximos continuarão a tecer

suas identidades, herança dos antepassados, chave para seus mundos, filosofias e cosmologias que para sempre vão viver.

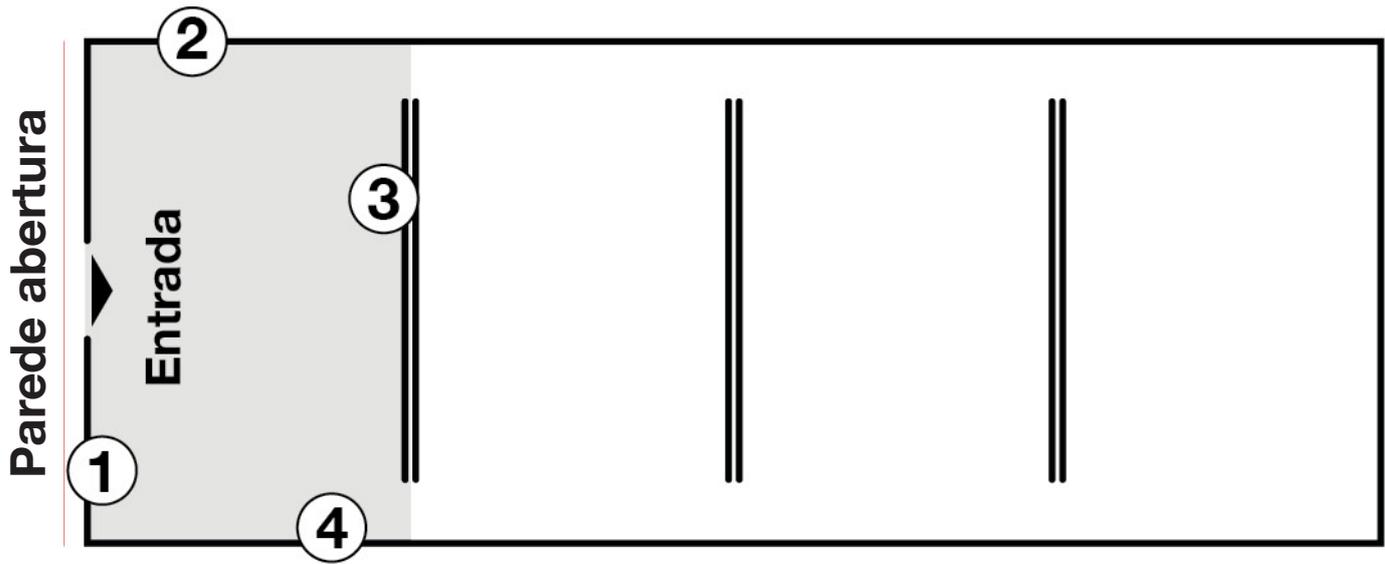
Histórias indígenas é curada por Abraham Cruzvillegas (Cidade do México); Alexandra Kahsenni:io Nahwegahbow, Jocelyn Piirainen, Michelle LaVallee e Wahsontiio Cross (National Gallery of Canada, Ottawa); Bruce Johnson-McLean (National Gallery of Australia, Camberra), Edson Kayapó, Kássia Borges Karajá e Renata Tupinambá (MASP); Irene Snarby (Kode Bergen Art Museum, Noruega); Nigel Borell (Auckland War Memorial, Nova Zelândia); e Sandra Gamarra (Lima, Peru). A exposição ocupa as galerias do primeiro andar e do segundo subsolo do MASP e é organizada em colaboração com o Kode Bergen Art Museum, Noruega, para onde irá viajar em seguida, em abril de 2024. A mostra faz parte do ano de

programação do MASP dedicado às Histórias indígenas, que inclui exposições de Sheroanawe Hakiihiwe, do Movimento dos Artistas Huni Kuin (Mahku), de Carmézia Emiliano, Paul Gauguin (1848-1903), Melissa Cody e do Comodato MASP Landmann de cerâmicas e metais pré-colombianos.

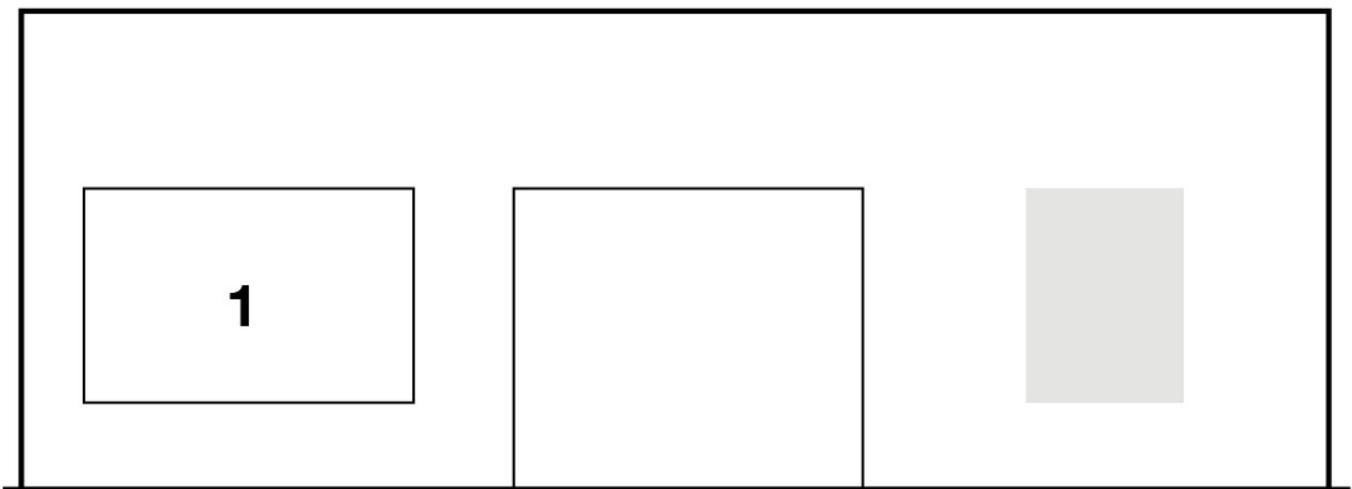
Mapa do espaço expositivo



SALA A



Parede de abertura



ABRAHAM GONZÁLEZ PACHECO

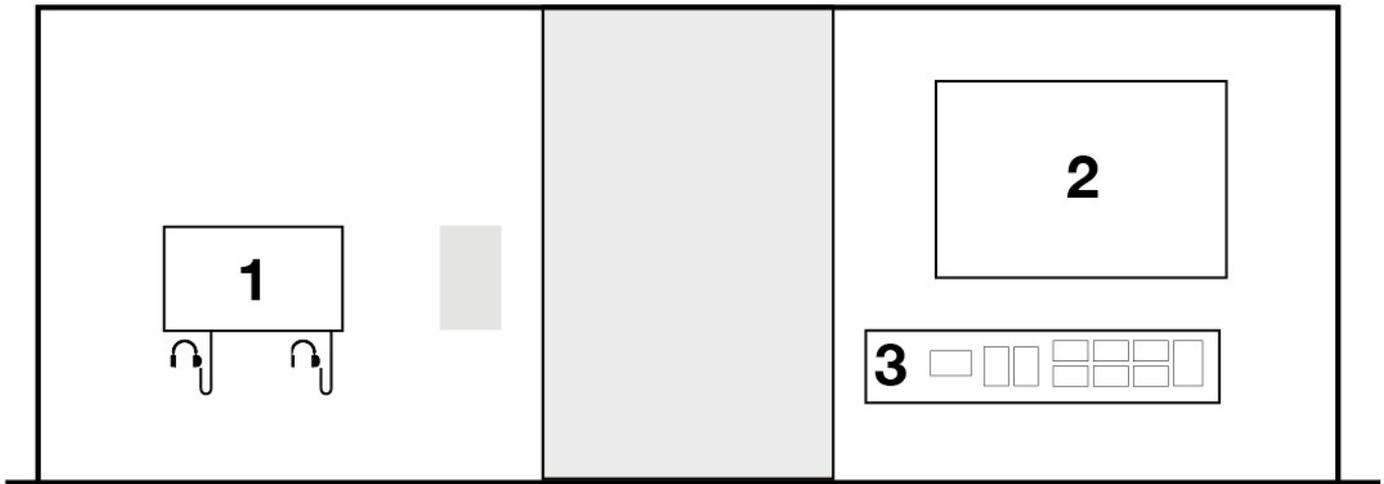
1. Monopolítico, 2017

Grafite lixado sobre parede

Cortesia do artista, México

Abraham González Pacheco cria um diálogo entre a genealogia das representações modernas sobre os povos indígenas com as pinturas murais, incluindo a imagem do mestiço como a “raça cósmica” – uma ideia criada após a Revolução Mexicana (1910-1917) –, mas também com referências pré-colombianas, como os afrescos de Teotihuacan, o complexo urbano maia próximo à Cidade do México. O artista produz novas narrativas e mitologias pessoais, distanciando-se das verdades históricas, abordando a arqueologia e a história, e usando suas próprias ferramentas misturadas com humor. de sepultar os mortos, as urnas funerárias marajoaras carregam a simbologia da criação e da vida.

Parede 1



ATIVISMOS

A história dos ativismos indígenas é uma história de lutas emaranhadas. Assim, é necessário pensar os contextos de articulações e ações. O termo ativismo embute a prática de transformar a realidade histórica e tem emergido como uma poderosa forma de expressão e resistência, inserindo-se no contexto das lutas contemporâneas pela preservação do meio ambiente e dos direitos indígenas, entre outras. O sistema de opressão sociopolítica engloba

não apenas as operações em regiões, países e territórios, mas também as relacionadas com raças, etnias, classes, gêneros e sexualidades. As artes – na medida em que modificam o clima, os afetos, os comportamentos, os significados e os modelos de assistência e coexistência – podem ser lidas como modos de transtornar sistemas conservadores, exploradores e autoritários. Aqui, destaca-se o papel significativo de artistas indígenas na disseminação dessa abordagem por meio de suas obras. Ao combinar a sensibilidade estética com a mensagem política, a arte engajada promove a conscientização crítica do público sobre questões urgentes da contemporaneidade. Nesse sentido, os artistas indígenas têm desempenhado um papel preponderante, usando suas criações para dar voz às preocupações ambientais e aos direitos territoriais de seus

povos. O núcleo Ativismos em Histórias indígenas reúne contribuições e sugestões de trabalhos do conjunto de curadores envolvidos na mostra. A proposta foi misturar e justapor diferentes materiais – bandeiras, fotografias, vídeos, pinturas, pôsteres – de diversas regiões do globo que expressem movimentos sociais indígenas em diferentes períodos, mas com uma importante atuação em seus contextos.

Ativismos é curada por Abraham Cruzvillegas, Alexandra Kahsenni:io Nahwegahbow, Edson Kayapó, Irene Snarby, Jocelyn Piirainen, Kássia Borges Karajá, Michelle LaVallee, Nigel Borell, Renata Tupinambá, Sandra Gamarra e Wahsontiio Cross.

1. COLECTIVO CHERANI

Cherán, México.

Tejido de tiempo [Tecido de tempo], 2023

Vídeo, 15'. Coleção dos artistas, Cherán, México.

O Coletivo Cherani é um grupo de artistas do território de Cherán K"eri, município do planalto purhépecha no estado mexicano de Michoacán, que desde a revolta libertária armada de 2011 opera a partir de um autogoverno popular indígena. A insurreição, liderada por mulheres, teve como objetivo expulsar da região madeireiros ilegais que destruíam a fauna e a flora locais, assim como políticos ligados ao crime organizado. Assim, o movimento extinguiu os partidos institucionais na cidade e instalou um Estado coletivo, autogerido e comunitário. O Coletivo reflete e se engaja na luta política deste território por meio de trabalhos como murais, instalações,

vídeos e ações culturais que celebram a existência de um povo indígena organizado por meios horizontais, tradicionais e ancestrais.

2. AILTON KRENAK

Itabirinha, Minas Gerais, Brasil, 1953, vive em Terra Indígena Krenak, Brasil.

Discurso na Assembleia Nacional

Constituinte, 1987. Vídeo, 4'02". Arquivo histórico da Câmara dos Deputados, Brasília, Brasil.

Em seu discurso na Assembleia Nacional Constituinte, em 1987, Ailton Krenak trouxe à tona a urgência da proteção ambiental e do reconhecimento dos direitos dos povos indígenas. O líder indígena, intelectual e artista brasileiro proferiu um discurso histórico na Assembleia

Constituinte de 1987, defendendo que a Carta Magna do Brasil incluísse garantias de cidadania dos povos originários. Enquanto discursava, Ailton pintava seu rosto com uma tinta preta feita com jenipapo, gesto realizado pelo povo Krenak em situações de luto. Sua fala na Câmara dos Deputados, assim como outras movimentações políticas da causa indígena na época, teve grande repercussão e, no ano seguinte, a Constituição foi aprovada com um extenso e pioneiro capítulo dedicado aos direitos fundamentais dos povos indígenas, sua cultura e suas terras.

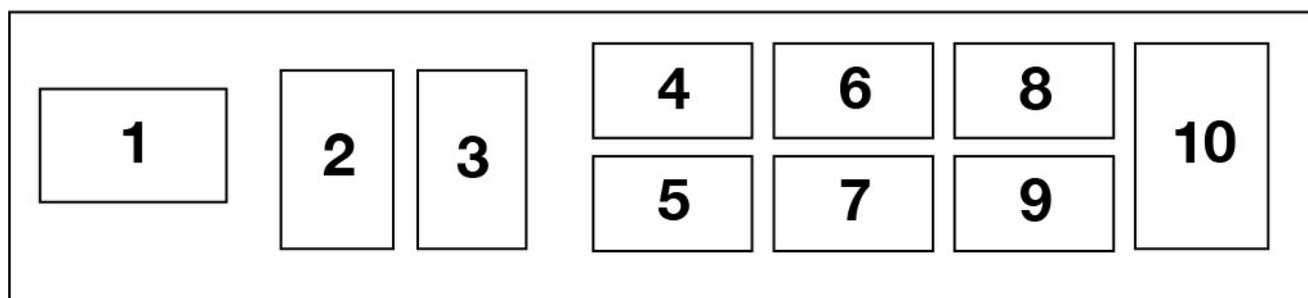
3. MOVIMENTO ZAPATISTA

O Movimento Zapatista é uma organização popular político-militar de maioria indígena que, inspirada por Emiliano Zapata (1879-1919), líder da Revolução Mexicana (1910-1917), guerrilham

por direitos coletivos e individuais desde os anos 1990, principalmente pela implementação da reforma agrária no território mexicano. O Movimento é associado a uma ampla produção cultural de natureza plural, que envolve desde a promoção de festivais de arte de guerrilha e música popular até a confecção de grandes murais, a criação de filmes e outras expressões artísticas diversas. Esta vitrine apresenta uma série de documentos que registram múltiplas vertentes da cultura zapatista, como a gravura *Avanza la Esperanza*, na qual uma família com o capuz típico do grupo caminha armada por uma paisagem em busca de espaços mais justos; dois livros que estudam a relação entre a estética revolucionária e o ativismo político nas comunidades zapatistas; e um conjunto de fotografias que mostram seus trajes, danças,

murais, cartazes de protesto, acampamentos e estilos de vida.

Vitrine



JESÚS QUINTANAR

México, vive em México.

1. Avanza la esperanza [A esperança avança], 2016. Gravura sobre papel Coleção De Parres-Díaz (Colectivo Transdisciplinario de Investigaciones Críticas), México.

2. Los Latidos del Corazón Nunca Callan: Poesías y Canciones Rebeldes Zapatistas [As Batidas do Coração Nunca São

Silenciosas: Poemas e canções rebeldes zapatistas]. Organização editorial: Francisco de Parres Gómez, 2021.

3. Poéticas de la resistencia: Arte Zapatista, estética y decolonialidad [Poéticas da resistência: Arte Zapatista, estética e decolonialidade], Organização editorial: Francisco de Parres Gómez, 2022.

FRANCISCO DE PARRES GÓMEZ

Cidade do México, 1985, vive em Cidade do México. Impressão digital sobre papel. Coleção do artista, Cidade do México.

4. Nuestra voz no es solo la voz de los indígenas de México, es al mismo tiempo la de todas las mujeres del mundo [Nossa voz não é apenas a voz dos povos indígenas do

México, é ao mesmo tempo a voz de todas as mulheres do mundo], Caracol Morelia, Chiapas, México, 2018.

5. Bases de Apoyo Zapatistas en el nuevo Caracol Tulan Ka’u [Bases de apoio zapatista no novo Caracol Tulan Ka’u], Chiapas, México, 2019.

6. Elaboración de mural comunitario [Elaboração de um mural comunitário], Caracol Morelia, Chiapas, México, 2018.

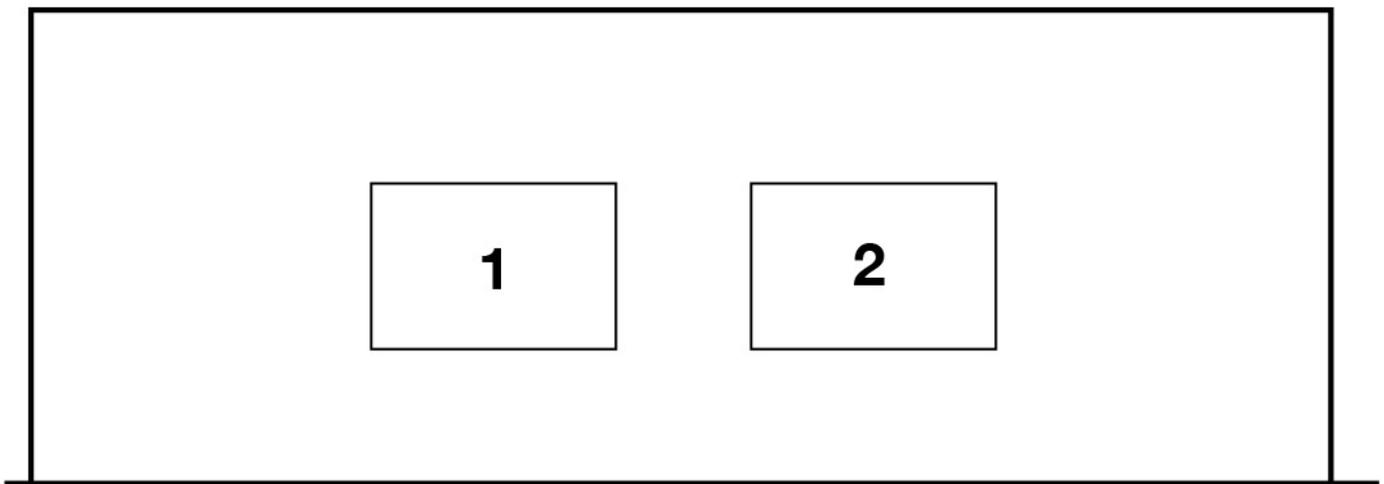
7. Danza de los Caracoles. Festival de Danza “Báilate Otro Mundo” [Dança dos Caracóis. Festival de Dança “Báilate Otro Mundo”], Caracol Tulan Ka’u, Chiapas, México, 2019.

8. Muralismo zapatista, Caracol Morelia, Chiapas, México, 2018.

9. “Tercios compas”, medios de comunicación zapatistas [“Tercios compas”, a mídia zapatista], Caracol Oventik, Chiapas, México, 2016.

10. Autoridad tzotzil en CIDECI-Unitierra [Autoridade tzotzil no CIDECI-Unitierra], Chiapas, México, 2016.

Paredes 2



EDGAR KANAYKÕ XAKRIABÁ

São Paulo, Brasil, 1990, vive em Terra Indígena Xakriabá – São João das Missões, Minas Gerais, Brasil

Desde os anos 2000, Edgar Corrêa Kanaykõ, antropólogo, fotógrafo e documentarista utiliza a produção audiovisual como ferramenta de ativismo e visibilidade da causa indígena. Na série Acampamento Terra Livre, Kanaykõ registra os movimentos dos povos indígenas neste evento anual de encontro de grupos originários brasileiros, voltado para a mobilização geral em prol de seus direitos, geralmente ocupa o espaço da Esplanada dos Ministérios, em Brasília. Na primeira imagem, um indígena Guarani em posição de ataque aponta um arco e flecha para o icônico edifício do Congresso Nacional, um

dos símbolos da política nacional. Na segunda, vê-se um conjunto de militantes e políticos indígenas ocupando a tribuna central da Câmara dos Deputados, usando trajes e pinturas faciais tradicionais, demonstrando as atuais conquistas dos grupos indígenas em espaços de poder e de tomada de decisões políticas no Brasil.

1. Retomando o poder | Movimento

Nacional dos Povos Indígenas, da série

Acampamento Terra Livre, 2023

Impressão digital sobre papel. Coleção do artista, Terra Indígena Xakriabá, São João das Missões, Minas Gerais, Brasil.

2. Parlamentares Indígenas durante

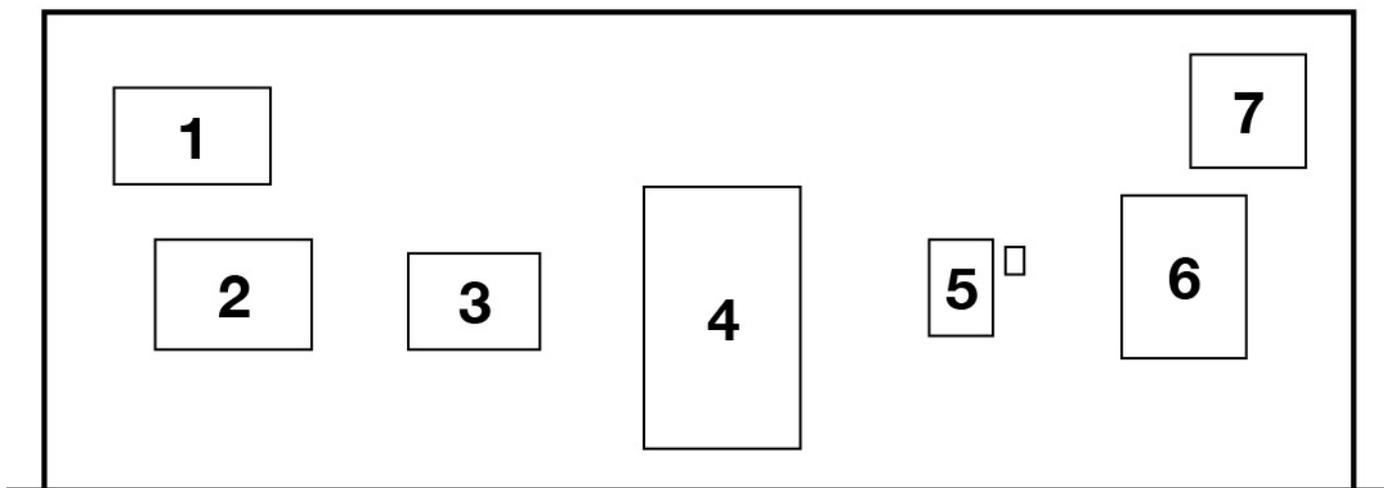
momento solene que celebra a luta dos

povos Indígenas da série Acampamento

Terra Livre, 2023

Impressão digital sobre papel. Coleção do artista, Terra Indígena Xakriabá, São João das Missões, Minas Gerais, Brasil.

Parede 3



1. LINDA MUNN, HIRAINA MARSDEN, JAN DOBSON

Christchurch, Nova Zelândia [New Zealand],
1960, vive em [lives in] Tauranga, Nova
Zelândia

**Tino Rangatiratanga Flag [Bandeira de auto-
determinação], 1990.**

Tecido Coleção das artistas, Auckland, Nova Zelândia.

Em 1989, Linda Munn, Hiraina Marsden e Jan Dobson criaram o desenho da bandeira Tino Rangatiratanga como uma forma de unificar as preocupações dos Maoris quanto às celebrações, em 1990, dos 150 anos do Tratado de Waitangi. Para os maoris, o documento representava promessas que não foram cumpridas pela Coroa Britânica, como a perda de territórios e o confisco ilegal de recursos tribais. Os elementos da bandeira representam os três reinos ou esferas: Te Korekore, o ser em potencial (preto, parte superior); Te Whai Ao, o vir a ser (vermelho, parte inferior); e Te Ao Mārama, o reino do ser e da luz (branco, centro). Em 2009, a Tino Rangatiratanga foi escolhida como

a bandeira nacional maori após a realização de uma consulta nacional, sendo um símbolo da resistência e resiliência desse povo.

2. MERATA MITA, HEPERI MITA

Maketu, Nova Zelândia, 1942-2010 / Nova Zelândia, 1986, vive em Auckland, Nova Zelândia.

Hiikoi, 1987-2020.

Vídeo, 7'40". Coleção Heperi Mita, Auckland, Nova Zelândia.

Esta filmagem da hīkoi [marcha] de 1984 para Waitangi foi feita por Merata Mita com a intenção de produzir um documentário sobre este evento histórico. O Tratado de Waitangi, o documento de fundação da Nova Zelândia, foi assinado em 1840 entre os líderes maoris e a Coroa

Britânica. Embora seu propósito fosse criar unidade, diferentes interpretações do tratado – e violações a ele – vieram a causar conflitos. Por meio de manifestações, intervenções, confrontos intelectuais e medidas judiciais, os maoris contestaram essas violações e buscaram repatriação e reconciliação. As filmagens originais de Merata mostram a marcha, uma tentativa de obter o reconhecimento dos direitos culturais e fundiários dos maoris. A própria hīkoi foi um momento decisivo nessa luta. Seu filho, Heperi Mita, editou esse material como uma forma de colaboração whānau [familiar], trazendo sua própria visão para a obra, assim como uma nova interpretação desses eventos e de sua importância.

3. COMUNIDAD INDÍGENA DE

QUISPILLACCTA [INDIGENOUS COMMUNITY OF QISPILLACCTA]

Peru, vivem em Peru.

Sem título, 2014.

Impressão digital sobre papel. Coleção

Asociación Bartolomé Aripaylla, Ayacucho,
Peru.

Surgida nos anos 1990, no contexto do fim de um longo e violento conflito de guerrilha armada no Peru, a Associação Bartolomé Aripaylla (ABA) desenvolve ações no campo da revalorização da diversidade biocultural e da agricultura camponesa andina, promovendo o cultivo de espécies ancestrais e medicinais, a diversificação de sementes e a melhoria dos solos e das áreas de pastagem. Nesta fotografia, um grupo de habitantes da comunidade indígena

de Quispillaccta contorna uma lagoa artificial criada a partir de uma técnica milenar andina de coletar água da chuva e do escoamento natural da região, a partir de estruturas que se utilizam dos declives naturais da paisagem local. A prática foi retomada na região a partir desta ação da ABA, que promove junto às comunidades a recuperação de métodos da engenharia hidráulica tradicional, buscando aumentar a autossuficiência e a segurança hídrica dos produtores e das populações locais.

4. ALEXANDER LUNA

Lima, Peru, 1978, vive em Lima, Peru.

Maxima Acuña en Tragadero Grande delante de Laguna Azul Azul [Máxima Acuña em Tragadero Grande em frente à Lagoa Azul], 2012.

Impressão digital sobre papel. Coleção do artista, Lima, Peru.

Máxima Acuña é uma agricultora que vive nos Andes Peruanos. Ela se tornou um símbolo da luta ambientalista indígena, após anos de resistência frente a ações violentas da mineradora estadunidense Newmont Corporation. Acuña vive nas proximidades da Lagoa Azul, principal fonte de recursos hídricos de seu povoado e de sua fauna e flora, que seria drenada e transformada em um aterro de dejetos tóxicos da atividade mineradora. Apesar dos inúmeros ataques físicos, psicológicos e jurídicos, a ativista e os moradores da região se recusaram a abandonar seu estilo de vida, vencendo, após anos de luta, a disputa judicial sobre o direito de ali permanecerem.

Neste trabalho, do fotógrafo Alexander Luna, a ativista aparece no centro da imagem com vestes tradicionais da região, erguendo a mão esquerda em uma pose de enfrentamento e empoderamento, com a lagoa e a paisagem que lutou para defender ao fundo.

5. VIOLETA QUISPE

Peru, vive em Lima, Peru.

**Qanmi Kanki Uchayuq (El culpable eres tú)
[O culpado é você], 2019.**

Policromado misto, terra, pigmento natural com acrílicos. Coleção da artista, Lima, Peru.

Violeta Quispe é uma artista peruana, cujo trabalho enfoca bordados e tecelagens que representam a força e a resistência das mulheres indígenas. Neste trabalho, a artista produz um

autorretrato, no qual que se pinta vendada e com trajes tradicionais quéchua, escrevendo com letras vermelhas a frase “o culpado é você”, responsabilizando a coletividade social pela persistência da violência contra as mulheres. A venda, que alude à representação visual da deusa romana da justiça, refere-se ao cegamento consciente das instituições políticas quanto à manutenção de estruturas socioculturais machistas e patriarcais. A imagem dialoga também com a famosa figura do Tio Sam, criada pelo ilustrador James Flagg (1877-1960) em 1917, símbolo da identidade estadunidense, e usada pela primeira vez para recrutar soldados no contexto da Primeira Guerra Mundial, o que torna a obra de Quispe também uma crítica ao imperialismo e a seus efeitos sobre as populações indígenas.

6. MÁRET ÁNNE SARA

Hammerfest, Noruega, 1983, vive na Noruega.

Duldeme, 2022.

Digital, técnica mista. Coleção da artista,
Noruega.

Marét Anne Sara é uma artista sami cujo trabalho aborda a identidade e o ativismo político de sua cultura, principalmente em relação aos ataques contra o modo de subsistência tradicional, ligado principalmente ao pastoreio de renas. A obra mostra uma criatura antropozoomórfica, com a silhueta corporal de uma mulher misturada a aspectos animais, como o rabo e a cabeça esquelética de uma rena – um elemento comum no trabalho da artista, usado para indicar a perseguição da população indígena. A criatura está em posição de ataque, em um cenário

rodeado de fumaça que parece emergir de seu corpo, retomando assim a postura ativa dos povos indígenas diante dos ataques que vêm sofrendo.

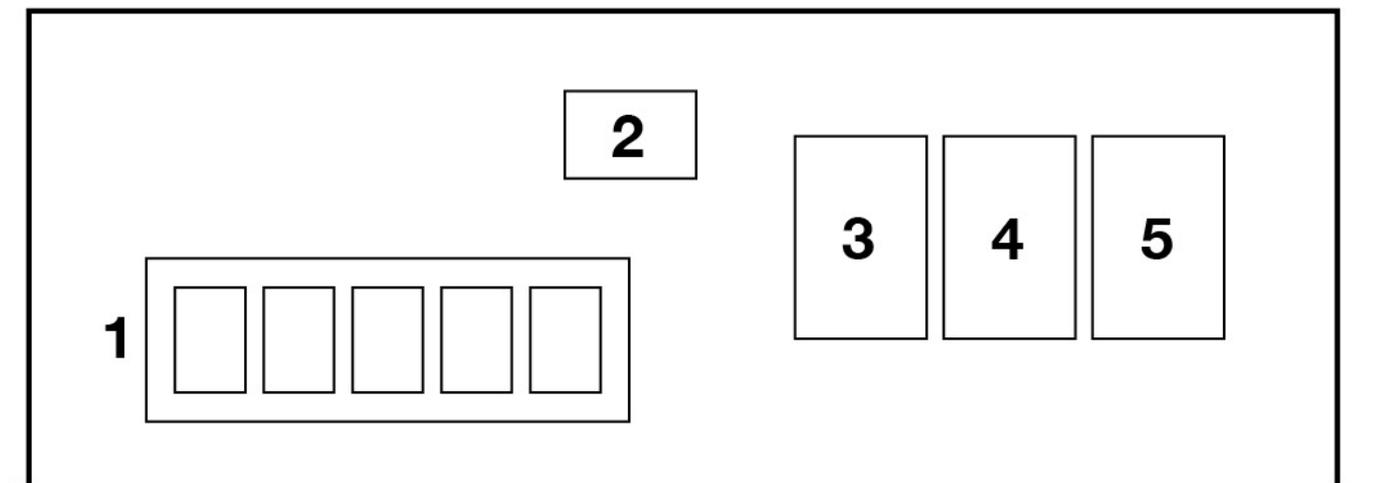
7. AUTORIA DESCONHECIDA

Bandeira Wiphala. **Tecido.**

Símbolo de identidade e unidade de comunidades indígenas da região andina, a Bandeira Wiphala é composta por um mosaico de 49 quadrados de mesmo tamanho, preenchidos por sete cores distintas, distribuídos simetricamente em relação a uma diagonal branca central. Essa estrutura geométrica harmônica e equilibrada remete à igualdade e irmandade dentro do sistema comunitário andino, sendo que cada tom alude a um de seus valores

cosmológicos. Ainda que registros arqueológicos já apontem para a existência do uso desse padrão em objetos produzidos pelo Império Inca, entre os séculos 15 e 16, sua iconografia atual foi firmada no contexto de mobilização sindical indígena na Bolívia na década de 1970. Em 2009, a bandeira foi elevada a símbolo nacional pelo ex-presidente Evo Morales, como um gesto de reconhecimento da centralidade dos povos indígenas na construção do Estado nacional boliviano. Opositores ao seu governo chegaram a destituí-la e queimá-la nas ruas em protestos, enquanto indígenas e camponeses a empunham em marchas públicas como uma forma de resistência, demonstrando o impacto da circulação de sua imagem nos debates políticos contemporâneos.

Parede 4



1. **SONNY ASSU**

Canadá, 1975, vive em Campbell River, Canadá.

Breakfast Series [Série Café da manhã],
2006.

Impressão digital em papel fotográfico sobre espuma. National Gallery of Canada, doação Michael J. Audain, Vancouver, 2006, Ottawa.

Em um primeiro momento, Breakfast Series [Série Café da manhã] chama a atenção pela

aparência familiar de cores vivas das caixas de cereais matinais; no entanto, após um olhar mais detalhado, os elementos gráficos vívidos e aparentemente inócuos do trabalho revelam um comentário sério e honesto muito mais preocupante. Apropriando-se de forma estratégica de imagens reconhecíveis, Assu apresenta um convite irônico à consciência crítica. Embora sejam bemhumoradas no tom e na apresentação, as caixas de cereais que compõem a obra – completas com um pastiche de mascotes reformulados, etiquetas promocionais e informações nutricionais – são carregadas de sentidos ligados à preocupações sociais e políticas muito urgentes das comunidades indígenas contemporâneas, como o meio ambiente, a reivindicação de terras, os direitos dos tratados e a segurança alimentar.

2. ANDERS SUNNA, LINDA ZINA ASLAKSEN

Kiruna, Suécia, 1985 / Porsgrunn, Noruega, 1986.

Get off the Fence [Saia de cima do muro],
2016.

Acrílica sobre parede. Coleção dos artistas, Noruega.

Andersen Sunna e Linda Zina utilizam o grafite como uma forma de ativismo visual e expressão de protesto no espaço público. O trabalho, encomendado pela prefeitura, foi produzido na fachada externa da escola secundária da cidade norueguesa de Alta e gerou controvérsias e debates entre seus moradores, principalmente de setores políticos mais conservadores, que o consideraram inadequado e visualmente violento para um ambiente escolar. A

composição contrapõe elementos tradicionais da iconografia sami, como referências às renas e a trajes típicos desse povo, a imagens do mundo ocidental, como uma pomba branca. O pássaro, usualmente entendido como um símbolo cristão de paz e prosperidade, é aqui pintado sobrevoando a cena com um cinturão de bombas, em uma alusão ao violento processo de colonização e aculturação religiosa promovido pelo catolicismo na região da Escandinávia, que subjugou os povos indígenas locais.

3. SUOHPANTERROR

Finlândia, Noruega, Suécia, 2012.

Lasso is a Weapon [Laço é uma arma], 2015.

Impressão digital sobre papel. Coleção dos artistas, Finlândia, Noruega, Suécia.

Suohpanterror é um coletivo sami de artistas majoritariamente anônimos que utiliza recursos como pôsteres, intervenções nas mídias sociais e performances coletivas para levantar questões relacionadas ao ativismo pelos direitos dos povos indígenas. Muitas vezes carregadas de ironias e duplos sentidos, os trabalhos produzidos pelo grupo têm forte influência de elementos da cultura de massa, como a estética da propaganda e o universo pop. O nome do coletivo é uma justaposição das palavras suohpan (“laço”, na língua sami) e terror, uma vez que o instrumento pode ser usado tanto de modo tradicional, para a caça de renas, quanto como uma arma branca em conflitos sociais. A frase estampada em letras em caixa-alta e coloridas com um vermelho vivo na base do pôster – “Toda ferramenta é uma arma se você

a segurar direito” – reforça o caráter implícito de insurreição da obra.

4 e 5. ARVID SVEEN

Ringsaker, Noruega, 1944, vive na Noruega.

4. Finnmark, ka e det vi gjør? [Finnmark, o que estamos fazendo?], 1980.

Impressão digital sobre papel. Biblioteca Nacional da Noruega, Acervo de pôsteres, Oslo, Noruega.

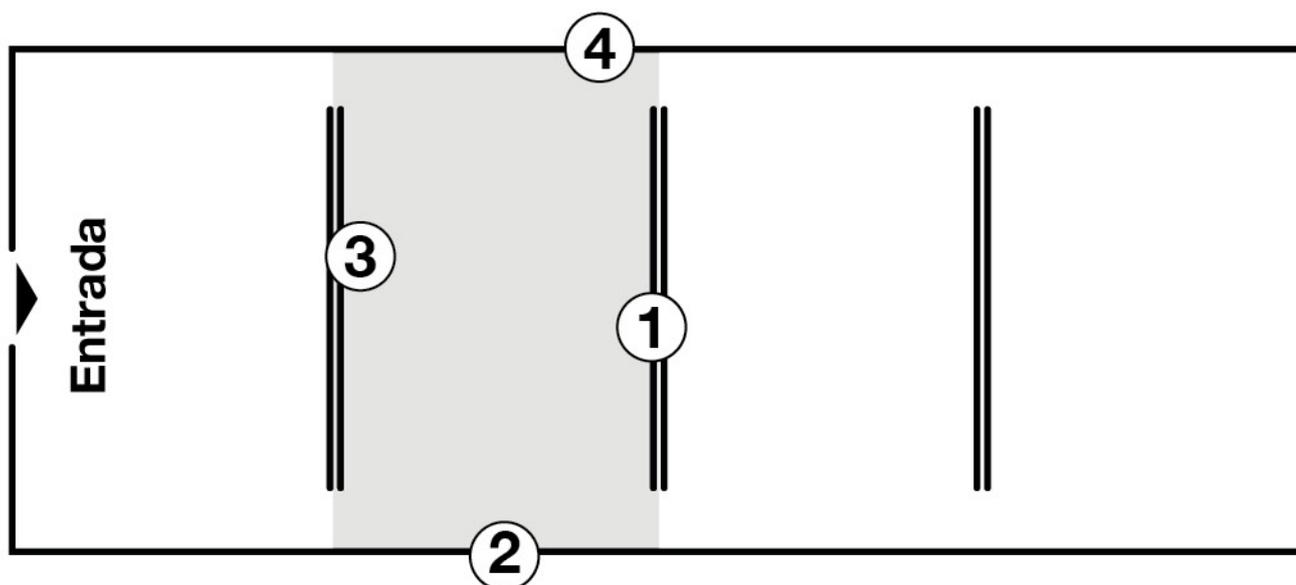
5. Samisk Framtid [Futuro sami], 1980.

Impressão digital sobre papel. Biblioteca Nacional da Noruega, Acervo de pôsteres, Oslo, Noruega.

Nestes dois pôsteres de Arvid Sveen, artista visual e designer gráfico, questões sociopolíticas

contemporâneas do povo Sami são traduzidas para uma linguagem visual gráfica, refletindo o alto potencial de disseminação, alcance e distribuição desse tipo de suporte. Samisk Framtid [Futuro sami] reúne diversos elementos da cultura sami, como renas, emblemas e trajes típicos, com referências de povos indígenas de todo o mundo, aludindo a uma ideia de união e fortalecimento da coletividade dos povos originários. Por sua vez, Finnmark – ka e det vi gjør? [Finnmark, o que estamos fazendo?] contrapõe uma metade inferior, que apresenta uma natureza harmônica na qual convivem pacificamente renas, pássaros e um lago, com uma superior, preenchida por um cenário de caçadores, máquinas, tanques e invasores, indicando a persistência de conflitos na região de Finnmark, principal área sami do norte da Escandinávia.

SALA B



RELAÇÕES QUE NUTREM FAMÍLIA, COMUNIDADE E TERRA

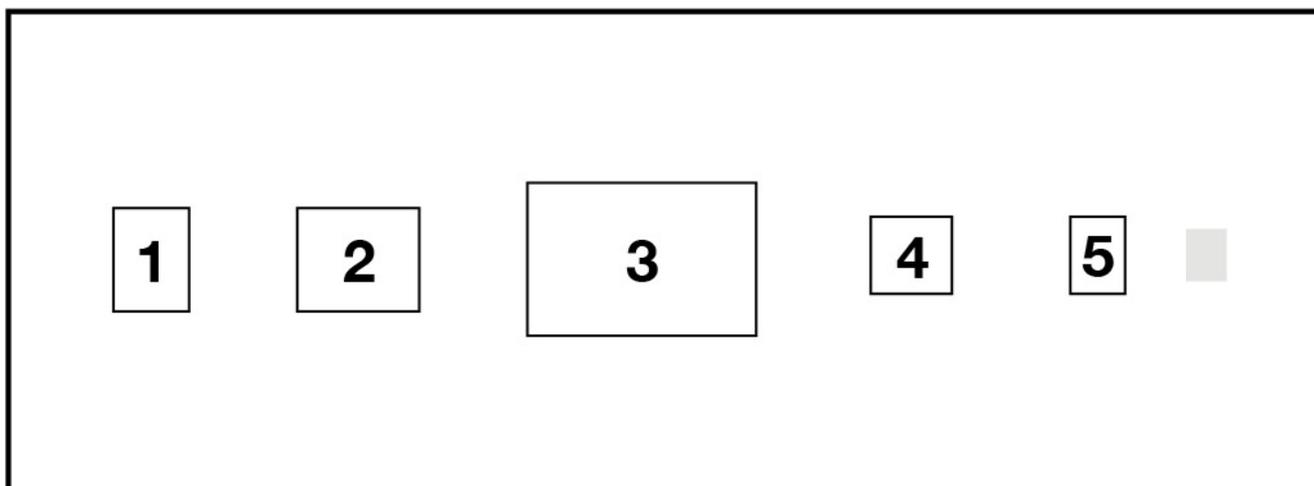
A narração das histórias indígenas ocorre ao longo de um continuum, no qual os contornos do tempo se suavizam, e o passado e o presente constantemente se fundem. Nossas visões de mundo são construídas em torno de uma constelação de relacionamentos e, como entidades vivas, exigem reflexão e cuidado para florescer. A arte é um meio de contar relatos, documentar histórias e narrar experiências

cotidianas para as gerações atuais e futuras. Ao destacar a resiliência do conhecimento indígena fundamentado em seus locais de origem, os artistas falam sobre a importância de nossas relações com a terra e uns com os outros por meio de uma abordagem contemporânea com base na adaptação e em tradições diversas. A autonomia cultural e a autodeterminação afirmam a nossa devoção compartilhada a identidades pessoais e comunitárias, bem como a lugares e práticas tradicionais que permeiam gerações, culturas, geografias e idiomas. Fluindo dos corações, das mãos e das mentes de muitos indivíduos, as nossas histórias e tradições intelectuais surgem ao longo de inúmeras gerações por meio de múltiplas práticas culturais e artísticas. Juntas, as vozes dos artistas Inuítes, dos povos originários e dos

Métis falam sobre a continuidade das culturas e sobre a conexão entre todas as coisas. Nossas relações profundas são nutridas e continuamente renovadas em locais de reunião – incorporados pela própria terra e mantidos como espaços da família e da comunidade. São lugares que dão vida, onde a alimentação, as cerimônias, as lembranças e os risos são compartilhados. As obras incluídas neste núcleo falam sobre a ética de “estar em boa relação” e consideram os conceitos de reciprocidade e respeito, que fundamentam os princípios indígenas específicos de cuidado, parentesco e sustento.

relações que nutrem: família, comunidade e terra é curada por Alexandra Kahsenni:io Nahwegahbow, Jocelyn Piirainen, Michelle LaVallee e Wahsontiio Cross, curadores convidados, Ottawa, Canadá.

Parede 1



1. JOI T. ARCAND

Muskeg Lake Cree Nation, Canadá, 1982, vive em Ottawa, Canadá.

Oskinikiskwēwak “Building strong Nations is hard labour” [Oskinikiskwēwak “Construir nações fortes é um trabalho duro”], 2019.

Fotografia em papel. Indigenous Art Collection, Crown-Indigenous Relations and Northern Affairs Canada, Quebec.

Como parte da série de fotografias

oskinikiskwēwak, que satiriza de forma estratégica as primeiras propagandas kitsch e da cultura pop que apresentam imagens negativas de mulheres indígenas, esta obra visa contestar os estereótipos por meio do distanciamento crítico. Aqui, o uso inteligente que a artista faz do humor e dos jogos de palavras coloca as mulheres indígenas como pessoas poderosas que dão vida e constroem mundos, e cujo trabalho e cuidado de manutenção e criação de futuras gerações e famílias são profundamente significativos e importantes.

2. JESSIE OONARK

Haningayok, Canadá, 1906 – Qamani'tuaq, Canadá, 1985.

The People [O povo], 1985.

Estêncil e entalhe colorido sobre papel de

seda. National Gallery of Canada, doação, Department of Indian Affairs and Northern Development, 1989, Ottawa.

Uma das últimas gravuras da artista, esta obra inclui um dos temas pelos quais ela ficou conhecida: o rosto humano. Irradiando a partir de uma figura central, uma espiral dupla apresenta uma infinidade de rostos em perfil, de humanos e outros seres. Esse padrão de pessoas que circunda a figura central quase dá a impressão de pulsar e vibrar. Repleta de movimento e dinamismo, as ondulações da espiral da comunidade de Oonark são, de fato, como um coração que bate – inchando e ondulando de forma rítmica, e dando vida a todos os seres.

3. JIM LOGAN

New Westminster, Canadá, 1955, vive em Ottawa, Canadá.

The Visit [A visita], 1987.

Acrílica sobre papel. Indigenous Art Collection, Crown-Indigenous Relations and Northern Affairs Canada, Quebec.

Estudiosos indígenas contemporâneos teorizaram sobre um conceito que ficou conhecido como “visita profunda”. É um modo significativo de reunião que ocorre nas geografias íntimas da comunidade: nas casas de família, nos salões de bingo, nas salas de estar, na terra e em volta das mesas da cozinha, onde os corações e as barrigas das pessoas estão cheios. A obra de Logan evoca esse espaço compartilhado – um lugar acolhedor, reconfortante e multigeracional, bem como cotidiano, no qual as pessoas da

comunidade, de maneira simples e amorosa, passam tempo juntas. Esta obra celebra as alegrias do que parece ser comum, e considera especiais e extraordinários os locais, os momentos e os movimentos da vida.

4. LESSLIE

Duncan, Canadá, 1973, vive em Lantzville, Canadá.

Salish Community [Comunidade Salish],
2007.

Acrílica sobre papel velino. National Gallery of Canada, doação, Salish Weave Collection of George e Christiane Smyth, Victoria, 2016, Ottawa.

Esta obra mostra uma reimaginação visual de uma espiral de fuso comum – uma ferramenta,

essencial para tecelões e artistas que trabalham com têxteis, que é usada para transformar a lã em fios. Tradicionalmente, a ornamentação entalhada das espirais de fuso complementava seu uso. Estes eram objetos que executavam transformações e deveriam ser vistos em movimento. Além da utilidade, o giro da espiral entalhada no eixo do fuso também teria uma função cosmológica para imitar o movimento de rotação da Terra. Aqui, a espiral do fuso retrata quatro seres humanos cujos rostos partem de quatro direções diferentes e se encontram em um eixo central. Incorporando o equilíbrio, eles representam uma comunidade saudável e completa. Surgindo de diferentes perspectivas, gerações, e talvez até de reinos cosmológicos, eles convergem para formar partes complementares de uma única entidade.

5. KUNUGUSIQ NUVAQIRQ

Panniqtuuq, Canadá, circa 1911–1990.

Family Bundle [Pacote familiar], 1988.

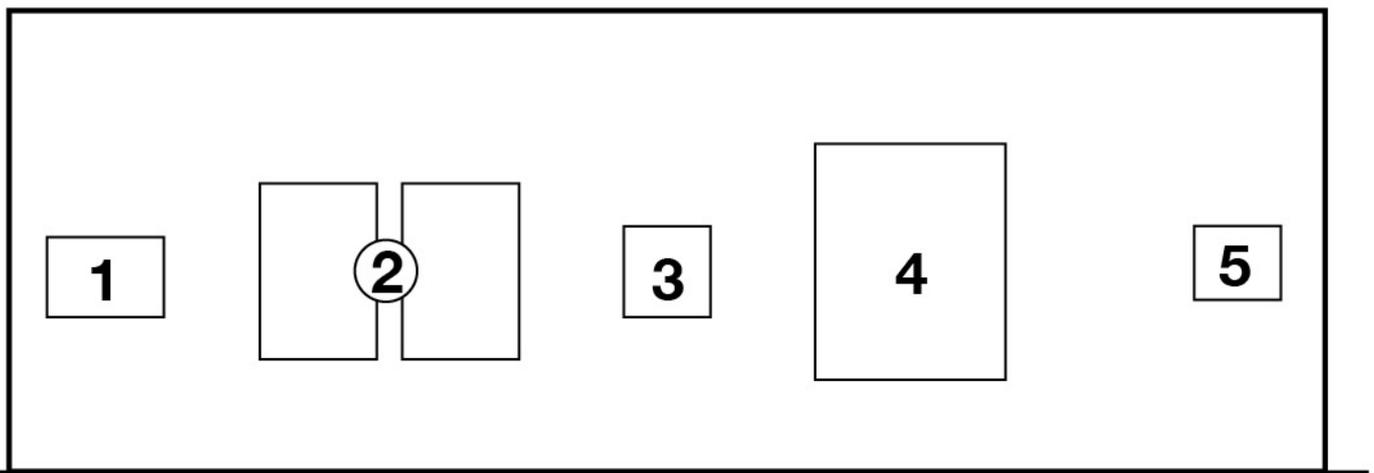
Gravura e estêncil sobre papel velino. National Gallery of Canada, Ottawa.

Tutik é um termo específico que os Inuítes usam para compartilhar a cama ou dormir juntos.

O calor e a proteção que existem quando estamos na companhia de outros membros da comunidade, dos cuidadores e dos parentes são palpáveis nessa composição simples e encantadora de Kunugusiq Nuvaqirq. Além de ilustrar a segurança de se estar cercado pela família, o título da obra também apresenta conotações de uma cerimônia. De fato, os recipientes que contêm medicamentos cerimoniais e objetos para tratamento de saúde e

cura frequentemente são chamados de bundles [pacotes]. Aqui, o artista aplica essa mesma terminologia a uma reunião aconchegante de membros da família.

Parede 2



1. HEATHER CAMPBELL

Kikiak, Canadá, 1973, vive em Nunatsiavut, Canadá.

Nuliajuk in Mourning [Nuliajuk em luto],
2017.

Tinta nanquim sobre papel mineral. Indigenous Art Collection, Crown-Indigenous Relations

and Northern Affairs Canada, Quebec.

“Todos os anos, em junho, nós colocávamos a bagagem em nosso barco e nos mudávamos para nossa casa de um cômodo à beira-mar. E, em muitos anos, nós éramos recebidos com lixo espalhado ao longo da costa pelas correntes oceânicas... Essa invasão de plástico me deixa muito perturbada. Já li sobre baleias que aparecem nas praias com o estômago cheio de lixo. Ver essas criaturas majestosas serem mortas por algo tão pequeno quanto sacolas plásticas é de partir o coração. E eu não posso deixar de imaginar como Nuliajuk, a deusa do mar inuíte, se sentiria ao ver uma de suas criaturas morta na praia por causa disso”.

– Heather Campbell

2. BARRY ACE

M'Chigeeng First Nation, Canadá, 1958, vive em Ottawa, Canadá.

Sacred Water I [Água sagrada I], 2016.

Sacred Water II [Água sagrada II], 2016.

Miçangas, espinhos de porco-espinho, gráfico original, caneta hidrográfica, caneta esferográfica e corante. National Gallery of Canada, Ottawa.

Usando gráficos circulares para medir os níveis e o fluxo da água, Ace cria representações semelhantes em termos visuais – mas opostas em termos conceituais – do mundo em equilíbrio e desequilibrado nestas obras que formam um par. Sacred Water I revela uma marcação aparentemente inteira em um gráfico. Ao evocar os temas florais frequentemente encontrados

nos trabalhos de Anishinaabe feitos com contas, a simetria bilateral desta obra transmite um cosmo de equilíbrio e saúde. No entanto, o gráfico de Sacred Water II apresenta um traçado fragmentado e irregular, o que reflete a preocupação atual e certamente mundial em relação à crise hídrica, na qual a poluição e a escassez de água doce deixaram inúmeras comunidades sem água potável.

3. SUSAN POINT

Alert Bay, Canadá, 1952, vive em Vancouver, Canadá.

Circle of Life [Ciclo da vida], 2007.

Serigrafia sobre papel velino. National Gallery of Canada, doação, the Salish Weave Collection of George and Christiane Smyth, Victoria, 2016, Ottawa.

“O círculo é uma inspiração natural para mim. Ele representa o círculo da vida, a lua, as ondas em um lago, ovas de salmão, e assim por diante. Isso desperta a minha inspiração, como tenho certeza de que aconteceu com meus antepassados e com a humanidade, estimulando assim a invenção e a harmonia”. – Susan Point

Esta obra evoca visualmente o conceito de bem-estar cíclico relacionado às nossas águas. Sua forma arredondada é inspirada na espiral de fuso típica do povo Salish – uma ferramenta importante usada por tecelões e artistas que trabalham com têxteis. Os salmões nadam de quatro direções para formar os contornos de um círculo; e, à medida que suas formas se fundem e se entrelaçam, o tema circular parece ondular e girar, lembrando um redemoinho ou ondulações

na água – de modo a refletir o dinamismo concebido pelo título da obra: o círculo da vida.

4. MARIANNE NICOLSON

Dzawada'enuxw First Nation, Canadá, 1969,
vive em Victoria, Canadá.

Portrait of a Mother and Daughter, “Portrait of Gik’anala” [Retrato de mãe e filha, “Retrato de Gik’anala”], 2001.

Técnica mista sobre compensado. Indigenous Art Collection, Crown-Indigenous Relations and Northern Affairs Canada, Quebec.

As paisagens que habitamos são mesmo vivas e, juntamente com as correntes rítmicas de água, terra e céu, se fazem presentes as nossas conexões com a família e com os parentes. A obra de Nicolson revela o peso do legado e das

responsabilidades que temos com as gerações futuras. Lembrando a forma de uma casa ou baú cerimonial Kwakwaka'wakw – assim como a ornamentação cuidadosa dos trajes típicos – os desenhos parecem conter e enfeitar um pertence muito precioso: uma fotografia de família que mostra uma mãe e uma filha. Evocando os fluxos entre as gerações e o cuidado com os parentes, a obra mostra a importância de se cuidar bem das águas e das terras que serão herdadas por pessoas e seres que ainda estão por vir.

5. TANIA WILLARD

Secwepemculecw, Canadá, 1976, vive em Neskonlith, Canadá.

I Only Learned Freedom [Eu só aprendi a liberdade], 2019.

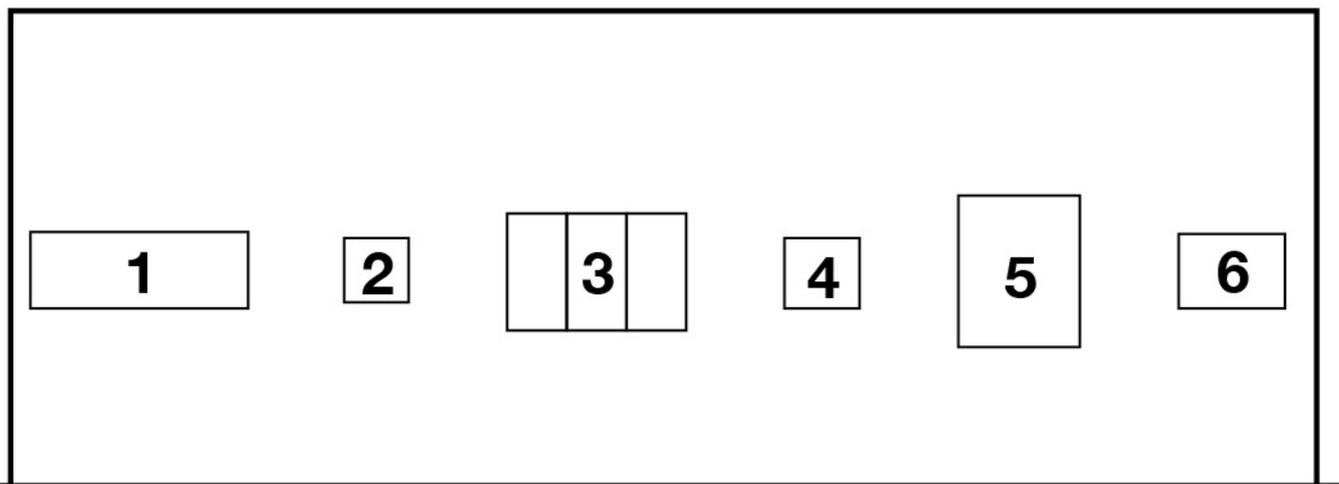
Xilogravura sobre papel. Indigenous Art

Collection, Crown-Indigenous Relations and Northern Affairs Canada, Quebec.

A obra de Willard transmite o cerne da resistência indígena, o sonho de renascimento e uma visão e um propósito com esperança para o futuro. Ao reconhecer a violência intrínseca às histórias coloniais, este trabalho enfoca o conhecimento e as percepções libertárias dos jovens e das gerações futuras. Confrontada por uma fileira de policiais armados, uma criança sopra uma pluma felpuda de dente-de-leão; no lugar da violência e da força bruta, as sementes voam livremente para crescer de novo, colocando em primeiro plano a ideia de que o amor, o cuidado e o calor humano têm a capacidade transformadora de enfraquecer os mecanismos de opressão. O uso que a artista faz de um processo de

impressão que há muito tempo é associado a uma linguagem visual revolucionária de protesto e ativismo destaca a potência desta obra poderosa.

Parede 3



1. MELISSA GENERAL

Nations of the Grand River, Canadá, 1977, vive em Toronto, Canadá.

Nitéwake:non [O lugar de onde eu venho],
2015.

Impressão digital em cores. Indigenous Art Collection, Crown-Indigenous Relations and

Northern Affairs Canada, Quebec.Six

“Nitewaké:non analisa a minha relação com a terra ao explorar a história e a narrativa ligadas ao meu lar, a Reserva das Seis Nações. É por meio dessa exploração da e com a terra que eu busco me reconectar e honrar a memória intrinsecamente enraizada nesse Território”. –
Melissa General

2. MAUREEN GRUBEN

Tuktuuyaqtuq, Canadá, 1963, vive em
Tuktuuyaqtuq, Canadá.

**Moving With Joy Across the Ice As My
Face Turns Brown From the Sun: Formation
[Movendo-me alegremente pelo gelo
enquanto meu rosto fica marrom por causa
do sol: Composição 2], 2019.**

Fotografia, impressão em sublimação com corante. Indigenous Art Collection, Crown-Indigenous Relations and Northern Affairs Canada, Quebec.

Em sua série *Moving with Joy across the Ice as My Face Turns Brown from the Sun* [Movendo-me alegremente pelo gelo enquanto meu rosto fica marrom por causa do sol], Gruben homenageia o movimento e, com sua *Formation 2* [Composição 2], define o ritmo da temporada de pesca no gelo que ocorre na primavera. Para esta instalação, a que vemos o registro, a artista reuniu trenós tomados emprestados de pessoas de sua aldeia natal, Tuktuuyaqtuq, a fim de criar formações no gelo que imitam os encontros recorrentes da comunidade. Com elementos feitos à mão e sinais de desgaste,

cada trenó é um objeto pessoal que representa o indivíduo que o produziu e sua família. Ao prestar homenagem a esta alegre atividade de primavera, a obra de Gruben comprova a importância de nos reunirmos e alimentarmos nossas relações com as outras pessoas e com a terra.

3. VANESSA DION FLETCHER

Newmarket, Canadá], 1987, vive em Toronto, Canadá.

Writing Landscape [Escrevendo a paisagem], 2011.

Gravura em metal sobre papel. Indigenous Art Collection, Crown-Indigenous Relations and Northern Affairs Canada, Quebec.

Tendo como fundamento as estações do ano, o conhecimento indígena também é profundamente

baseado nos lugares; dessa forma, locais específicos com frequência são impregnados de significados pessoais. Dion Fletcher produziu a obra *Writing Landscape* [Escrevendo a paisagem] usando placas de cobre nos pés, enquanto atravessava e revisitava a linha costeira de lugares que lhe são importantes (Toronto, Ontário; Thamesville, Ontário; e Pangnirtung, Nunavut). As pegadas que daí resultaram são evidências dos movimentos da artista e do envolvimento incorporado com a terra, e revelam relações renovadas que são, ao mesmo tempo, íntimas e diversificadas.

4. ROSALIE FAVELL

Winnipeg, Canadá, 1958, vive em Ottawa, Canadá.

Iris, da série *Wish You Were Here* [Gostaria

que você estivesse aqui], 2011.

Impressão a jato de tinta sobre papel.

Indigenous Art Collection, Crown-Indigenous Relations and Northern Affairs Canada, Quebec.

“Dei a esta série o título de Gostaria que você estivesse aqui para expressar tanto os sentimentos [de minha avó] quanto os meus por ela. (...) eu combinei as fotografias que ela tirou com fotografias contemporâneas destes lugares. Ao mesclar duas fotografias, eu estou manifestando o meu desejo de ver os retratos de minha avó no contexto das minhas imagens contemporâneas dos lugares onde ela esteve. Eu vejo a minha série como uma homenagem à sua presença continuada em minha vida, além de reconhecer sua força e senso de aventura”.

– Rosalie Favell

Favell justapõe o mesmo lugar em momentos diferentes, contestando as percepções ocidentais do tempo e destacando as ideias de memória e ausência. Esta obra considera como o passado e o presente podem convergir em um único espaço, no qual a terra traz a lembrança de um ente querido perdido e reaviva conexões através do tempo.

5. JERRY A. EVANS

Grand Falls, Canadá, 1961, vive em St. John's, Canadá.

Caribou Migrations [Migrações do caribu],
2007.

Aquarela sobre papel. Indigenous Art Collection, Crown-Indigenous Relations and Northern Affairs Canada, Quebec.

Evans considera a relevância dos movimentos fundamentados na terra e da mudança das estações por meio de sua representação da passagem cíclica dos caribus pela paisagem, o que marca um importante período do ano. Animais altamente respeitados pelos Mi'kmaq, os rebanhos de caribus eram uma parte central do modo de vida tradicional. A caça fornecia alimento, abrigo e roupas para as famílias; além disso, a saúde e os deslocamentos recorrentes dos rebanhos mostram o bem-estar da comunidade.

6. TIM PITSIULAK

Kimmirut, Canadá], 1967 – Kinngait Qikiqtani, Canadá, 2016.

Family of Eight [Família de oito], 2008.

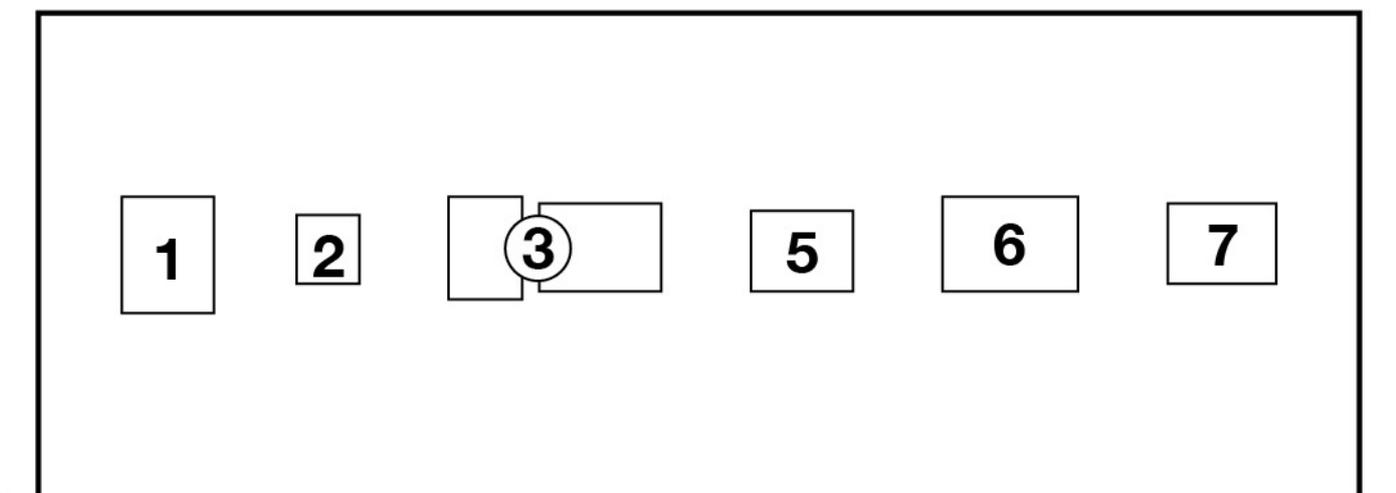
Litografia sobre papel velino. Indigenous Art

Collection, Crown-Indigenous Relations and Northern Affairs Canada, Quebec.

As obras de Pitsiulak refletem suas experiências cotidianas como Inuk, artista e caçador.

Seu tema alterou-se da vida selvagem e das paisagens do Ártico para incluir elementos da vida contemporânea do norte, justapondo assim o tradicional ao moderno. Várias de suas imagens apresentam cenas típicas que ele viu quando estava em sua terra, como, por exemplo, uma mãe e seus sete filhos sentados juntos, felizes e confortáveis, em um quadriciclo. Como ilustra o artista, embora alguns meios de transporte tenham se adaptado ao longo do tempo para incluir trenós, equipamentos pesados e veículos motorizados, o deslocamento rápido de famílias que viajam pela paisagem nevada continua a ser essencial para a vida no Ártico.

Parede 4



1. JOI T. ARCAND

Muskeg Lake Cree Nation, Canadá, 1982, vive em Ottawa, Canadá.

Oskinikiskwēwak “I hunt and gather at Superstore” [Oskinikiskwēwak “Eu caçoe colete no supermercado”], 2019.

Fotografia em papel. Indigenous Art Collection, Crown-Indigenous Relations and Northern Affairs Canada, Quebec.

Como parte da série de fotografias

oskinikiskwēwak, que satiriza de forma estratégica as primeiras propagandas kitsch e da cultura pop que apresentam imagens negativas de mulheres indígenas, esta obra visa a contestar os estereótipos por meio do distanciamento crítico. Ao refletir sobre as realidades contemporâneas de muitos povos e famílias indígenas, esta obra zomba das noções preconcebidas ocidentais de indigeneidade e, em oposição a disso, apresenta uma afirmação espirituosa e honesta da experiência vivida.

2. TARRALIK DUFFY

Salliq, Canadá, 1979, vive em Saskatoon, Canadá.

Klik, 2019.

Caneta hidrográfica sobre papel. Indigenous Art Collection, Crown-Indigenous Relations and Northern Affairs Canada, Quebec.

“Adoro jogos de palavras e desenhar o que está ao meu redor. (...) Não se pode estar em Nunavut sem ver coisas como latas de refrigerante, elas estão por toda parte. Há uma maneira específica de empilhar as coisas nas prateleiras em Nunavut, que contrasta muito com a terra ao nosso redor. Portanto, essas coisas estão muito presentes em minha mente e, quando as ideias vêm à minha cabeça, tenho que segui-las.” – Tarralik Duffy

Neste desenho detalhado, Duffy considera a experiência indígena urbana e as realidades atuais de muitos povos indígenas. De forma lúdica, Duffy chama nossa atenção para a carne enlatada industrializada por meio de um desenho estilizado de natureza morta, ao mesmo tempo em que faz com que os observadores pensem

sobre sua história e importância para os povos indígenas.

3. BARRY POTTLE

Nunatsiavut, Canadá, 1961, vive em Ottawa, Canadá.

From the Country/To the Can [Do campo/para a lata], 2012.

Fotografia digital sobre papel. Indigenous Art Collection, Crown-Indigenous Relations and Northern Affairs Canada, Quebec.

“Os inuítes se mudam para os centros urbanos por várias razões: para obter emprego, educação e serviços médicos; para se juntar à sua família e a seus amigos; ou para escapar de condições climáticas severas ou de situações violentas ou abusivas. A comida do campo

está intimamente relacionada com a cultura inuíte. Esses alimentos provêm de animais e plantas que as pessoas caçam, pescam ou coletam. Esses alimentos tradicionais incluem caribus, focas, baleias, peixes, pássaros e frutas silvestres. A preparação dos alimentos inclui a esfolagem e o abate de animais, a limpeza de plantas e ações que visam ao consumo, como a fervura, a secagem e outras técnicas. Quando estão vivendo nas cidades, a dieta dos Inuítes é fortemente alterada, passando da comida tradicional ou do campo para alimentos processados e comprados em lojas”. – Barry Pottle

5. NINGIUKULU TEEVEE

Kinngait, Canadá, 1963, vive em Kinngait, Canadá.

Arctic Appetizer [Aperitivo ártico], 2009.

Litografia sobre papel velino. National Gallery of Canada, Ottawa.

Em um estilo semelhante ao Paungait de Pootoogook, aqui Teevee destaca um típico aperitivo na região: cabeças de char do Ártico. Ao focar apenas essas cabeças de peixe, Teevee implicitamente sugere a ideia de que se trata de uma iguaria especial, quando o peixe inteiro é cozido, comido e compartilhado entre a família e a comunidade. Também pode ser retirada desta gravura uma mensagem mais profunda: consumir o peixe inteiro, sem desperdiçar nenhuma parte, é um elemento importante do qaujiajatuqangit inuíte – o que o povo Inuíte sempre soube.

6. WILLIAM NOAH

Back River, Canadá, 1943 – Qamani'tuaq, Canadá, 2020.

Overly Dried Char [Char excessivamente seco], 2004-2005.

Lápis de cor sobre grafite em papel velino.
National Gallery of Canada, Ottawa.

“Char excessivamente seco em Kitchee-cut. No acampamento, a temperatura ficou acima de 35 °C por dois dias ou mais em julho.” – William Noah, 2005

Noah ilustra o processo de secagem de peixes no norte – especificamente o char, espécie de salmão do Ártico. Esta é uma forma das famílias e comunidades preservarem seu pescado, uma tradição que se mantém até hoje. Com

sua forte ligação com a terra, Noah expressa uma preocupação crescente em relação aos efeitos das mudanças climáticas e a outras questões ambientais. Ao descrever sua vívida representação do peixe, aqui mostrado como se estivesse partido, com seu interior vermelho retirado do sol, ele observa a temperatura anormalmente alta naquele verão, o que afetou a maneira como o peixe foi curado.

7. KANANGINAK POOTOOGOOK

Ikerasaq, Canadá, 1935 – Kinngait, Canadá, 2010.

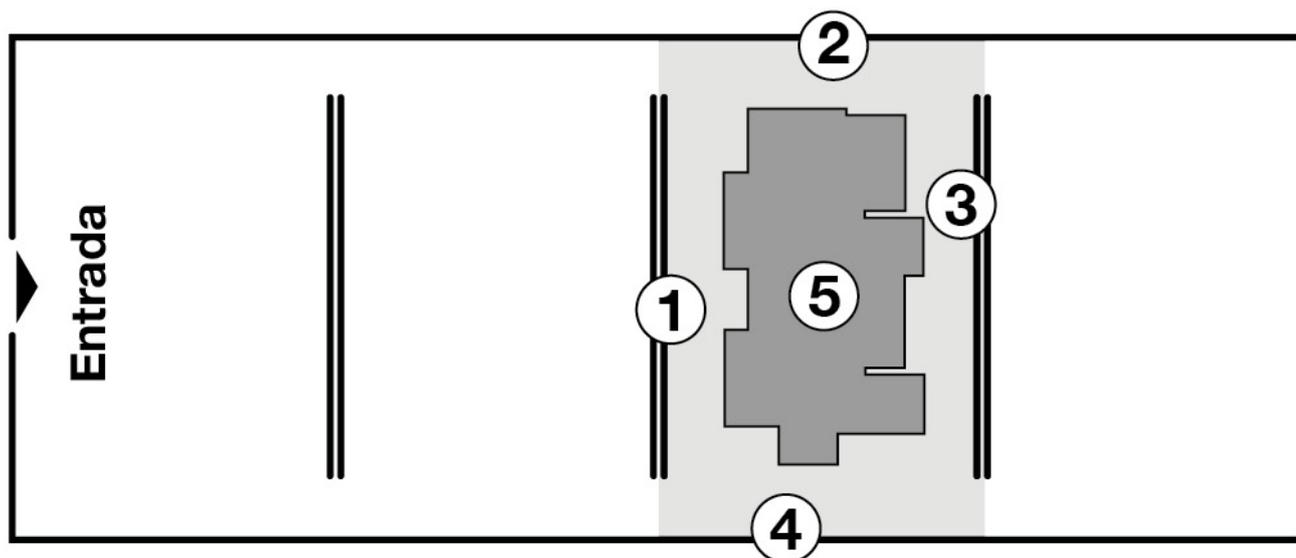
Paungait [Frutas vermelhas], 2011.

Litografia sobre papel velino creme. National Gallery of Canada, Ottawa.

Lançada postumamente, esta obra é um

excelente exemplo do interesse de Pootoogook em documentar a vida cotidiana. O artista nasceu e cresceu na terra, e suas obras com frequência refletem o estilo de vida tradicional dos Inuítes, incluindo as práticas de caça e pesca. Aqui, ele enfoca a abundância de frutas silvestres no Ártico, ao mesmo tempo em que sugere a importância de se encontrar alimento diretamente da terra. A colheita de frutas silvestres é uma atividade familiar há muito tempo, especialmente quando a estação está no seu auge.

SALA C



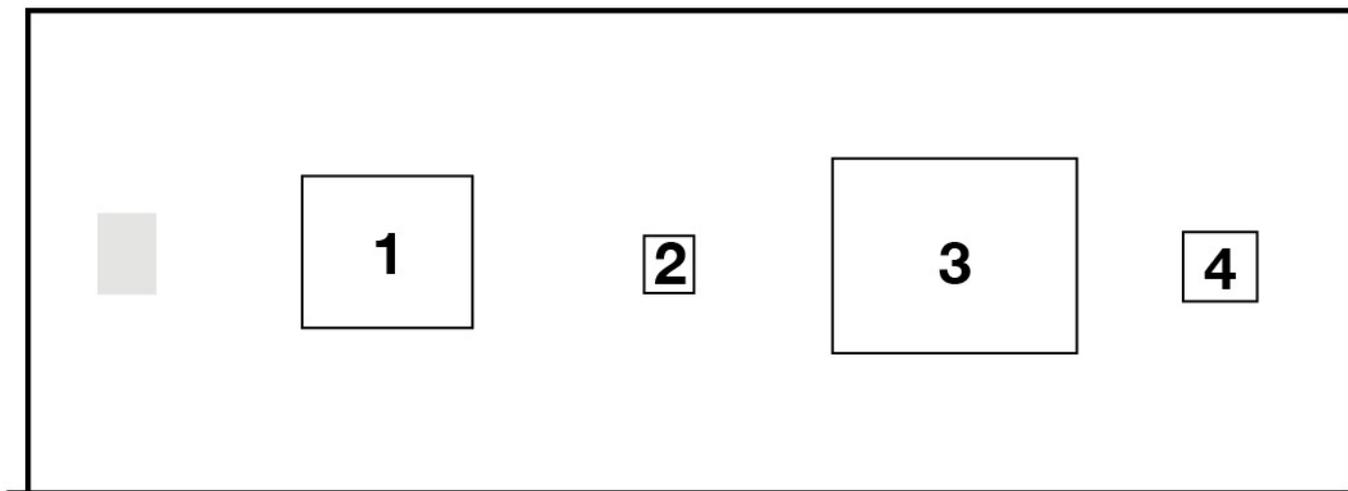
A CONSTRUÇÃO DO “EU”

Este núcleo apresenta trabalhos da região atualmente conhecida como México, lidando com a identidade, nos termos dos povos indígenas, por meio da representação de um “eu” instável, múltiplo e contraditório: uma fricção não apenas do passado, mas também e muito, do presente e do futuro, simultaneamente. Com poucas exceções, nenhuma representação dos indígenas durante o período colonial – e até depois da Revolução Mexicana (1910-

1917) – foi produzida por artistas indígenas, já que dificilmente eles puderam fazer parte de guildas ou escolas de arte (a primeira delas teve início apenas no século 18). Na sociedade mexicana contemporânea, raça e classe compõem um catálogo de todo tipo de violência da vida cotidiana, intimamente relacionada à ideia do mestiço: a “raça cósmica”, como era chamada, um choque de culturas após a assim chamada descoberta da América. As narrativas micro-históricas, ou, melhor dizendo, as histórias subjetivas, narram com maior precisão histórias sobre o conhecimento e as culturas de indivíduos e comunidades indígenas no México do que qualquer sina institucionalizada sobre a “diversidade”. Essas representações dos próprios artistas indígenas acompanham de forma problemática e crítica, muitas vezes com

irreverência e sagacidade, uma certa negociação com o indigenismo convencional, considerado uma construção populista, folclorizada e turística. A sobreposição do desafio de pertencer aos povos indígenas (não necessariamente a apenas um) com quaisquer genealogias possíveis da história da arte – combinada com suas próprias tradições e línguas, inclusive aquelas faladas – adquire forma no espaço – ao se fazer arte – como novas questões, como “quem somos?”, “o que é a natureza?” ou “o que é a arte?”. Todas juntas e ao mesmo tempo. A construção do “eu” é curada por Abraham Cruzvillegas, curador convidado, Cidade do México, México.

Parede 1



1. ALFREDO RAMOS MARTÍNEZ

Monterrey, México, 1871 – Los Angeles, Estados Unidos, 1946.

Casamiento indio [Casamento índio], circa 1931.

Óleo sobre tela. Coleção FEMSA, cortesia, The Alfredo Ramos Martínez Research Project, Monterrey, México.

Casamiento indio, de Alfredo Ramos Martínez, sintetiza o auge da representação estereotipada e exótica dos povos indígenas. A obra de Ramos

foi descrita como um momento seminal da arte mexicana moderna, com fortes influências das tendências europeias, que criou imagens idílicas nas quais todas as pessoas são semelhantes, todas com a pele escura, vendendo frutas ou flores, tirando um cochilo, na guerra, durante a revolução ou fazendo alusão a personagens históricos, como Malinche.

2. HERMENEGILDO BUSTOS

Purísima del Rincón, México, 1832–1907.

Dionisia de la Trinidad Bustos (hermana del artista) [Dionisia de la Trinidad Bustos (irmã do artista)], 1887.

Óleo sobre lâmina. Coleção INBAL, proveniente da Coleção Orozco Muñoz, cortesia Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato y Ediciones La Rana, México.

Hermenegildo Bustos vendeu frutas na rua e foi um pintor autodidata que retratava vizinhos, parentes e crianças de Purísima del Rincón, sua cidade natal, no estado de Guanajuato. A arte de Bustos só foi merecidamente reconhecida após a Revolução Mexicana (1910-1917), que pôs fim à ditadura de Porfirio Díaz (1830- 1915), a serviço da “reconstrução” de uma estética mexicana do passado. Este é um retrato de sua irmã, Dionisia de La Trinidad.

3. RODOLFO MORALES

Ocotlán de Morelos, México, 1925 – Oaxaca de Juárez, México, 2001.

Las muchachas [As garotas], 1987.

Óleo sobre tela. Coleção FEMSA, Monterrey, México.

Rodolfo Morales desenvolveu um discurso próprio, especializando seu olhar para o elemento local, deslocando o debate sobre a história para o que poderia ser descrito como micro-história: as narrativas, as tradições e os fatos de uma comunidade e as experiências de seu povo. Em *Las muchachas* [As garotas], uma multidão de mulheres jovens nos olha em um espaço público, talvez em Ocotlán, cidade natal de Morales, no estado de Oaxaca, em uma espécie de retorno da metrópole rumo às raízes do artista – uma percepção sobre a cultura do “eu”.

4. FRANCISCO TOLEDO

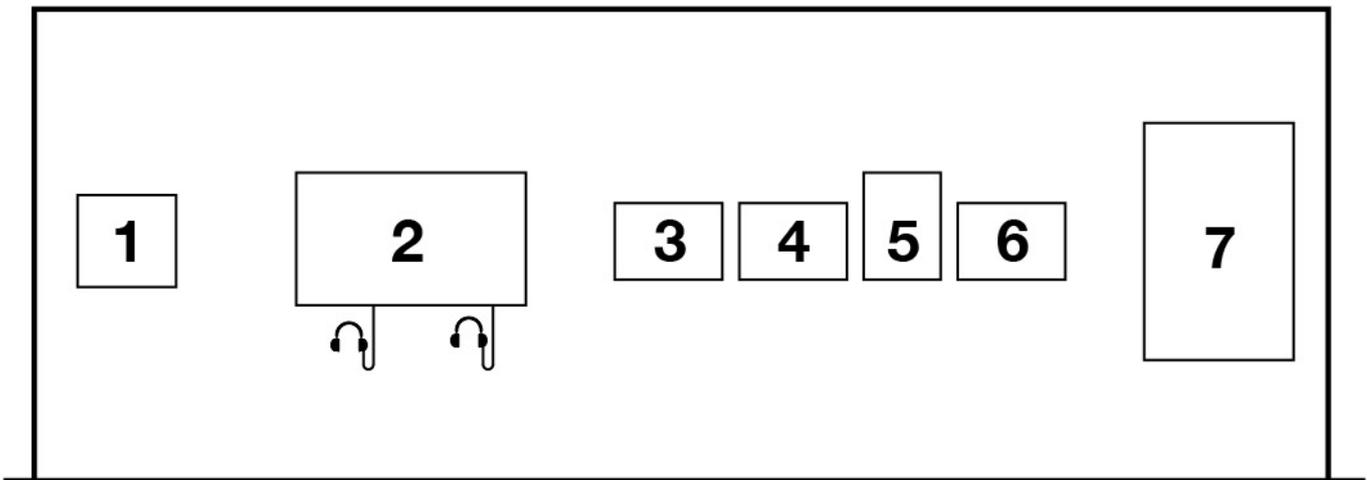
Juchitán de Zaragoza, México, 1940 – Oaxaca, México, 2019.

Autorretrato 61, 2007.

Manipulação e intervenção sobre polaroides.
Coleção Francisco Toledo Foundation, Cidade
do México.

Por mais de meio século, Francisco Toledo foi uma figura fundamental no México, como defensor dos direitos humanos e da preservação ambiental, criando diversas iniciativas culturais, principalmente no estado de Oaxaca, a partir de onde se tornou muito influente como artista visual. Em Autorretrato 61, Toledo reuniu algumas fotos Polaroid, nas quais ele posa fazendo gestos sérios e engraçados, tornando-se com isso um “eu” múltiplo e instável, ou seja, “nós” e “eles” juntos: o artista, o ativista, o guru, o filantropo, o xamã, o cidadão ordeiro e o homem comum, o assim chamado “índio”.

Parede 2



1. RUFINO TAMAYO

Oaxaca, México, 1899 – Cidade do México, 1991.

Autorretrato, 1931.

Óleo sobre papel. Coleção FEMSA, Monterrey.

Em uma obra pintada em Nova York, em 1931, Rufino Tamayo produz um autorretrato com a pele muito escura, que olha para nós, talvez se levantando como uma afirmação de sua identidade, mas ainda usando as ferramentas e

a linguagem da arte moderna e de vanguarda. Em um período entre grandes guerras e marcado pela forte presença do muralismo no México, o artista passou algum tempo em Nova York, o que foi decisivo para a forma que seu trabalho adquiriu. Tentando abandonar a retórica socialista e nacionalista, Tamayo seguiu um caminho diferente, no qual a influência da linguagem de outros artistas se tornou essencial.

2. NOÉ MARTÍNEZ

Morelia, México, 1986, vive na Cidade do México.

La obsidiana y el mar [A obsidiana e o mar],
2020.

Vídeo, 5'41". Coleção da artista, Cidade do México.

O diálogo de Noé Martínez – falando na língua náuatle – com uma máscara que representa uma pessoa branca, aborda a diferença e as contradições da compreensão sobre o “eu”, que de fato é uma multiplicidade simultânea, trocando de identidades, mascaradas ou não, em um vídeo cujos espectadores testemunham uma conversa íntima. O trabalho do artista aborda os diversos tipos de violência sofridos pelos povos indígenas, como por exemplo, terem sido escravizados, comercializados e explorados, bem como a opressão de classe e raça que ocorre até os dias de hoje.

MARUCH SÁNTIZ GÓMEZ

San Juan Chamula, México, 1975, vive em Chiapas, México.

Maruch Sántiz Gómez tira fotos de objetos e atividades cotidianas de sua cultura Tzotzil, no estado de Chiapas, e as exhibe juntamente com uma descrição baseada nas crenças e nas tradições locais. Como parte das séries Creencias [Crenças] e La buena forma de alimentar a los menores [A boa forma de alimentar as crianças], as imagens e os textos são combinados para produzir tensão; aqui, a explicação passa por um olhar crítico da compreensão da própria artista sobre o que significa ser indígena no século 21.

3. Verduras, da série La buena forma de alimentar a los menores [A boa maneira de alimentar as crianças], 2020.

4. Tsukutil jolal (cabello enredado) [Tsukutil

jolal (cabelo emaranhado)], da série Creencias II [Crenças II], 2015.

5. Niña [Menina], da série La buena forma de alimentar a los menores [A boa maneira de alimentar as crianças], 2020.

6. Kerem tseb, da série Creencias II [Crenças II], 2015.

7. MINERVA CUEVAS

Cidade do México, 1975, vive na Cidade do México.

El proletario [O proletário] da série Canibal, 2015.

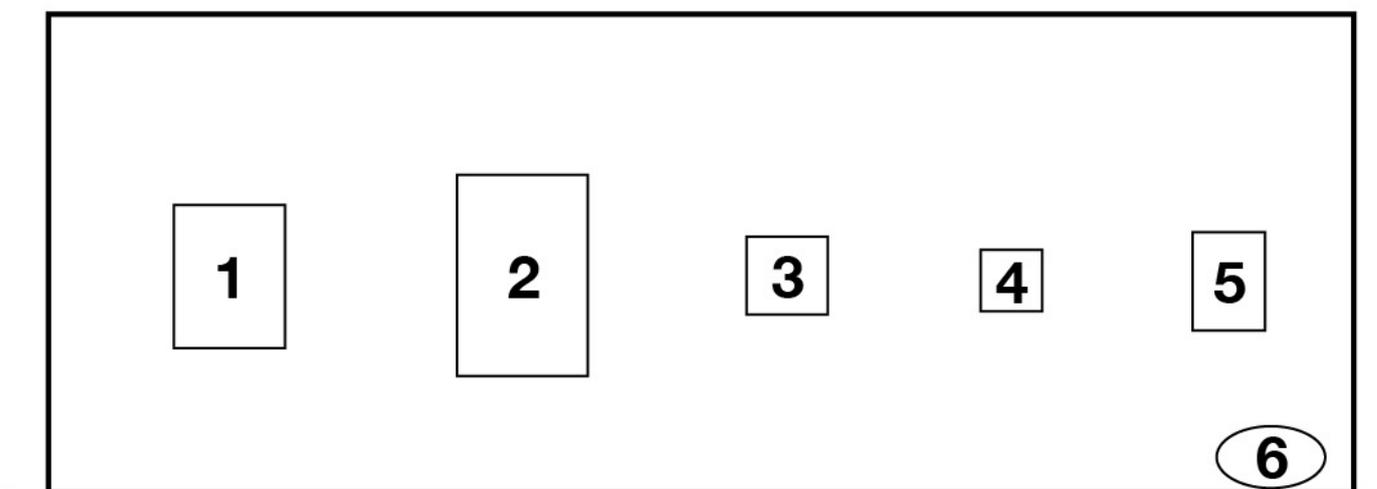
Serigrafia com chocolate. Coleção

Kurimanzutto Gallery [Galeria Kurimanzutto],

Cidade do México.

Minerva Cuevas escreve usando chocolate, referência de moeda de troca usada nas economias pré-colombianas, como um recurso explorado no período colonial, como uma mercadoria nas revoluções industriais e como um empreendimento comercial global transnacional. Suas afirmações aparecem como slogans de manifestações públicas, tanto bem-humoradas quanto diretas em termos de linguagem. Em sua obra *El proletario*, podemos ler: “CANÍBAL ES EL INDIO, EL PROLETARIO, EL ESCLAVIZADO, EL REVOLUCIONARIO” [Canibal é o indígena, o proletário, o escravizado, o revolucionário], agrupando algumas das experiências humanas historicamente subalternizadas, formando uma irmandade de circunstâncias, associadas pela antropofagia.

Parede 3



1. MARÍA IZQUIERDO

San Juan de los Lagos, México, 1902 – Cidade do México, 1955.

La tierra [A terra], 1945.

Óleo sobre tela. Coleção Andrés Blaisten, Cidade do México.

Como artista, María Izquierdo sofreu por ser excluída do círculo de poder cultural de sua época, por ser mulher, durante um período dominado pelo controle masculino,

principalmente sobre as comissões governamentais, para pinturas murais e um forte aparato de propaganda sobre uma identidade nacional supostamente homogênea. Em uma representação de um corpo feminino, *La tierra* [A terra] retrata uma mulher nua, coberta apenas por um lenço branco, que tenta ficar de pé, meio ajoelhada, levantando o punho esquerdo e com um rosto perturbado em uma paisagem desértica: é um retrato do fracasso de uma promessa.

2. RAMÓN CANO MANILLA

Veracruz, México, 1888 – Ciudad Mante, México, 1974.

***India oaxaqueña [Índia de Oaxaca]*, 1928.**

Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 1982, Secretaria de Cultura, Cidade do México.

Retratar mulheres em trajes indígenas tem sido uma tendência desde a época em que Ramón Cano Manilla pintou *India oaxaqueña* [Índia de Oaxaca] – que é um símbolo disso, causando impacto em diversos outros artistas, inclusive contemporâneos seus. Tão exuberante quanto a abundância do plano de fundo natural – que talvez se refira ao solo fértil e à cultura do país renovado após a revolução – é o vestido da mulher, provavelmente da região de Chinantec, em Oaxaca, com vários padrões que representam plantas, flores, pássaros, borboletas e macacos, sobreposto por um sofisticado bordado.

3. FRIDA KAHLO

Cidade do México, 1907–1954.

Allá cuelga mi vestido [Ali está meu vestido pendurado], 1933.

Óleo sobre tela. Coleção FEMSA, cortesia, Banco de México, administrador dos fundos dos museus Diego Rivera e Frida Kahlo. Monterrey, México.

Em *Allá cuelga mi vestido* [Ali está meu vestido pendurado], Frida Kahlo representou um huipil típico e uma saia característica do istmo de Tehuantepec, no estado de Oaxaca, pendurados em uma fita entre um troféu e um vaso sanitário, no meio de um cenário urbano denso e decadente, com arranha-céus, uma lixeira e a Estátua da Liberdade. Esta é uma das raras obras de Kahlo, em que ela usou o método de colagem, um autorretrato em que a representação do “eu” da artista está ausente, talvez se distanciando de sua própria caracterização idealizada como indígena, que mais tarde seria a sua marca.

4. ANA HERNÁNDEZ

Santo Domingo Tehuantepec, México, 1991,
vive em Oaxaca, México.

Ndu Yaase/Golpe negro, 2022.

Bordado em ponto corrente. Coleção Sara
López e Nef Garcia, Oaxaca, México.

O bordado de Ana Hernández produzido com a técnica cadenilla de Santo Domingo Tehuantepec, intitulado Ndu Yaase, retoma de maneira silenciosa sua abstração quase pura. Além disso, trabalha com ideias como “artesanato”, “arte”, “valor” e com as camadas simbólicas das habilidades artesanais tradicionais, bem como sua transmissão, como um conhecimento antigo, mas vivo, na arte contemporânea.

5. YUTSIL

Cidade do México, 1982, vive na Cidade do México.

Historias mixtecas [Histórias mixtecas],
2016.

Aquatint sobre papel de algodão. Cortesia da artista, Cidade do México.

Yutsil descobriu, por meio da análise genética, que pode ser considerada “ameríndia”, abordando linguagens artísticas que tornam a antropologia física uma instável ferramenta de mensuração “objetiva”. Em sua obra *Historias mixtecas*, a ciência e a burocracia racial assumem a forma de uma impressão que representa um de seus ossos, quase completamente preto, sobre o papel branco. Tratando de temas relativos a definições

raciais e pertencimento – ou não –, a obra de Yutsil ilustra as diversas maneiras como as pessoas veem umas às outras na sociedade mexicana contemporânea, muitas vezes com um amargo senso de humor amargo em relação às características fisionômicas, mas também em relação a comportamento, classe e gênero.

6. FERNANDO PALMA RODRÍGUEZ

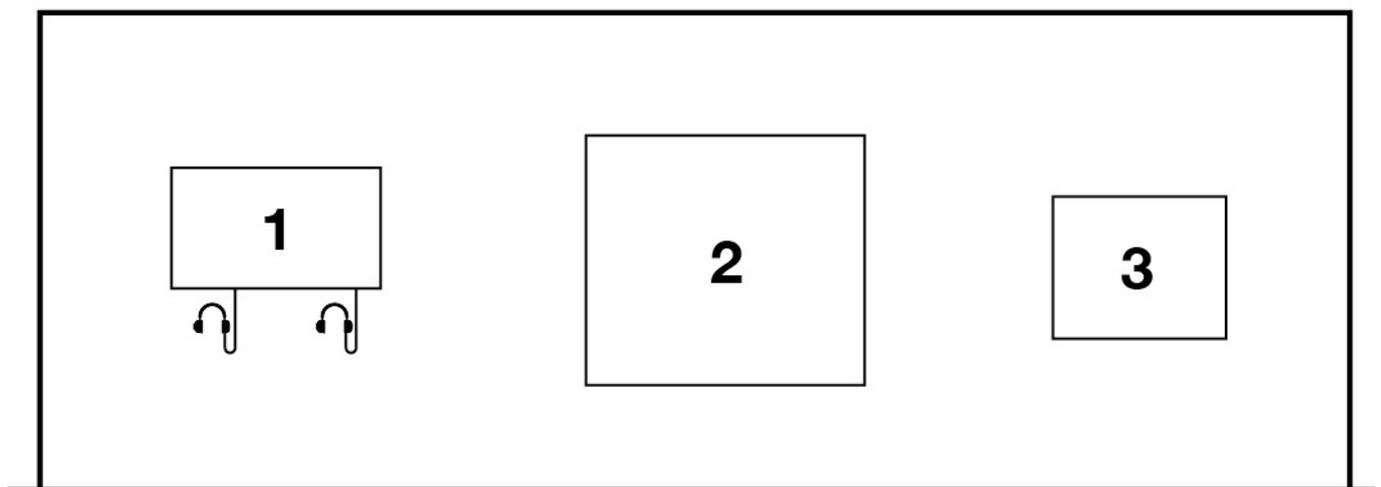
MilAltpa a, México, 1957, vive na Cidade do México.

Nanahuatzin, 2000.

Máquina de costura, luva de couro, máscara de luta livre “Solar”, controle eletrônico com sensor de movimento, software, arco e flechas. Cortesia do artista e, Cidade do México e Los Angeles, Estados Unidos.

Ativado pela programação mecatrônica, Nanahuatzin (divindade do povo Mexica), o alter ego de Fernando Palma, também dança, agita-se, movimenta-se ou caminha, tornando evidente a decadência, na qual a tecnologia só faz sentido se estiver vinculada a valores simbolicamente enraizados e relacionados ao meio ambiente, à cultura e à ciência.

Parede 4



1. MIGUEL FERNÁNDEZ DE CASTRO

Hermosillo, México, vive em Sonora, México.

Passing [Passagem], 2023

Vídeo, 20'31". Cortesia do artista, Desierto de Altar, México.

O povo de Miguel Fernández de Castro, os Tohono O'odham, tiveram suas terras divididas por uma fronteira política em um momento no qual uma grande parte do território mexicano foi comprada pelos Estados Unidos. Desta forma, enquanto alguns dos seus antepassados residiam no Arizona, outros permaneceram em Sonora, no México. Um cartão de identificação ainda lhes permite atravessar a fronteira, de acordo com critérios da administração da Reserva Indígena dos EUA, que, até pouco tempo, definia quem é indígena e quem não é.

Os seus filmes e instalações sobre migração baseiam-se nessas narrativas, levando a questão para a natureza, com uma perspetiva ambiental.

2. SATURNINO HERRÁN

Aguascalientes, México, 1887 – Cidade do México, 1918.

Nuestros dioses antiguos [Nossos deuses antigos], 1916.

Óleo sobre tela. Coleção Andrés Blaisten, Cidade do México.

Na construção do México moderno, tornou-se urgente a necessidade de se criar uma mitologia sobre um passado épico, que glorifica os povos e as culturas que existiam antes da chegada dos invasores europeus. A obra *Nuestros dioses antiguos [Nossos deuses antigos]*, de Saturnino

Herrán, é emblemática na representação de pessoas nativas em circunstâncias históricas, ou disfarçadas de divindades, como personagens e corpos idealizados, e utilizando cânones e estilos aceitos pela arte acadêmica europeia.

3. CARLOS MÉRIDA

Quetzaltenango, Guatemala, 1891 – Cidade do México, 1984.

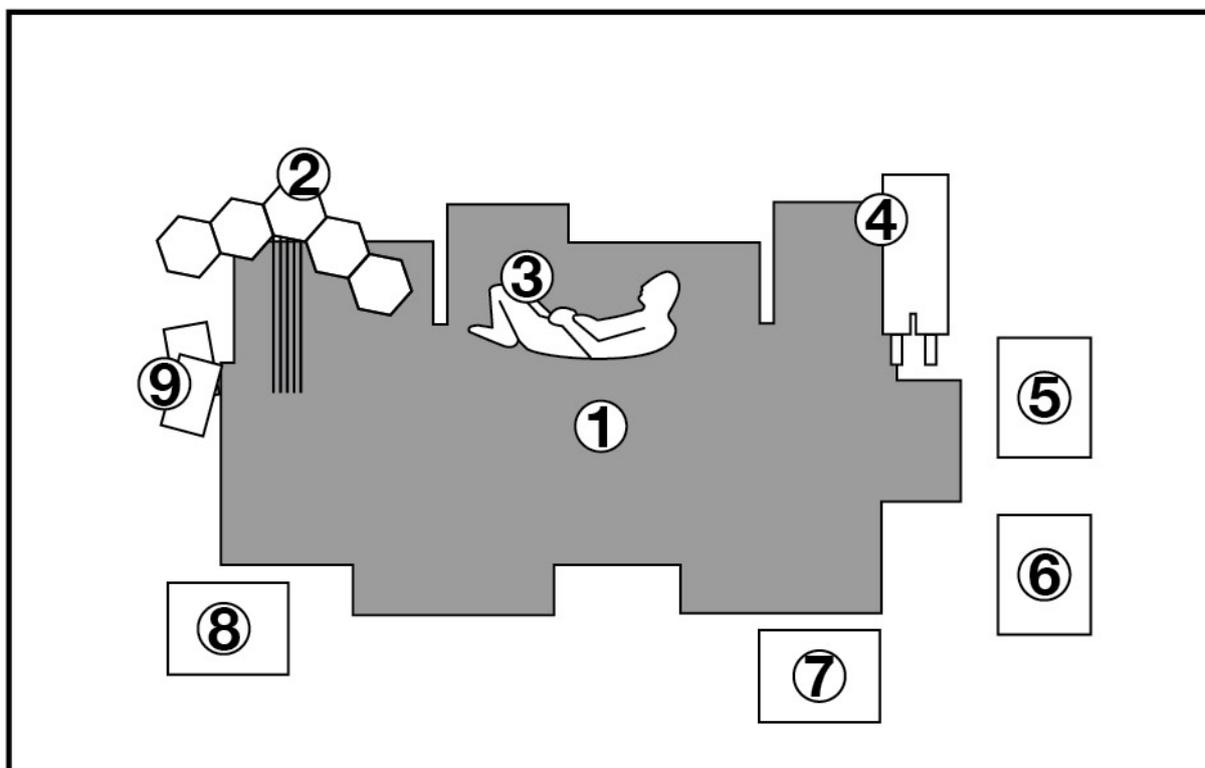
Sem título, 1967.

Pintura sobre papel . Coleção particular, Rio de Janeiro, Brasil.

Em um gesto particular, Carlos Mérida (1891-1984), artista guatemalteco radicado no México, combina narrativas míticas maias com abstração figurativa geométrica, em que a ancestralidade comum opera uma incerteza similar a qualquer

outro tipo de identidade, incluindo a própria genealogia da arte moderna.

Parede 5



1. ALBERTO RUIZ

Os tapetes tradicionais feitos em Teotitlán del Valle, em Oaxaca, seguem um caminho diferente quando Alberto Ruiz os tece enquanto dança sobre seu tear de pedal, produzindo formas simples, possivelmente baseadas nos frisos

ornamentais do sítio arqueológico de Mitla, sítio arqueológico próximo a Oaxaca. A partir daí, Ruiz traduz esses elementos para a linguagem dos pixels e glitches, produzindo uma cacofonia barroca em um artesanato de alta qualidade, mas que é, ainda, utilitário.

2. FEDERICO CUATLACUATL EM COLABORAÇÃO COM [IN COLLABORATION WITH] PEDRO CUACUAS

San Francisco Coapan, México, 1991, vive em Virgínia, Estados Unidos.

Papalotes en resistencia [Pipas em resistência], 2020.

Pipas. Cortesia do artista, Charlottesville, Virgínia, Estados Unidos.

Como uma criança migrante nos Estados

Unidos, Federico Cuatlacuatl, um mexicano de Cholula, Puebla, cresceu com um deslocamento do próprio “eu”. Sem romantização, o artista construiu um exotismo paradoxal no qual sujeito e tema são questões problemáticas que tomam a forma de arte com cenários e objetos performáticos. As suas pipas (em resistência) são amostras discretas de sua busca como estrangeiro, aonde quer que vá.

3. GERMÁN VENEGAS

Puebla, México, 1959, vive na Cidade do México.

Chac Mool, 2004.

Madeira de cipreste, óleo e verniz. Coleção particular, Cidade do México.

Germán Venegas mistura referências espirituais

pré-hispânicas e asiáticas, nas quais um Chac Mool é ao mesmo tempo um Buda, entalhado na madeira da árvore sagrada Ahuehuete. Juntamente com sua abordagem habilidosa do artesanato tradicional, incluindo técnicas tipicamente europeias como o estuque e o afresco, Venegas faz também referência à escultura moderna – como as obras dos escultores britânicos Henry Moore (1898-1986) e Anthony Caro (1924-2013), para citar apenas dois artistas –, o que nos permite também questionar o próprio pertencimento do artista dentro de uma determinada tradição.

4. MARÍA SOSA

Morelia, México, 1985, vive na Cidade do México.

Xipe para sanar con la tierra [Xipe para curar com a terra], 2022.

Tecido com apliques. Coleção Castro García, Cidade do México.

Xipe para sanar con la tierra [Xipe para curar com a terra], de María Sosa, refere-se ao ritual de Xipe Totec e sua segunda pele, não apenas como a renovação de uma liturgia de sacrifício, mas também como uma vestimenta de transformação, na qual a pessoa que a usa torna-se uma divindade, sagrada e terrena.

5. MARIANA CASTILLO DEBALL

Cidade do México, México, 1975, vive em Berlim, Alemanha.

El “donde estoy” va desapareciendo [O “onde estou” está desaparecendo], 2011.

Vídeoprojeção. Cortesia da artista, Berlim, Alemanha.

Mariana Castillo Deball tem analisado as imagens e a linguagem de diversos códices e outras formas de arte pré-hispânicas, não apenas no que poderia ser descrito como estilo, mas em seus usos e em sua atualidade, como instrumentos de aprendizagem. A artista desconstrói a própria noção de uma história que tem sido contada como História, observando os desafios de se comparar por meio da arte formas de entendimento sobre a realidade, a natureza, a humanidade e a cultura. Sua obra *El donde estoy va desapareciendo* [O “onde estou” está desaparecendo] é uma história viva na qual o códice fala por si mesmo – ou por “si mesmos”, pois fala com diferentes vozes e línguas, às vezes de forma simultânea, sobrepondo pontos de vista –, contando sobre suas experiências, desde sua concepção até sua destruição parcial

e existência contemporânea, como uma entidade viva.

6. AUTORIA DESCONHECIDA

Códice borbônico (detalhe de Tlaltecuhтли),
circa 1520.

Fac-símile, papel. Coleção particular, Cidade do México.

O Codex Borbonicus (ou Códice borbônico, um dos poucos códices que não foram queimados pelos conquistadores espanhóis) era tanto um calendário quanto um instrumento de conhecimentos sagrados. Antes da chegada dos colonizadores, os responsáveis pela criação de representações, como os entalhadores de pedras, ceramistas e desenhistas mexicas Tlacuiloliztli, de fato executavam atividades

sagradas e rituais, conforme significados simbólicos específicos. Esta é uma edição fac-símile do códice, na qual podemos ver a compreensão sobre o tempo e o espaço, em termos de uma relação forte e interdependente com a natureza e seus ciclos, tanto para a agricultura quanto para as cerimônias, as festividades e os eventos correspondentes.

7. MARDONIO MAGAÑA CAMACHO

Guanajuato, México, 1865 – Cidade do México, 1947.

Campesino con yunta de bueyes

[Camponês com junta de bois], sem data.

Entalhe em madeira. Museo Nacional de Arte/ INBAL, 1982, Secretaria de Cultura, Cidade do México.

Mardonio Magaña foi um camponês que, quando trabalhava como porteiro de uma escola de arte pós-revolucionária e entalhava madeira nas horas livres, foi “descoberto” pelo pintor Diego Rivera (1886-1957), tornando-se um artista de artistas, com um talento autêntico, mesmo que categorizado, em sentido negativo à época, como “indígena”. A forma como Magaña criava “primitivamente” pessoas e situações logo passou a ser valorizada por patrocinadores, colecionadores e apoiadores da arte, mas ainda se encontra no meio de um debate sobre as supostas diferenças entre arte e artesanato, folclore e uma abordagem acadêmica da cultura.

8. DANIEL GUZMÁN

Cidade do México, 1964, vive em Guadalajara, México.

**El hombre que debería estar muerto:
Naandeye: rostros que tuvieron carne y
color [O homem que deveria estar morto:
Naandeye: rostos que tiveram carne e cor],
2023.**

Metal, impressão digital em tela, papelão,
tablet, vídeo. Coleção do artista, Guadalajara,
México.

Daniel Guzmán procura se questionar sobre por que não está morto e quem deveria estar vivo, talvez em uma referência ao desaparecimento de culturas e povos, enquanto usa um traje performático com base na representação de um Tlaltecuhтли modificado, uma divindade sem gênero, tanto da água quanto da terra, fragmentada, monstruosa, misturada com logotipos de bandas de rock e punk. Em um

ritual registrado em vídeo, exibido juntamente com o vestido morto, como uma pele vazia, a dança e a música improvisadas de Guzmán – em parceria com Enrique Rangel, da banda Café Tacvba – crescem em um delírio hipnótico, desprovido de significados literais.

9. ANDY MEDINA

Oaxaca, México, 1993, vive em Oaxaca, México.

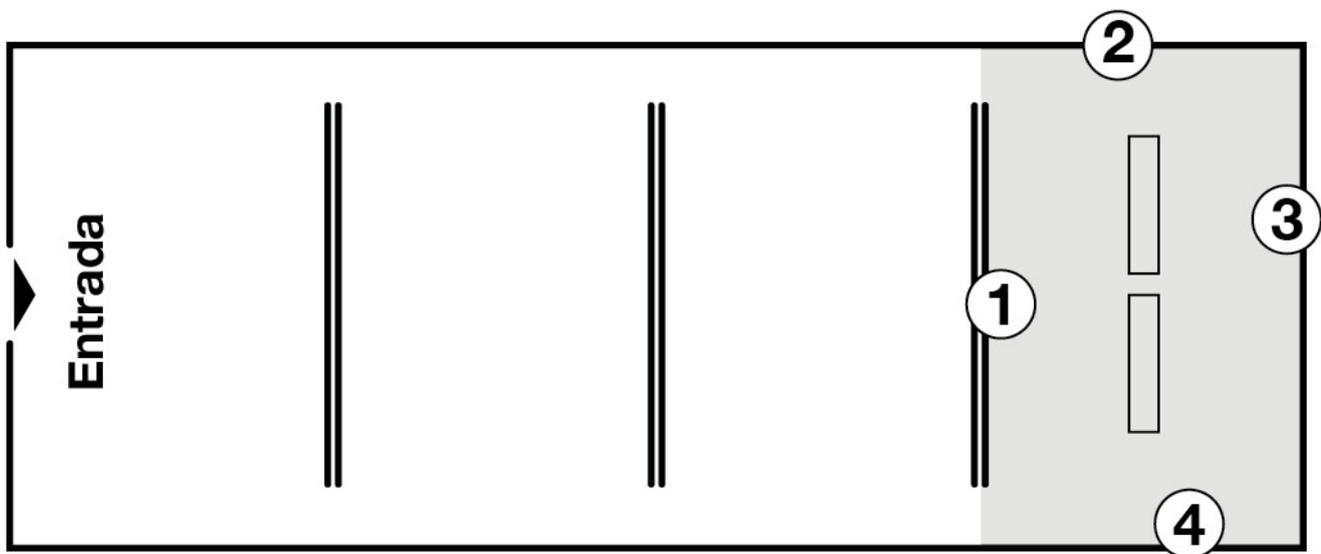
¿Quién es analfabeta ahora? [Quem é analfabeta agora?], 2023.

Impressão digital sobre papel. Coleção do artista, Trinidad de las Huertas, México.

Usando objetos do cotidiano, Andy Medina faz, através de ferramentas da arte conceitual, um apelo para o ato de leitura como uma experiência

estética e formal em si mesmo. Um pôster disponível para se levar para casa, colocado em pilhas sobre o chão, nos pergunta em duas línguas indígenas, o zapoteca e o guarani: Quem é analfabeto agora?. Alguns dos debates contemporâneos no campo da arte sobre cultura, pertencimento e gênero não estão ausentes na obra de Medina.

SALA D



HISTÓRIAS DE PINTURA NO DESERTO

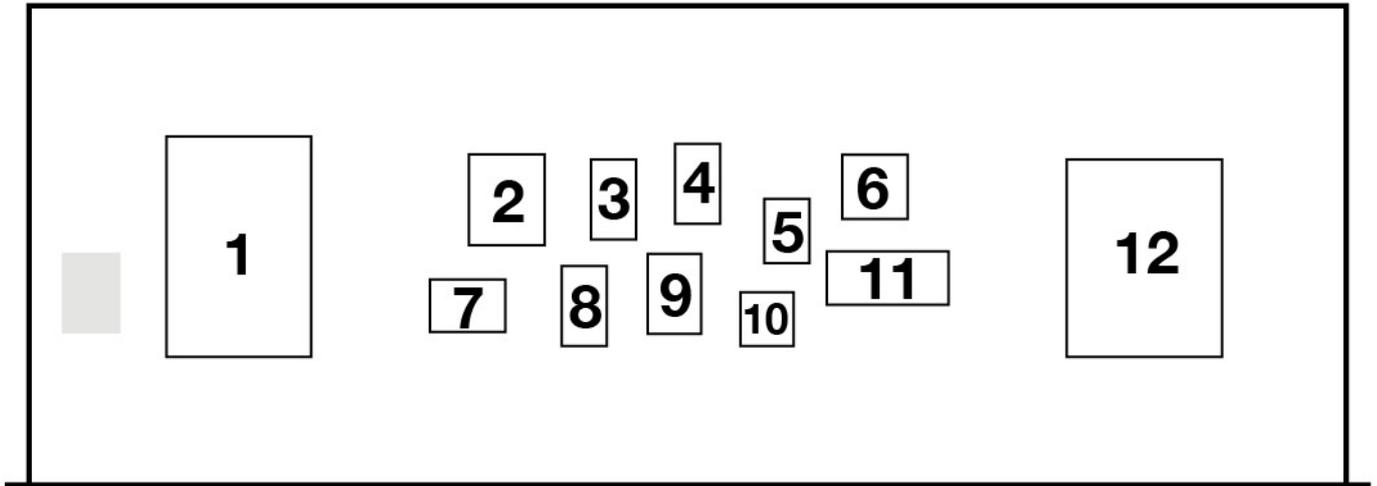
Em todo o continente australiano e suas ilhas, há mais de uma dúzia de regiões culturais

aborígenes. Seriam necessárias décadas de exposições e programas pedagógicos para refletir com precisão sobre a grande diversidade de tradições culturais, experiências e expressões artísticas produzidas pelos artistas aborígenes. Assim, para este núcleo, foi selecionado um momento único e importante e seu movimento subsequente, com o objetivo de fornecer um ponto de entrada com foco na incrível força e vitalidade da arte aborígine na Austrália contemporânea. Tal momento histórico ocorreu em 1971, no pequeno povoado indígena de Papunya, no Deserto Ocidental, ao centro do continente. Um projeto de arte teve início quando um professor do ensino médio propôs uma série de murais a serem pintados por seus alunos e membros da comunidade local nas paredes da própria escola. Muitos dos envolvidos

gostaram tanto da atividade que pediram mais materiais para continuar produzindo obras e, em pouco tempo, um grupo de mais de uma dúzia de pessoas estava pintando todos os dias, criando uma dinâmica que foi se espalhando gradualmente por outras regiões da Austrália. Com a continuidade do movimento nas décadas seguintes, estilos individuais se desenvolveram e as escalas das obras aumentaram, passando de pequenas pinturas sobre tábuas a grandes telas, atraindo cada vez mais atenção e reconhecimento mundial. Quando essas obras começaram a circular no circuito de arte mais amplo, a popularidade da pintura de “pontos” cresceu rapidamente. Em poucas décadas, esse estilo artístico tornou-se sinônimo do povo e da cultura aborígenes e uma parte icônica do vernáculo cultural australiano. Histórias de pintura no deserto é curada por Bruce Johnson-

McLean, curador convidado, Camberra, Austrália.

Parede 1



PLACAS DE PAPUNYA DO INÍCIO DA DÉCADA DE 1970

Desde a década de 1770, assim que a fronteira colonial britânica se impôs sobre a Austrália, ela avançou violentamente, principalmente em locais com água em abundância, com o objetivo de explorar a atividade da pecuária. Por ter o recurso mais importante para as regiões áridas, esses locais também eram os que sustentaram as comunidades do deserto por séculos, o que

gerou conflitos acirrados. Na década de 1950, o governo estabeleceu um assentamento em torno de um poço em Papunya, um espaço onde os aborígenes mais velhos e sua cultura poderiam perecer gradualmente, enquanto os mais jovens poderiam ser assimilados de acordo com os costumes ocidentais. É nesse contexto que o professor Geoffrey Bardon (1940-2003) propôs uma série de murais que foram pintados em várias paredes de uma escola de Papunya, iniciados pelos alunos e complementados por funcionários e por homens mais velhos da comunidade. O principal trabalho foi intitulado Honey Ant Dreaming [Sonho da formiga de mel], em referência a uma importante narrativa ancestral local. A experiência muralística foi tão intensa que deu o pontapé inicial para que seus participantes continuassem pintando por toda a comunidade em diversas superfícies disponíveis,

como portas, janelas ou restos de madeira. Esse primeiro momento do movimento é marcado por elementos mais tradicionais da linguagem visual aborígene, com tons ocres e texturas e padrões gráficos que remetem à pintura corporal. Essas obras narram histórias ancestrais do “tempo dos sonhos”, quando seres mitológicos teriam criado o universo e suas leis – por isso, a maioria sua faz referência a um “sonho” em seu título.

1. TURKEY TOLSON TJUPURRULA

Austrália, 1938–2001.

Mitukatjirri, 1986.

Tinta sintética sobre tela. National Gallery of Australia, compra [purchase], 2007, Camberra.

2 e 3. ANATJARI III TJAKAMARRA

Austrália, circa 1930–1992.

2. Novices Showered with Sparks

[Aprendizes banhados em fagulhas], 1974.

Tinta sintética sobre placa de tecido. National Gallery of Australia, The Peter Fannin Collection of Early Western Desert Paintings, 1998, Canberra.

3. Emu Story [História do pássaro emu], 1972.

Tinta sintética sobre compensado. National Gallery of Australia, The Peter Fannin Collection of Early Western Desert Paintings, 1998, Canberra.

4 e 5. SHORTY LUNGKATA TJUNGURRAYI

Jila, Austrália, circa 1930–2014.

4. The Great River [O grande rio], 1972.

Tinta sintética e pigmentos naturais sobre

compensado. National Gallery of Australia, compra, 2009, Canberra.

5. Untitled [Sem título], 1972.

Tinta sintética e pigmentos naturais sobre compensado. National Gallery of Australia, compra [purchase], 2009, Canberra.

6. OLD WALTER TJAMPITJNPA

Austrália, 1912–1980.

Lightning Man at Kalipinyapa [Homem Relâmpago em Kalipinyapa], 1972.

Tinta sintética sobre compensado. National Gallery of Australia, The Peter Fannin Collection of Early Western Desert Paintings, 1998, Camberra.

7. CHARLIE TJARARU TJUNGARRAYI

Austrália, circa 1925–1999.

Frog Dreaming [Sapo sonhando], 1973.

Tinta sintética sobre compensado. National Gallery of Australia, compra, 1993-96, Canberra.

8. YALA YALA GIBBS TJUNGURRAYI

Ituturunga, Austrália, circa 1926 – Austrália, 1998.

Five Women in the Kalipinyapa Rain

Dreaming Country [Cinco mulheres em Kalipinyapa terra da chuva sonhadora], 1972.

Tinta sintética em pó sobre compensado.

National Gallery of Australia, The Peter Fannin Collection of Early Western Desert Paintings, 1998, Canberra.

9. CLIFFORD POSSUM TJAPALTJARRI

Alice Springs, Austrália [Australia], 1932–2002.

Bush-fire II [Incêndio silvestre II], 1972.

Tinta sintética sobre compensado. National Gallery of Australia, compra [purchase], 1994, Canberra.

10. TIM LEURA TJAPALTJARRI

Napperby, Austrália, circa 1929–1984.

Fatal Love Dance [Dança do amor fatal], 1973.

Tinta sintética em pó sobre compensado.
National Gallery of Australia, The Peter Fannin Collection of Early Western Desert Paintings, 1998, Canberra.

11. MICK NAMARARI TJAPALTJARRI

Kintore, Austrália, circa 1926 – Alice Springs,

Austrália, 1998.

Naughty Boy's Dreaming [Menino levado está sonhando], 1971.

Tinta sintética sobre compensado. National Gallery of Australia, compra [purchase], 1993-96, Camberra.

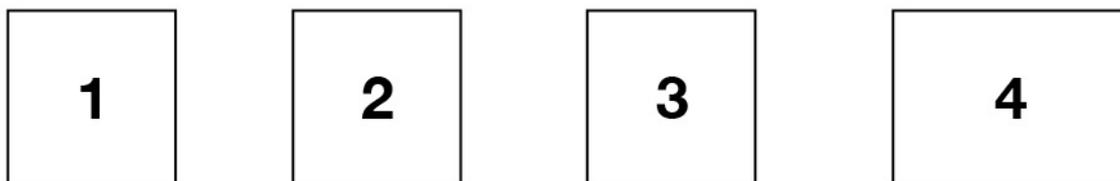
12. YALA YALA GIBBS TJAPALTJARRI

Ituturunga, Austrália, circa 1926 – Austrália, 1998.

Wirrpi [Perto do Lago Macdonald] [Near Lake Macdonald], 1997.

Tinta sintética sobre linho. National Gallery of Australia, compra [purchase], 2012, Camberra.

Parede 2



IMPORTANTES MULHERES PINTORAS DO DESERTO

É importante observar que o grupo original de pintores em Papunya era formado majoritariamente por homens. No início, este era um espaço fortemente marcado pelo gênero masculino, com todos os homens sendo iniciados em cerimônias e sendo protagonistas em sua produção para um público quase exclusivamente masculino de antropólogos, professores e colecionadores. À medida

que o movimento atravessou as mudanças sociais radicais das décadas seguintes, a sua demografia também se modificou. As mulheres já participavam do movimento — esposas, filhas e parentes do sexo feminino auxiliaram em muitas pinturas significativas de artistas veteranos —, embora nenhuma tenha obtido crédito até meados dos anos 1980, quando artistas como Liddy Napanangka Walker (1925-2017) e Angelina Ngal Pwerle começaram a expor seus trabalhos. No início da década de 1990, esse reconhecimento transformou-se em uma inundação, à medida que mais mulheres finalmente passaram a ser aceitas e celebradas como artistas no movimento. Naata Nungurrayi (1930-2021), que foi reverenciada pelas representações invariavelmente incendiárias de sua terra natal, foi uma pintora eminente

nesta nova onda de mulheres, em sua maioria idosas. Muitas dessas artistas romperam com o que antes era considerado a convenção da pintura do deserto. Em suas obras, observam-se grandes mudanças na cor, na composição e na expressão. Ao contrário do início do movimento, as últimas décadas foram praticamente dominadas por mulheres artistas. Na Papunya Tula Artists, as artistas conduziram o movimento durante a década de 2000, como é o caso de Doreen Reid Nakamarra (1955-2009), que liderou um grupo de mulheres que masterizaram as pinturas com um estilo óptico e linear.

1. LIDDY NAPANANGKA WALKER, TOPSY NAPANANGKA, JUDY NAMPITJINPA GRANITES

Mt Doreen, Austrália, 1925–2017/ circa 1924,

vive na Austrália/ Warnipi, Austrália, circa 1934,
vive em Yuendumu, Austrália.

**Wakirlpirri Jukurrpa [Sonho do povo
Warlpiri] [Dream of the Warlpiri People],**
1985.

Tinta sintética sobre tela. National Gallery of
Australia, compra, 1986, Camberra.

2. NAATA NUNGURRAYI

Kumil, Austrália, circa 1930–2021.

Untitled [Sem título], 2010.

Tinta sintética sobre tela. National Gallery of
Australia, compra, 2010, Canberra.

YUKULTJI NAPANGATI

Marruwa, Austrália, circa 1969, vive em
Kiwirrkura, Austrália.

Untitled [Sem título], 2006.

Tinta sintética sobre tela. National Gallery of Australia, compra, 2006, Canberra.

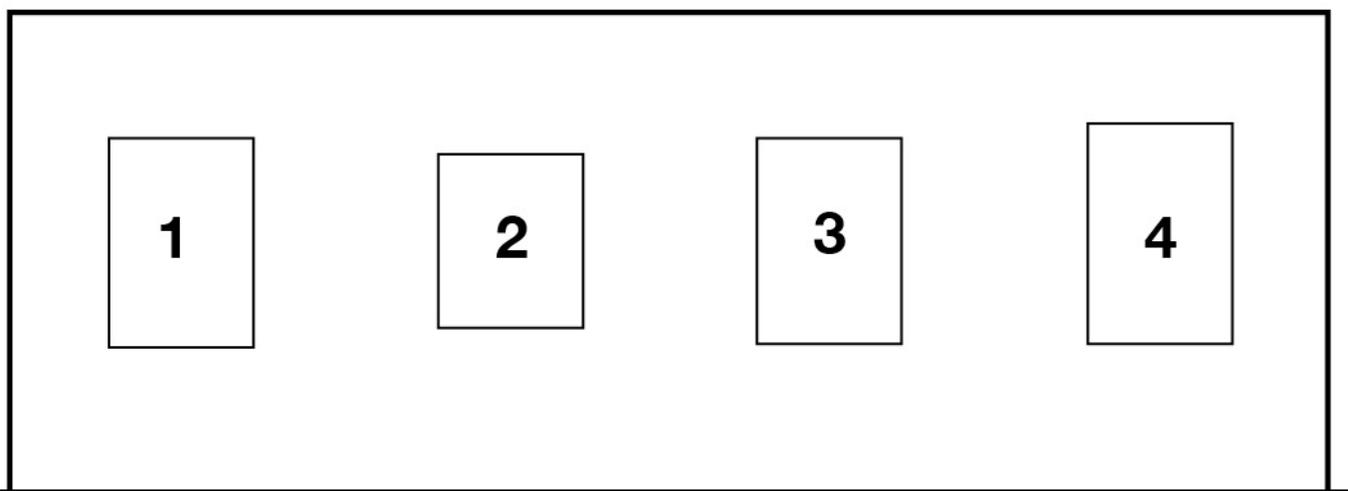
3. DOREEN REID NAKAMARRA

Warburton, Austrália , circa 1955 – Adelaide, Austrália, 2009.

Untitled [Sem título], 2005.

Tinta sintética sobre tela. National Gallery of Australia, compra, 2005, Camberra.

Parede 3



**EXPANDIDO O MOVIMENTO PARA
COMUNIDADES PRÓXIMAS A PAPUNYA**

Um ano após o início do grupo de pintura em Papunya, os artistas criaram sua própria empresa, a Papunya Tula Artists, que continua sendo uma potência da arte australiana até os dias de hoje. A empresa tornou-se um modelo para muitos “centros de arte” que atualmente servem às comunidades indígenas australianas, e o movimento de pintura que começou com um pequeno grupo de artistas autodidatas rapidamente ganhou força e cresceu. À medida que os artistas viajavam para participar de casamentos e cerimônias, ou por motivos familiares, eles levavam consigo o conhecimento de uma nova forma de produção artística. Aos poucos, as galerias e casas de leilões australianas incorporaram trabalhos trazidos de Papunya e Kimberley, o que provocou um aumento do interesse comercial

e crítico-curatorial em relação a essas obras. Com o passar dos anos, uma rede estruturada de políticas públicas culturais, aliada a um circuito de instituições, estimulou cada vez mais esse tipo de trabalho – comprando obras, promovendo exposições e pesquisas, levando essa produção a ser exposta no pavilhão da Austrália na Bienal de Veneza de 1997. Ao se espalhar pelo território, a pintura do deserto foi assimilando novas linguagens e vertentes regionais, o que resultou em uma maior consolidação da individualidade do estilo de cada artista, que passam a ter um traço menos coletivo e mais próprio e personalizado, o que se reflete no aumento significativo de exposições individuais de artistas aborígenes pela Oceania. Os trabalhos, agora produzidos em telas, passam a ter texturas visualmente mais complexas, ao

mesmo tempo em que assimilam mais elementos geométricos e cores vivas e quentes.

1. EUBENA NAMPITJIN

Tjinjadpa, Austrália, circa 1925 – Wirrimanu, Austrália, 2013.

Mindiki Karu, 2002.

Tinta sintética sobre tela. National Gallery of Australia, compra, 2002, Camberra.

2. NARPUTTA NANGALA JUGADAI

Karrkurutinytja, Austrália, 1933–2010.

Karrkurutintya [Espírito de mulher caminhando], 2003.

Tinta sintética sobre tela. National Gallery of Australia, compra, 2003, Canberra.

3. SHORTY JANGALA ROBERTSON

Jila, Austrália, circa 1930–2014.

Ngapa Jukurrpa [Água sonhando], 2005.

Tinta sintética sobre tela. National Gallery of Australia, compra, 2006, Canberra.

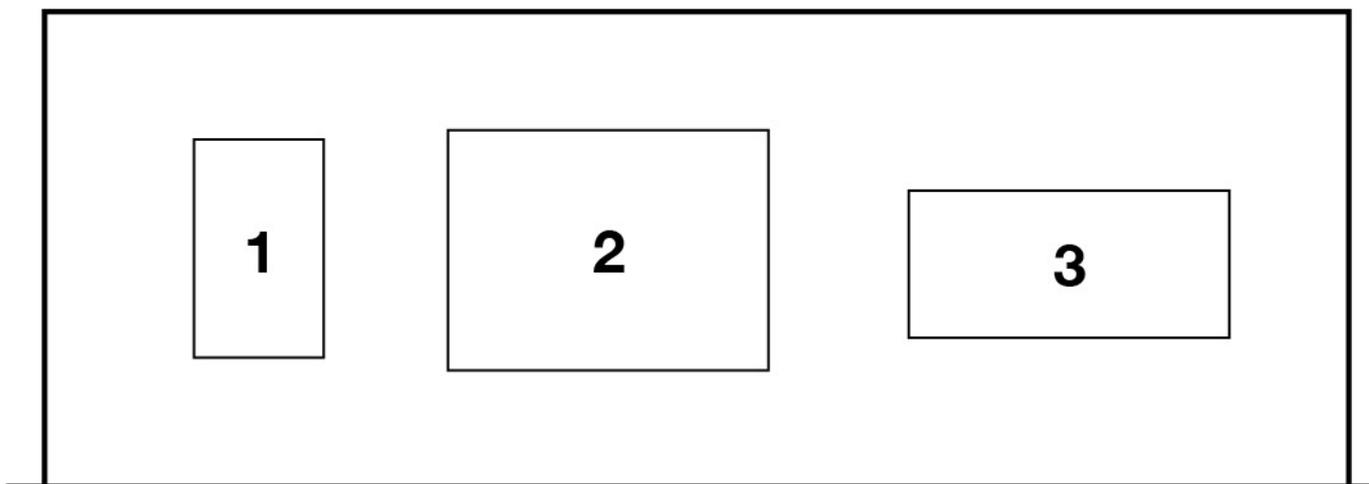
4. ANGELINA NGAL PWERLE

Utopia, Austrália, circa 1946, vive em Austrália.

Bush Plum Dreaming [Ameixa silvestre sonhando], 2002.

Tinta sintética sobre linho. National Gallery of Australia, doação, Michael Blanche, 2016, através do Australian Government's Cultural Gifts Program, Camberra.

Parede 4



1. DANIEL WALBIDI

Bidyadanga, Austrália, 1983, vive na Austrália.

Kirriwirri, 2007.

Tinta sintética sobre tela. National Gallery of Australia, compra, 2012, Canberra.

2. JAN (DJAN NANUNDIE) BILLYCAN

Yulparitja, Austrália, circa 1930–2016.

All the Jila [Toda a Jila (água permanente)],
2006.

Pigmentos naturais de terra e óleo sobre tela.

National Gallery of Australia, compra, 2007,
Canberra.

ROVER JOOLAMA THOMAS

Gunawaggii, Austrália, circa 1926 – Warmun,
Austrália, 1998.

**One Hid under the Bullock's Hide [Alguém
escondido sob o couro do boi], 1991.**

Pigmentos naturais de terra sobre tela. National
Gallery of Australia, compra, 1991, Canberra.