

# 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

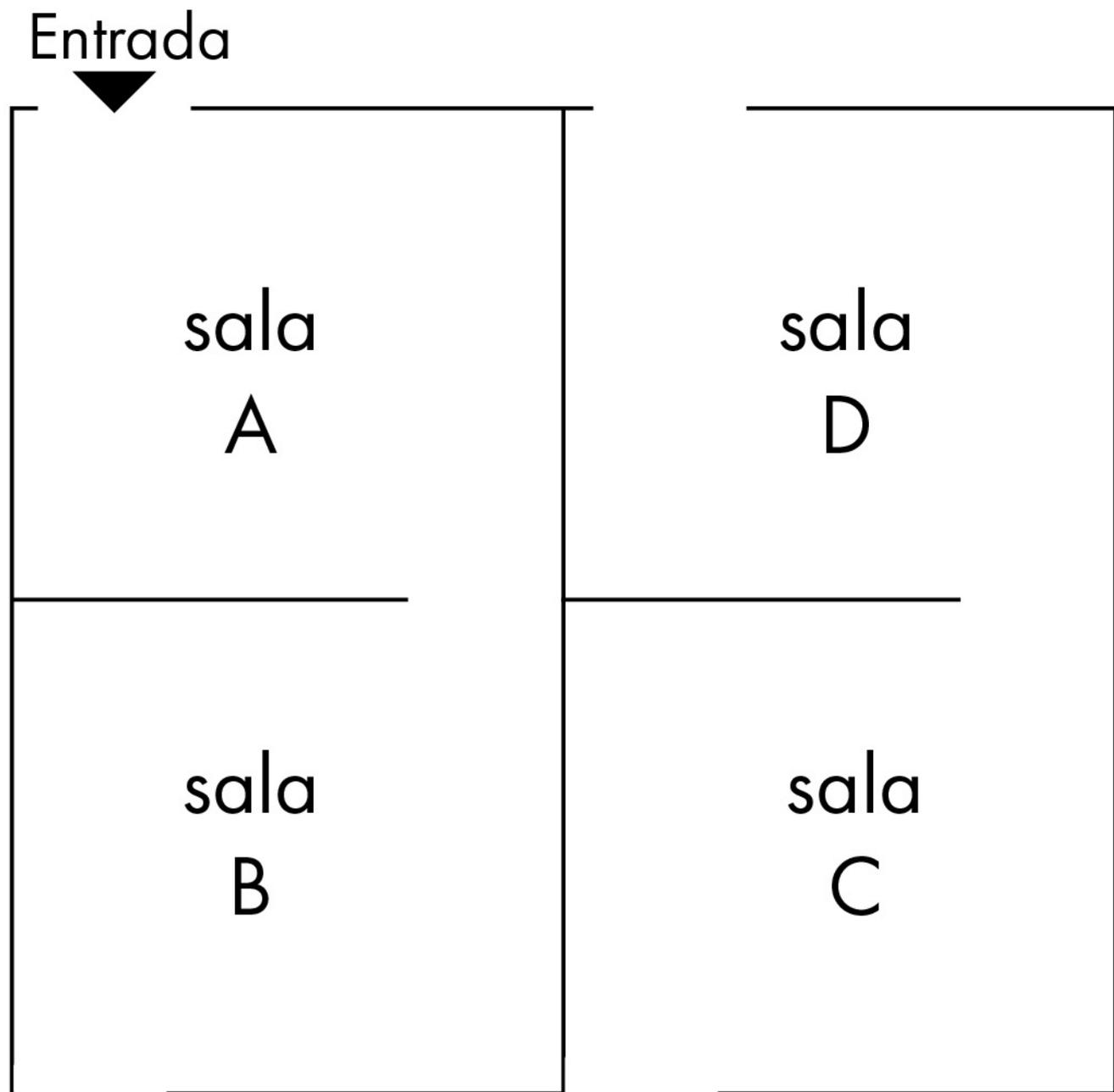
artista e filósofo Ailton Krenak. Os próximos continuarão a tecer suas identidades, herança dos antepassados, chave para seus mundos, filosofias e cosmologias que para sempre vão viver.

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).

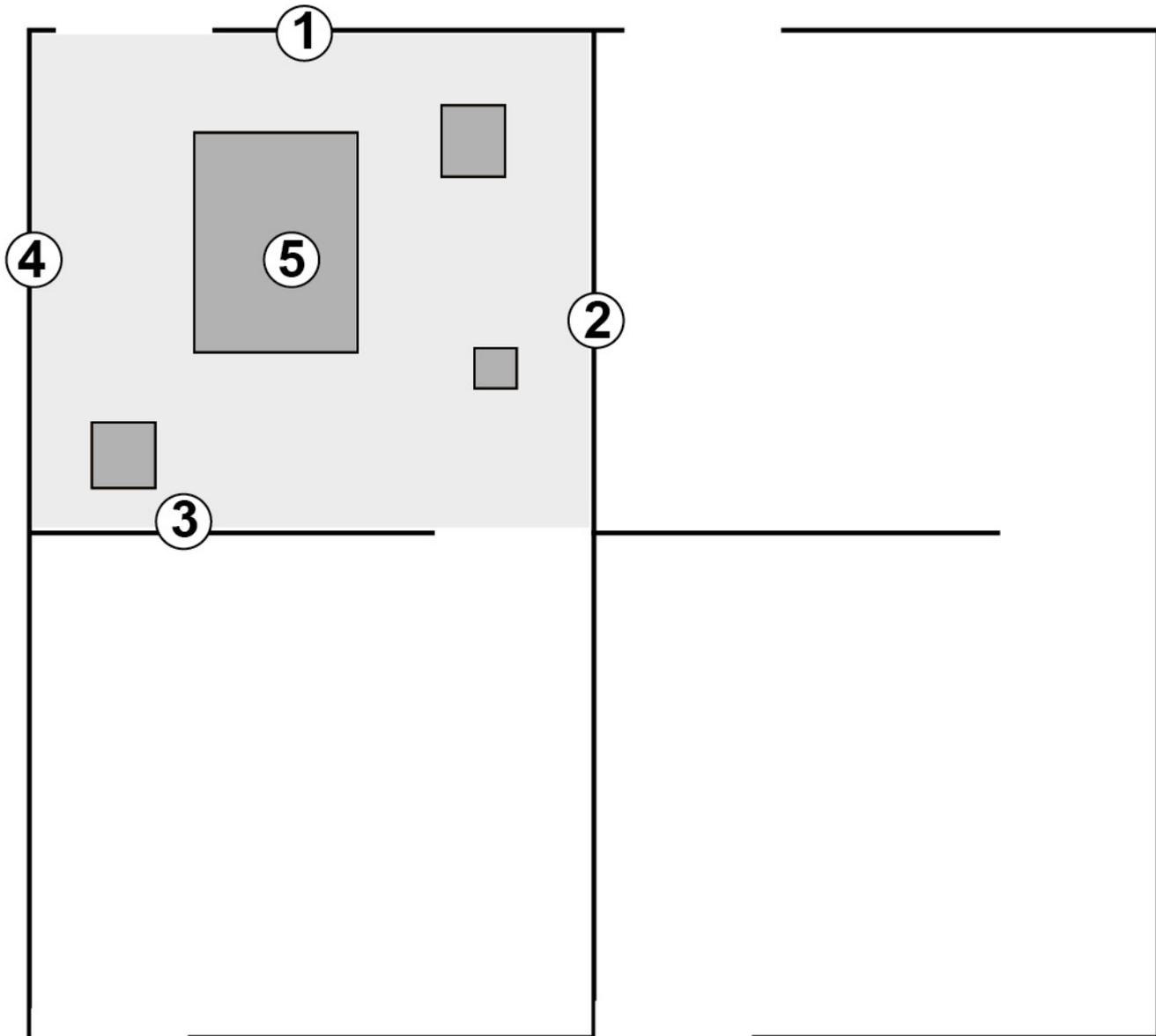
A exposição ocupa as galerias do primeiro andar e do segundo subsolo do MASP e é organizada em colaboração com o Kode Bergen Art Museum,

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



## PACHAKUTI O MUNDO DE CABEÇA PARA BAIXO

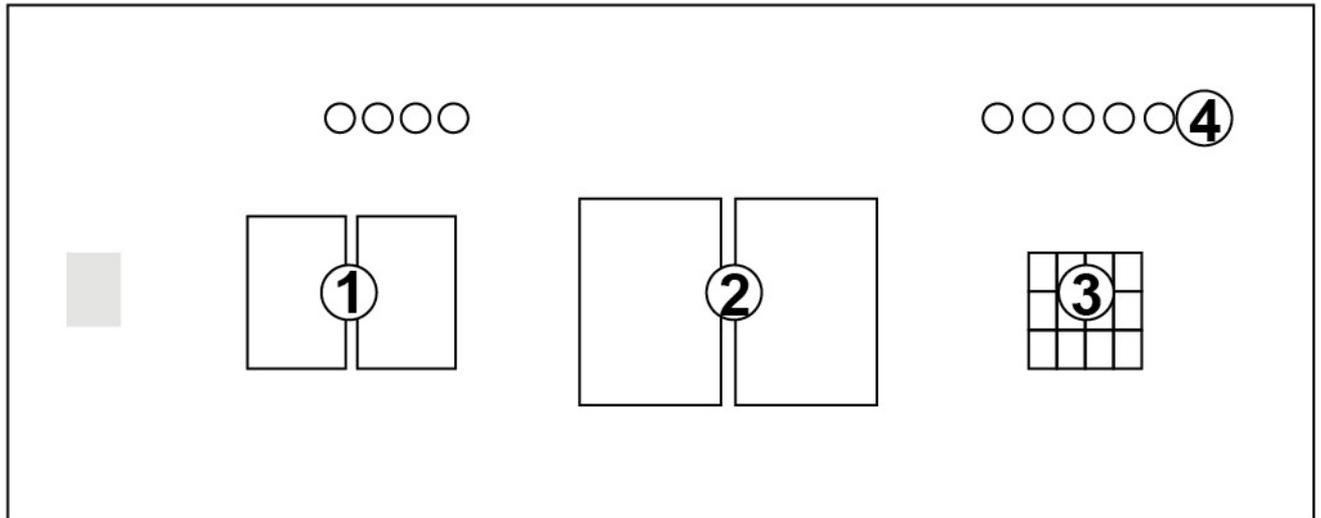
Contar uma história requer um narrador. Durante muito tempo, escutamos as histórias dos povos originários por meio de vozes não-indígenas. A

história narrada aqui é a da representação de um indivíduo que passa de objeto conquistado a objeto de estudo, que se transformou e se reformulou para ser escutado e sentido, num processo sinuoso de aumentos e diminuições, como o fluxo de um rio. Conceber um indivíduo que não pode ser compreendido fora de sua comunidade e do espaço que habita tem sido enganoso para as sociedades não indígenas, já que ela está baseada justamente na construção de indivíduos isentos ou conquistando o seu ambiente. Pachakuti é um conceito quíchua e aimará que se refere a uma mudança radical na ordem do espaço e do tempo. Essa mudança radical é a que transformou o mundo dessas civilizações ao conviverem com os europeus. Para que as vozes indígenas comecem a ser escutadas, é necessário que as não indígenas também sucumbam a uma transformação que

as permitam entender essas diferenças a partir da complementaridade, e não do confronto. José María Arguedas, escritor e pensador peruano, escreve nesse sentido: “sempre se fala de alguém como intérprete do indígena, e isso me parece muito parcial. Não se pode conhecer o indígena se não se conhecem as demais pessoas que fazem do indígena o que ele é. Somente podem conhecer bem o indígena as pessoas que conhecem também, com a mesma profundidade, as pessoas ou setores sociais que determinaram que o indígena fosse tal como é agora, assim como ele vai mudando e se transformando”.

Pachakuti: o mundo de cabeça para baixo é curada por Sandra Gamarra, curadora convidada, Lima, Peru.

## Parede 1



### 1. VENUCA EVANÁN

Lima, Peru, 1987, vive em Lima, Peru.

**Lesiones leves [Ferimentos leves]**, 2021.

Acrílico sobre MDF. Coleção da artista, Lima, Peru.

Neste duplo retrato, Venuca Evanán utiliza o retrato em formato de documento para evidenciar as contradições e invisibilizações do sistema de identificação. A fotografia em formato de passaporte exige que a imagem

seja fiel à realidade, para que seja reconhecível pelas autoridades, evitando sinais superficiais ou passageiros. No Peru, perante a lei, uma agressão que não se mantenha por mais de 20 dias é considerada como “leve”. Em Fermimentos leves duas mulheres, da terras baixas e das terras altas, nos falamos de uma realidade que se estende, como uma constante, por todo o território peruano.

## **2. ALFREDO MÁRQUEZ**

Lima, Peru, 1963, vive no Peru.

**Katatay (temblar) [Katatay (tremer)], 2007.**

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

A fotografia para documentos serve a Alfredo Márquez para situar a identidade individual e, neste caso específico, a identidade de indígenas

desaparecidos durante o período de altas taxas de violência no Peru, nas décadas de 1980 e 1990. Esses desaparecimentos também foram silenciados pela maior parte da nação, tornando-se um duplo desaparecimento. O artista responde a esse silêncio mediante a ampliação dessas fotografias e sua exibição na via pública, então acompanhadas de depoimentos de familiares de desaparecidos e de uma frase do poeta e antropólogo peruano José María Arguedas.

### **3. SEBASTIÁN RODRÍGUEZ**

Huancayo, Peru, 1896 – Morococha, Peru, 1968.

**Retrato de identificación Mina Morococha**  
**[Retrato de identificação Mina Morococha],**  
**N. 6748 / N. 6786, 1937 / N. 8474, 1939 / N.**  
**7478, 1938**  
**N. 7839 / N. 7255, 1938 / N. 7919, 1939 / N.**

**6742, 1937**

**N. 6745, 1937 / N. 6778 / N. 6991, circa 1928-68 / N. 7987, 1939**

Impressão sobre papel prata/gelatina.

Museo de Arte de Lima, doação, Museum of Contemporary Hispanic Art, Fran Antmann e Família Rodríguez Nájera, Peru.

Fotografias em formato passaporte ou de identificação eram usadas para registrar o trabalho nas minas de Morococha, nas serras do Peru. O indígena não tinha direito ao voto, portanto, sua identificação dependia de seu status como trabalhador para um terceiro. O fotógrafo Sebastián Rodríguez, que aos 10 anos se formou em uma oficina de fotografia artística, trabalhou como fotógrafo nessa mina. Seus retratos, além de identificar os trabalhadores, situam um momento de transição identitária entre

o indígena dedicado à agricultura e o operário dedicado à mina.

#### 4. AUTORIA DESCONHECIDA

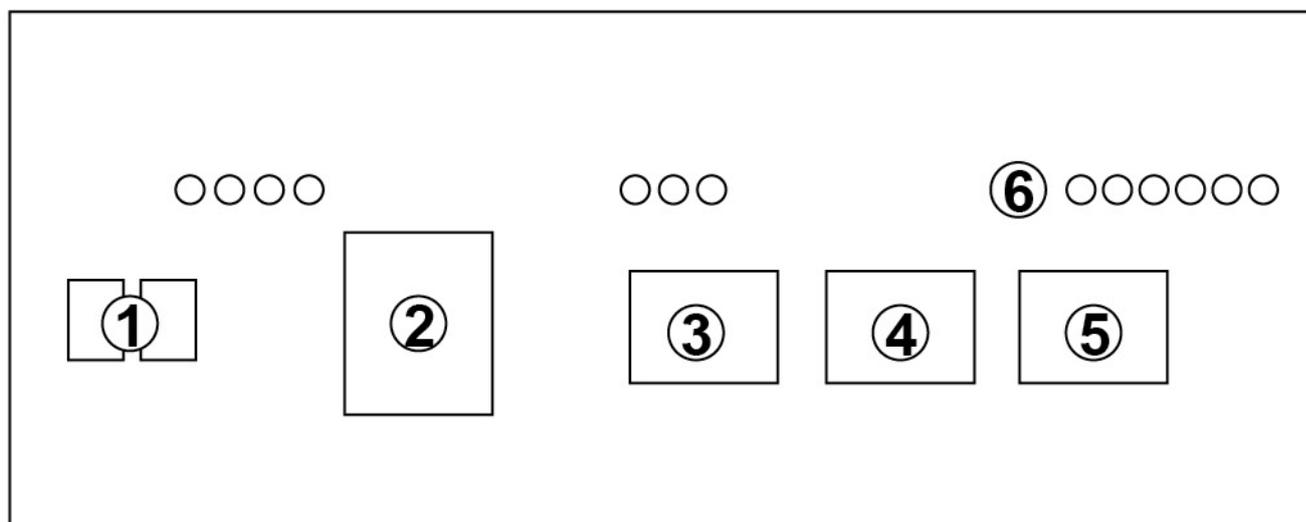
**Colección de máscaras Danzas Andes**

**[Coleção de máscaras Danzas Andes**

**(Danças Andes)], sem data.**

Máscaras de gesso, couro, liga metálica e apliques. Coleção Pedro Gonzáles Paucar, Huancayo, Peru.

#### Parede 2



# 1. CARLOS DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ

Lima, Peru, 1933–2011.

**Madre e hijo con foto de padre  
desaparecido, Ayacucho [Mãe e filho com  
foto de pai desaparecido, Ayacucho], 1985.**

Impressão em gelatina de prata sobre papel.

Museo de Arte de Lima, doação do artista, Peru  
Lima, Peru, 1933–2011.

**Con los retratos de padre e hijo  
desaparecidos, Ayacucho [Com os retratos  
de pai e filho desaparecidos, Ayacucho]  
[With Portraits of Missing Father and Son,  
Ayacucho], 1985.**

Impressão em gelatina de prata sobre papel.

Museo de Arte de Lima, doação do artista, Peru  
Lima, Peru, 1933–2011.

Uma vez concedido o direito de voto aos  
indígenas analfabetos em espanhol, o título

eleitoral passa a ser o símbolo de sua cidadania e existência. O acesso ao retrato fotográfico torna-se obrigatório e, em muitos casos, a única fotografia pessoal que possuiriam. Durante o conflito armado interno, essas fotografias foram muitas vezes o único testemunho da existência de camponeses desaparecidos ou tomados como prisioneiros. Assim, o familiar que carrega a foto de uma pessoa desaparecida clama não só sua ausência, mas sobretudo a sua existência. Carlos Domínguez é o fotojornalista peruano mais importante do século 20.

## **2. AUTORIA DESCONHECIDA (ESCOLA CUSQUENHA)**

Alto Peru, Bolívia, século 18.

**San Francisco Javier [São Francisco Xavier]**, circa século 18.

Óleo sobre tela. Museu de Arte de São Paulo

Assis Chateaubriand, doação, Lais Helena Zogbi Porto e Telmo Giolito Porto, no contexto da exposição Histórias indígenas, 2023.

As primeiras representações ocidentais em que aparecem os indígenas têm caráter pedagógico e publicitário. Ensinam aos indígenas a atitude que deveriam adotar em relação à nova religião, indicando uma hierarquia humana, denotada pelo lugar e proporção que ocupam na pintura. Essa hierarquia é também partilhada pelas aves que povoam a tela, claramente diferenciadas pela proximidade de uns e outros. Apesar de nunca ter estado na América, São Francisco Xavier serviu de inspiração para convocar novos evangelizadores. O retrato do santo contrasta com o grupo indígena que o rodeia e que, apesar da clara diferença de classe, partilha a mesma atitude perante o dogma ocidental.

### **3 a 5. CRISTÓBAL LOZANO**

Lima, Peru, 1705–1776.

**3. Yndios serranos tributarios civilizados yden [Índios serranos tributários civilizados idem], 1771-76.**

Óleo sobre tela. Museo Nacional de Antropología, Madrid, Espanha.

**4. Español. Yndia serrana o civilizada.**

**Producen mestiso [Espanhol. Índia serrana ou civilizada. Produzem mestiço], 1771–76.**

Óleo sobre tela. Museo Nacional de Antropología, Madrid, Espanha.

**5. Mestizo. Mestiza. Mestiza [Mestiço. Mestiça. Mestiça], 1771–76.**

Óleo sobre tela. Museo Nacional de Antropología, Madrid, Espanha.

Nas pinturas de castas, gênero surgido no do México, são apresentados os fenótipos raciais

“produzidos” pela mistura dos grupos étnicos que conviveram durante os vicerreinados na América. Nelas, é possível ver a correlação entre raça e classe social. Durante os 300 anos de vicerreinado, a raça foi um fator determinante para a organização da vida. Nas pinturas de castas, podemos observar um programa de miscigenação que culminaria no suposto desaparecimento dos indígenas por meio das uniões com pessoas brancas. O objetivo desses retratos era apresentar essas castas como parte de uma riqueza natural em gabinetes de curiosidades que dariam lugar aos nascentes museus antropológicos.

## **6. AUTORIA DESCONHECIDA**

**Colección de máscaras Danzas Andes**

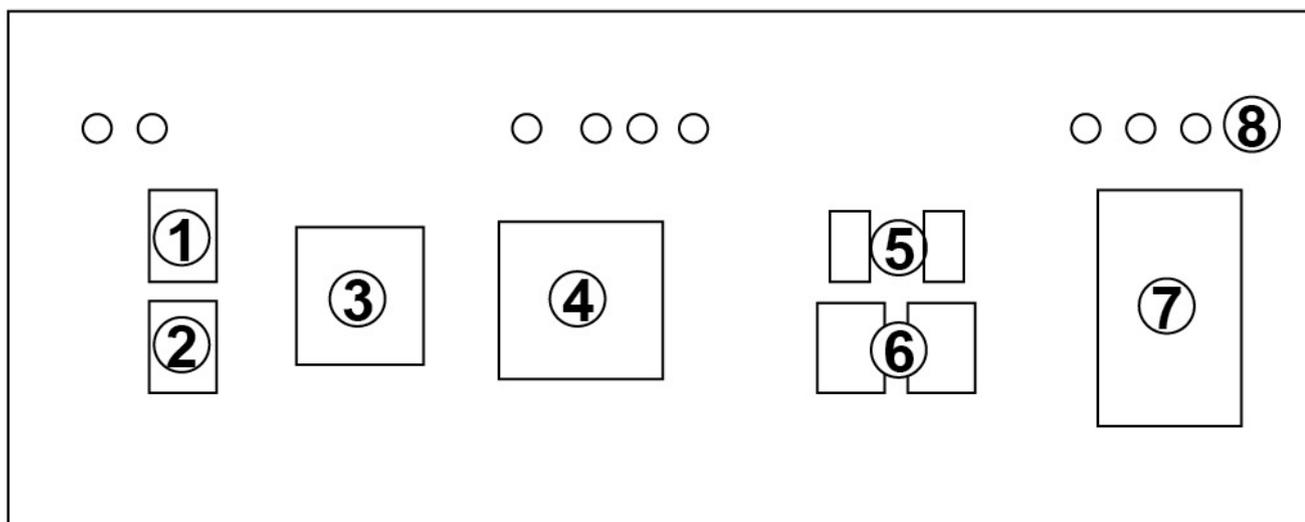
**[Coleção de máscaras Danzas Andes**

**(Danças Andes)], sem data.**

Máscaras de gesso, couro, liga metálica e apliques. Coleção Pedro Gonzáles Paucar, Huancayo, Peru.

A coleção de máscaras de Pedro Gonzáles Paucar é uma afirmação da vida cotidiana das comunidades indígenas do Peru. O passado, tal como é concebido nos Andes, faz parte de um ciclo que se reinicia, não é uma linha do tempo que avança indefinidamente. As máscaras nos rituais indígenas não funcionam como parte do disfarce de outro diferente daquele que as porta; ela permite que aflore, no indivíduo, esse outro que habita dentro dele mas que lhe é desconhecido. Tal como o tempo e a terra, que são cíclicos, os humanos também transitam por diferentes etapas, conhecidas e desconhecidas, mas todas próprias.

## Parede 3



### 1. CHONON BENSHO

Santa Clara de Yarinacocha, Peru, 1992, vive em Lima, Peru.

**Keneya joni (hombre con diseños geométricos) [Keneya joni (homem com desenhos geométricos)], 2023.**

Bordado sobre tecido de algodão. Cortesia da artista, The Shipibo Conibo Center, Nova York, Estados Unidos.

A artista, parte da comunidade nativa Shipibo-Konibo de Santa Clara de Yarinacocha, entendendo seu trabalho como uma ponte entre a cultura ocidental e a originária. Assim, ela nos apresenta seus conhecimentos como uma potencial forma de restituir à natureza, entendida como a totalidade das formas de vida. O que vemos retratado aqui não são apenas seres humanos, mas os padrões que ultrapassam seus corpos e abrangem tanto a vestimenta como o espaço que habitam, e que são manifestações dos outros níveis da realidade espiritual e ética que constituem seu habitar no mundo, um “retrato do invisível”.

## **2. AMÉRICO PINASCO**

Iquitos, Peru, 1906 – Lima, Peru, 1991.

**Untitled [Sem título]**, 1952.

Óleo sobre tela. Coleção Guido Toro, Lima, Peru.

Na década de 1940, enquanto nas montanhas buscavam-se novas formas de representação da realidade andina, na mata os primeiros pintores nacionais formados na Europa ainda se dedicavam exclusivamente à pintura da paisagem amazônica. Américo Pinasco provém de uma tradição modernista e foi o primeiro pintor a incorporar a imagem do indígena amazônico, conferindo humanidade e presença a membros de um setor da população que naquela época sequer eram considerados cidadãos peruanos.

### **3. JOSÉ SABOGAL**

Cajabamba, Peru, 1888 – Lima, Peru, 1956.

**La Santusa [A Santusa]**, 1928.

Óleo sobre tela colada a nórdex. Museo de Arte de Lima, doação, Manuel Cisneros Sánchez e Teresa Blondet de Cisneros, Peru.

José Sabogal é considerado um dos fundadores da arte peruana. Nas décadas de 1920 e 1930, na Escola de Belas Artes de Lima, exerceu grande influência sobre os artistas que começaram a ver, com ele, uma realidade peruana andina, complexa e diversificada, distante do classicismo europeu de Lima. A Santusa (derivado do nome “Santa”) é retratada ocupando um lugar onde não se havia situado uma mulher indígena. Trajando sua indumentária local, olhando diretamente para o espectador e para seu retratista, em um espaço neutro, deixando de fazer parte da paisagem que habita para ser protagonista da obra.

#### **4. MECHITA SAMPAYO**

Coronel Portillo, Peru, 1962, vive entre Lima e Pucallpa, Peru.

**Cexe Biri, mujer de las plantas medicinales**

**[Cexe Biri, mulher das plantas medicinais],**  
2021.

Pintura natural e bordado sobre tela. Coleção  
Miguel A. López, Lima, Peru.

A identidade dos habitantes da floresta não difere do ambiente em que vivem. Todavia, ao contrário da visão ocidental, em que isso poderia ser entendido como uma subordinação do humano à natureza, no viver da Amazônia não existe hierarquia na ordem de importância das coisas. Em Cexe Biri, mulher das plantas medicinais, esse conhecimento não é criado pela mulher, mas é entregue e compartilhado por uma mesma natureza. Durante a pandemia de Covid-19, e diante da ineficácia dos sistemas nacionais de saúde, os conhecimentos ancestrais foram vitais para a preservação dos povos indígenas.

## **5. MIGUEL AGUIRRE**

Lima, Peru, 1973, vive em Lima, Peru.

**Edgar Jorge Huarancca Choquehuanca, da série Tipos del sur, 2023.**

Aquarela sobre papel. Coleção do artista, Lima, Peru.

Esses retratos de 2023 fazem parte de uma genealogia de ilustrações de grupos humanos que pode ser remontada ao século 17. A identidade individual tem sido uma demanda constante das comunidades indígenas, mas isso não significou o abandono de um sentir comunitário. Essa identificação com o grupo foi usada contra as comunidades, especialmente após os anos de violência terrorista. As mortes ocorridas nas últimas manifestações populares demonstram que, diante de um ato de violência individual, as forças da ordem respondem com

uma lógica racial, tratando os indígenas como um grupo naturalmente diferenciado.

## **6. FRANCISCO OLAZO**

Cusco, Peru, 1904–1948.

**Hombre ccolla [Homem ccolla], 1935.**

Aquarela sobre papel. Museo de Arte de Lima, doação, Oscar Olazo, Peru.

**Mujer ccolla [Mulher ccolla], 1935.**

Aquarela sobre papel. Museo de Arte de Lima, doação, Oscar Olazo, Peru.

Este par de aquarelas nos apresenta uma mulher e um homem do altiplano do Peru. Não são retratos individuais, mas se situam na tradição de ilustrar “tipos” ou “grupos” de pessoas. A maneira como as formas são simplificadas afasta-os do naturalismo clássico, aproximandoos de formas mais modernas aprendidas pelo artista durante

sua estadia na Europa, mas que se fundem na busca de uma representação própria do indígena. Com essa marca, Francisco Olazo envolveu-se na fundação da Escola Autônoma de Belas Artes de Cusco, no Peru.

## **7. FRANCISCO LASO**

Tacna, Peru, 1823 – San Mateo, Peru, 1869.

**Habitante de las cordilleras del Peru (Indio alfarero) [Habitante das cordilheiras do Peru (índio oleiro)], 1855.**

Óleo sobre linho. Acervo Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima, Peru.

Francisco Laso foi um pintor formado na Europa e precursor do movimento indigenista. Este retrato é a primeira representação de um indígena na história do Peru e inaugura uma discussão que nos acompanha até hoje: quem é

o indígena? Existe um único indígena racialmente identificável? Ou a categoria “indígena” ou “índio” é um coringa usado dependendo dos interesses institucionais? O artista nos apresenta um homem portando um huaco mochica. De seu corpo, apenas se entreveem o rosto e as mãos; talvez seja uma metáfora para um indivíduo ainda por definir, cujo passado acreditamos conhecer, mas cujos presente e futuro nos é obscuro ou incerto.

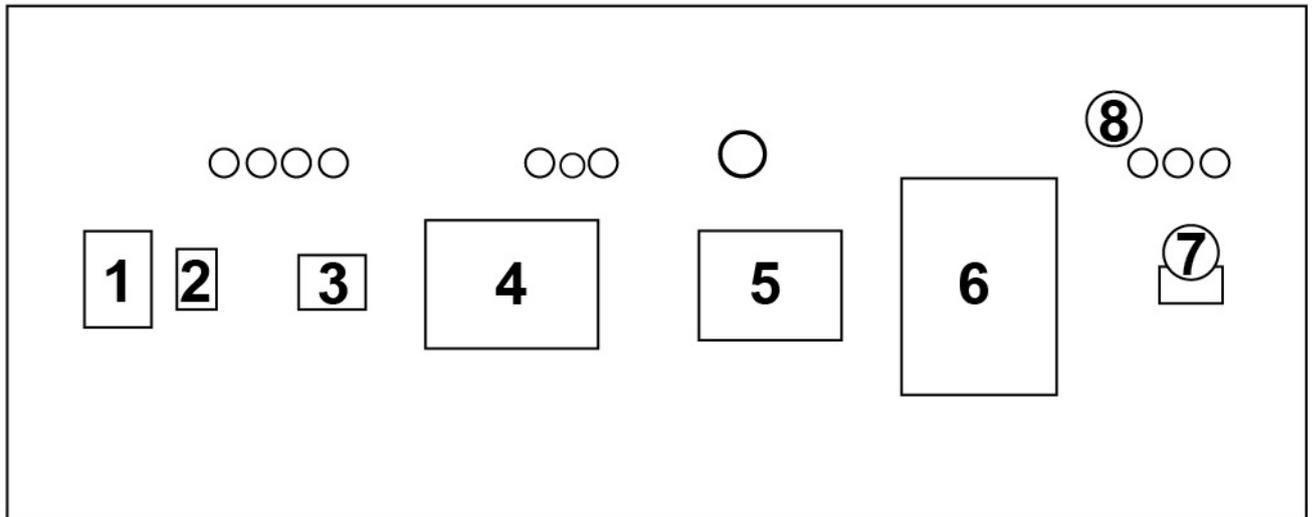
## **8. AUTORIA DESCONHECIDA**

### **Colección de máscaras Danzas Andes**

**[Coleção de máscaras Danzas Andes (Danças Andes)], sem data.**

Máscaras de gesso, couro, liga metálica e apliques. Coleção Pedro Gonzáles Paucar, Huancayo, Peru.

## Parede 4



### 1. SANTIAGO YAHUARCANI

Pucaurquillo, Peru, 1960, vive em Pebas, Peru.

**Dueño del arco iris [Dono do arco-íris],**  
2018.

Tinta natural sobre Ihanchama. Cortesia do artista e Galeria Crisis, Lima, Peru.

Santiago Yahuarcani é um artista autodidata dos povos Uitoto e Bora do Rio Ampiyacú.

Por meio da pintura e da escultura, narra e preserva a tradição uitoto, herdada de seus

pais e avós. Suas formas são completamente individuais, não fazem parte da visualidade de seu povo, mas nutrem-se de seus conhecimentos e são indissociáveis de sua mitologia. Em *Dono do Arco-Íris*, vemos um ser mítico que porta seus atributos e se inscreve dentro do mundo subterrâneo de onde procede. Nesta representação, o corpo humano é um lugar onde se incorporam e se organizam as vontades da natureza. Pode ser entendido como um retrato, mas também como um relato contado por meio do corpo humano.

## **2. LASTENIA CANAYO**

Comunidade de Roroboya, Peru, 1962, vive em Pucallpa, Peru.

**La maestra pintando el árbol [A professora pintando a árvore], 2022.**

Tinta natural e acrílica sobre tela. Coleção

Miguel A. López, Lima, Peru.

Neste, que é o único autorretrato da artista, a autora não é reconhecível, exceto pelo trabalho que executa. Durante muito tempo, os indígenas foram identificados pela atividade que praticavam dentro de seu território, como mais um atributo desses lugares: mão de obra barata, parte de uma natureza muda e gratuita. Neste autorretrato, há uma reivindicação da atividade humana como parte da natureza, uma forma de complementaridade e coparticipação com ela.

### **3. ANTONIO PAUCAR**

Huancayo, Peru, 1973, vive entre Huancayo, Peru e Berlim, Alemanha.

**Kaypacha [O mundo daqui]**, 2020.

Impressão digital sobre papel de algodão.

Coleção do artista, Huancayo, Peru.

Durante a pandemia de Covid-19, o uso da máscara implicou uma nova forma de identificação. Identificamo-nos como cidadãos pelo fato de estarmos protegidos, mas, sobretudo, pela aceitação às normas impostas. Neste retrato familiar no meio das montanhas, vemos como essas regras foram utilizadas alí de forma semelhante, sem esquecer outro tipo de máscara, que também dá “ordem” e “segurança” ao mundo andino: a de cidadão homem e branco.

#### **4. MILAGROS DE LA TORRE**

Lima, Peru, 1965, vive em Nova York, Estados Unidos.

**Bajo el sol negro [Sob o sol negro], 1991–93.**

Impressões de gelatina de prata sobre papel pintadas à mão e mercúriocromo. Coleção da artista, Nova York, Estados Unidos.

A técnica fotográfica é feita e desenvolvida para a cultura da qual provém, não é neutra nem muito menos fiel. Os negativos que a artista Milagros de la Torre recupera são de fotógrafos lambelambe, populares nas praças de Cusco, Peru, e que serviram para o título eleitoral e/ou certificado militar, os primeiros documentos de identificação do país. Esses negativos foram pintados com uma solução avermelhada de mercúrio, o que produzia um clareamento das feições quando se tornavam positivos. Em uma sociedade racialmente diferenciada, o tom de pele mais claro é sinônimo de miscigenação, um projeto de embranquecimento e ocidentalização.

## **5. PATRICIA RENGIFO**

Yarinacocha, 2000, vive em Lima, Peru.

**Ani Xeati [Grande festa]**, 2023.

Acrílica sobre tela. Cortesia da artista, The

Shipibo Conibo Center, Nova York, Estados Unidos.

O Ani Xeati é uma festa tradicional que acontece durante dias, com uma série de rituais coletivos entre diversas comunidades, e é um gestor de convivência, uma vez que é necessário organizar a estadia das populações que se deslocam.

Embora seja uma festividade “humana”, quem assume o protagonismo aqui são os animais. Não que haja uma espécie de “identificação” com o animal, mas uma natureza comum se manifesta entre os habitantes de um mesmo território, e é a partir dessa comunidade que surge o conhecimento desses povos.

## **6. VENUCA EVANÁN**

Lima, Peru, 1987, vive em Lima, Peru.

**Lesiones leves [Ferimentos leves], 2021.**

Acrílica sobre MDF. Coleção da artista, Lima, Peru.

Neste duplo retrato, Venuca Evanán utiliza o retrato em formato de documento para evidenciar as contradições e invisibilizações do sistema de identificação. A fotografia em formato de passaporte exige que a imagem seja fiel à realidade, para que seja reconhecível pelas autoridades, evitando sinais superficiais ou passageiros. No Peru, perante a lei, uma agressão que não se mantenha por mais de 20 dias é cons

## **7. ANTONIO PAUCAR**

Huancayo, Peru, 1973, vive entre Huancayo, Peru e Berlim, Alemanha.

**Esperando un cambio [Esperando uma mudança], 2005.**

Vídeo, 1'21". Coleção do artista, Huancayo, Peru.

## 8. AUTORIA DESCONHECIDA

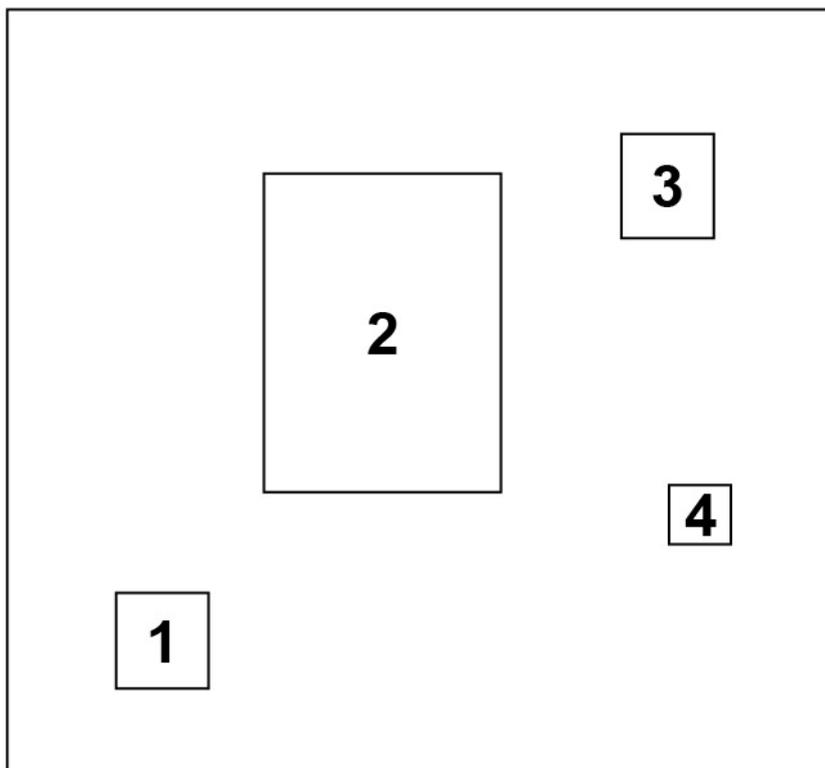
**Colección de máscaras Danzas Andes**

**[Coleção de máscaras Danzas Andes**

**(Danças Andes)], sem data.**

Máscaras de gesso, couro, liga metálica e apliques. Coleção Pedro Gonzáles Paucar, Huancayo, Peru.

### Parede 5



# 1. SUSANA TORRES

Lima, Peru, 1969, vive em Lima, Peru.

**Fardo Inka [Fardo inca], da série Museo Neo Inka [Museu Neo Inca], 1999-2011.**

Saco de farinha de trigo. Museo de Arte de Lima, compra, Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo, 2011, Peru.

A reformulação da ideia de museu tem sido uma constante na arte do Peru: seja pela sua ausência ou pela sua precariedade, os artistas têm aproveitado esse vazio para criar seus próprios relatos. O Museu Neo-Inka de Susana Torres reúne materiais produzidos pela sociedade de massa em que a imagem e/ou palavra “inca” seja central. Este saco de farinha nos remete aos fardos funerários pré-colombianos que povoam os museus do mundo. A artista o substitui por um saco de trigo, alimento que foi suplantado

na dieta nacional pelo milho, o grão andino por excelência.

## **2. ANTONIO PAUCAR, PEDRO GONZÁLES PAUCAR, JAVIER GONZÁLES PAUCAR**

Huancayo, Peru, 1973, vive entre Huancayo, Peru e Berlim, Alemanha/ Aza, Peru, 1955, vive em Huancayo, Peru/ Aza, Peru, 1958, vive em Huancayo, Peru.

**Homenaje a los mártires de la Batalla de Azapampa 1820 [Homenagem aos mártires da Batalha de Azapampa 1820], 2021.**

300 figuras de acrílico em madeira. Coleção Antonio Paucar, Huancayo, Peru. Esta instalação encena o final de uma das batalhas mais importantes travadas na independência do Peru, mas que, por ter sido protagonizada pelos andinos, caiu no esquecimento pelo resto

do território nacional. Embora tenha sido uma ação comunitária, os artistas propõe realizar esculturas-retratos de cada um dos protagonistas, reiterando a ideia de que a história comunitária é feita de histórias individuais e vice-versa.

### **3. MOCHICA [MOCHE]**

Costa Norte, Peru, circa 50-250.

Os huacos-retratos são a representação humana mais realista da cerâmica pré-colombiana peruana. Nesses retratos-recipientes teriam sido depositados líquidos ou bebidas-oferdas para rituais funerários, uma vez que a grande maioria provém de túmulos, mas, além disso, também teriam sido utilizados em vida. Eles representariam tanto personagens importantes quanto estados de ânimo e doenças. Esses objetos típicos da cultura Mochica (séculos 2 e 4),

que se desenvolveu no norte do Peru, têm sido valorizados dentro e fora das fronteiras peruanas pelo seu fino acabamento e detalhes. No entanto, paradoxalmente, “huaco-retrato” também é um insulto que indica pertencimento a uma raça considerada inferior.

#### **4. VENUCA EVANÁN**

Lima, Peru, 1987, vive em Lima, Peru.

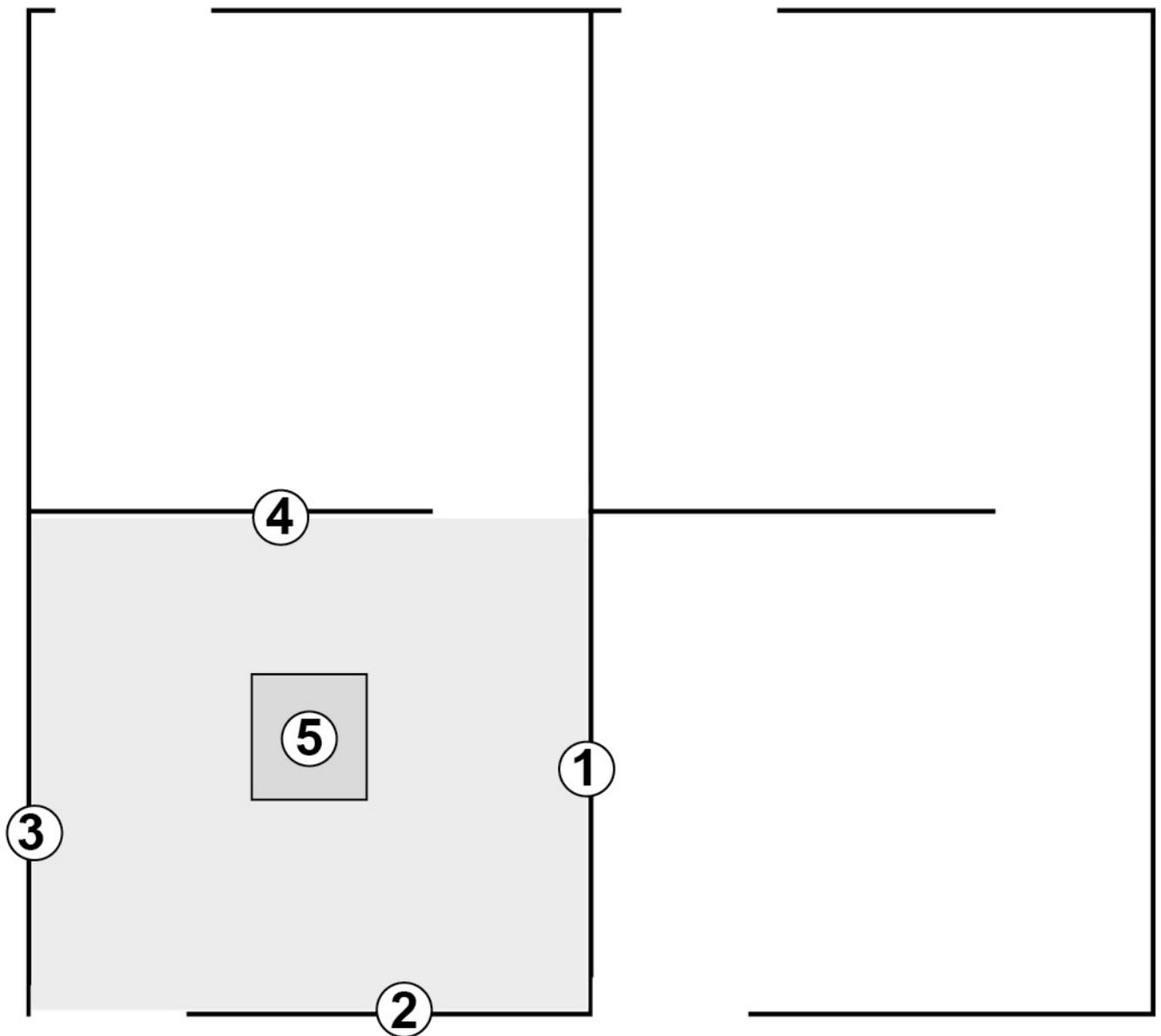
**Rikchary Warmi [Desperta mulher], 2020.**

Acrílica sobre madeira. Coleção da artista, Lima, Peru.

Rikchary Warmi significa “desperta, mulher” em quíchua. Essas bengalas, tradicionalmente portadas pelas autoridades andinas, serviam para identificar a posição e as responsabilidades exercidas. As bengalas que Venuca Evanán nos apresenta narram outros tipos de forças

e dificuldades, na maioria das vezes ocultas na trama da vida doméstica, em que as protagonistas são as mulheres dos Andes.

## SALA B



## **ROMPENDO A REPRESENTAÇÃO**

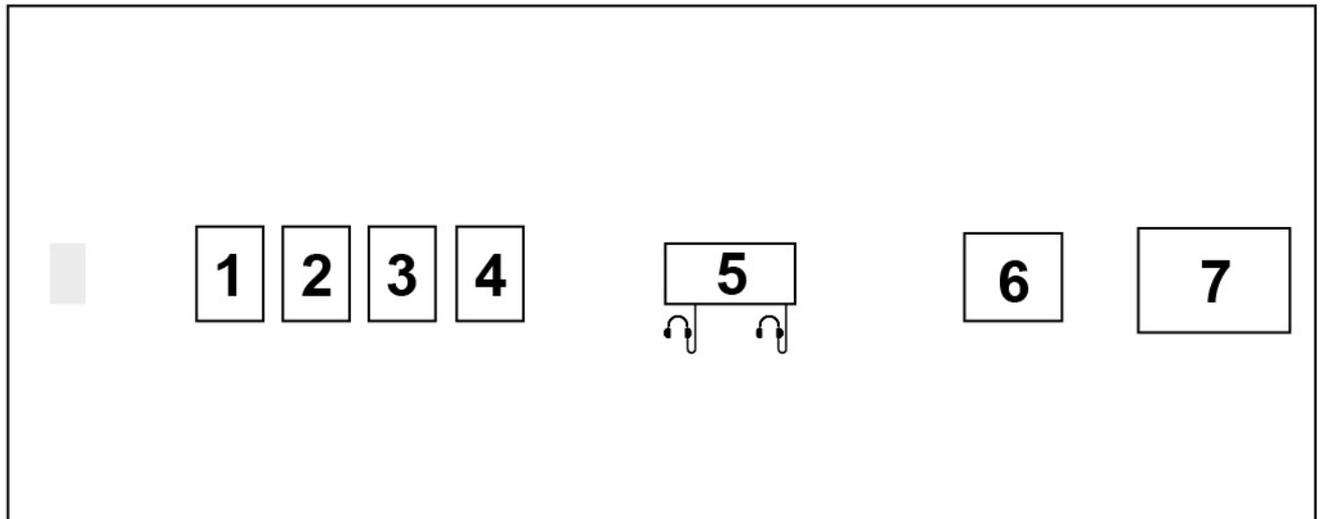
Os projetos de exposições internacionais são uma oportunidade para se envolver com novas ideias, culturas e tradições artísticas. Como introduções, com frequência eles moldam a nossa ideia de representação e criam impressões duradouras. Para os povos indígenas, circular pela política de representação está intimamente associado com o legado que a colonização exerceu na formação desses entendimentos. Esta complexa e muitas vezes conturbada história se entrelaça com questões de apropriação cultural, autenticidade e sobre “o outro”. Concentrando-se na arte maori contemporânea de Aotearoa Nova Zelândia, este núcleo analisa e desvenda algumas das formas de representação que impactaram e moldaram as conversas sobre ela. Apresentada por meio do trabalho de 14 artistas, propõe-se responder de forma coletiva a

questões sobre representação para romper com seu legado colonial. É dinâmica a influência do modernismo sobre a primeira geração de artistas maoris contemporâneos, das décadas de 1950 e 1960, como Arnold Manaaki Wilson, Elizabeth Ellis, Mere Lodge e Benjamin Pitman. O modo pelo qual esse legado foi reformulado para falar especificamente sobre a experiência maori é único, mas amplamente incompreendido. Por outro lado, o trabalho de Sandy Adsett e Ngatai Taepa explora o poder da kōwhaiwhai-a, a pintura tradicional maori. Suas obras ampliam essa linguagem visual única e a revitaliza no campo da arte contemporânea. Atualmente, muitos artistas indígenas contestam o apagamento histórico e continuado das sexualidades e das identidades de gênero indígenas, que foram suprimidas e silenciadas no processo de colonização e de assimilação cultural.

Māhia Te Kore, Tanu Gago, Jessica Hinerangi, James Kururangi-Tapsell e Lonnie Hutchinson oferecem trabalhos que propõem uma série de questões que reivindicam e reposicionam a identidade como uma expressão de tino rangatiratanga, autodeterminação. Assim, a ruptura da representação pode ser compreendida como um ato intencional. Trata-se de reivindicar e restabelecer formas de representação que enfocam e empoderam uma visão de mundo e um olhar maoris.

Rompendo a representação é curada por Nigel Borell, curador convidado, Auckland, Nova Zelândia.

## Parede 1



### **1 a 4. JESSICA HINERANGI**

Dunedin, Nova Zelândia, 1996, vive em Dunedin, Nova Zelândia.

**1. Confront the Colonisers [Enfrente os colonizadores], da série Tino Rangatiratanga, 2022.**

Impressão digital sobre papel, Coleção da artista, Dunedin, Nova Zelândia.

**2. Porotiti [Disco giratório], da série Tino Rangatiratanga, 2022.**

Impressão digital sobre papel, Coleção da

artista, Dunedin, Nova Zelândia.

**3. Matariki [Ano novo maori], da série Tino Rangatiratanga, 2022.**

Impressão digital sobre papel, Coleção da artista, Dunedin, Nova Zelândia.

**4. Āheahea [Arco-íris], da série Tino Rangatiratanga, 2022.**

Impressão digital sobre papel, Coleção da artista, Dunedin, Nova Zelândia.

A prática de Jessica Hinerangi inclui poesia, pintura e ilustração com o uso da tecnologia e de mídias digitais. Sob o pseudônimo de @maori\_mermaid, suas obras brincam com os parâmetros da arte outsider, mas sua estética remete às tradições de ilustração do mangá e do animê, o que a torna acessível e familiar. Frequentemente explorando sua identidade como wahine [mulher] e sua whakapapa

[ancestralidade] maori e pākehā [branca], a obra de Hinerangi faz declarações sobre a recuperação do conhecimento, da whakapapa e do “eu” maoris. As quatro obras apresentadas aqui oferecem quatro preocupações distintas. Confront the Coloniser aborda a colonização britânica sobre os maoris e seu legado negativo, enquanto Matariki celebra o Ano Novo maori, que a partir de 2022 será reconhecido feriado. Porotiti e Āheahea falam da jornada pessoal da artista na recuperação de um entendimento mais profundo sobre sua identidade e suas aspirações para um futuro empoderado.

## **5. JAMES TAPSELL-KURURANGI**

Rotorua, Nova Zelândia, vive na Nova Zelândia.

**A Portrait with My Father [Um retrato com meu pai], 2022.**

Vídeo, 9'54". Coleção do artista, Auckland, New Zealand.

Depurado, temperamental e poético, este vídeo explora a relação atemporal sobre whakapapa [genealogia]. A obra inclui fotos instantâneas da vida do pai do artista como uma homenagem e um diálogo entre eles. Os limoeiros em seu quintal, o bote e as vasilhas de lagostins que ele usa em suas expedições de pesca, e a mesa em que trata os peixes formam uma imagem: um retrato de seu pai que não revela sua imagem. Vislumbramos Moutohora, a ilha que pertenceu aos ancestrais do artista e que foi objeto da promessa do pai de um dia levá-lo para pescar e visitar o lugar. As palavras “cast, cast long, cast again” [lance, lance longe, lance outra vez] aparecem na tela e, embora esse seja um conselho de pesca de seu pai, funciona como

uma metáfora para a distância e a intimidade.

## **6. ELIZABETH ELLIS**

Kawakawa, Nova Zelândia, 1945, vive em Auckland, Nova Zelândia.

**Rawhiti Rua [Rawhiti número dois], da série Rangi and Papa, 1965.**

Óleo sobre placa. Coleção Mountain Ellis whānau, Auckland, Aotearoa, Nova Zelândia.

As pinturas ousadas e expressionistas de Elizabeth Ellis retratam as paisagens dinâmicas da Baía das Ilhas, no extremo norte da Nova Zelândia. As cordilheiras Te Rawhiti Rakaumangamanga são algumas das formações terrestres mais importantes de seu povo, o Ngāti Kuta. As pinceladas expressivas e suaves lembram as paisagens dessa região e as relações da artista com elas. Esta obra faz parte

de sua série Rangi and Papa [Rangi e Papa], de 1965-66. O conjunto de trabalhos leva em conta a relação entre Ranginui [Paicéu] e Papatūānuku [Mãe-terra] e relembra a importância desses parentescos primordiais nas narrativas de criação maori.

## **7. ELIZABETH ELLIS**

Kawakawa, Nova Zelândia, 1945, vive em Auckland, Nova Zelândia.

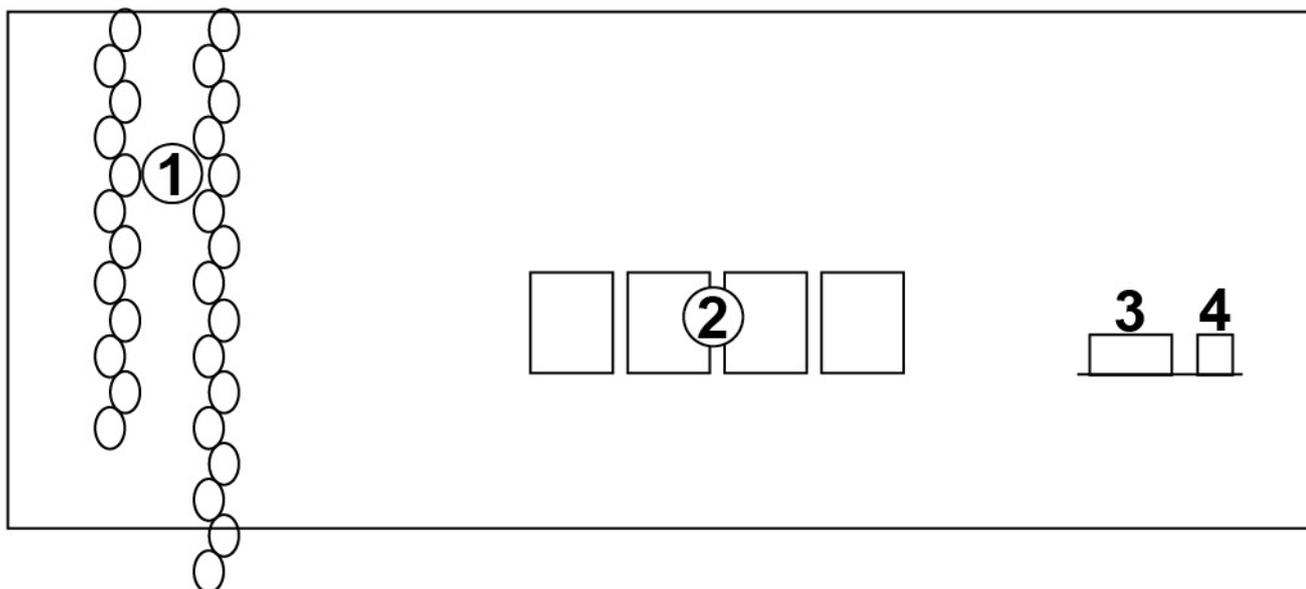
**Puke Huia [Monte Huia], da série Rangi and Papa, 1963.**

Óleo sobre placa. Coleção the Mountain Ellis whānau, Auckland, Aotearoa, Nova Zelândia.

Pintada por Elizabeth Ellis, esta obra explora a importância do kainga [lar] tribal e do lugar da whakapapa [genealogia] na formação da identidade de uma pessoa. Elas relembram o

êxodo urbano que a geração da artista realizou ao deixar suas terras rurais de origem e se mudar para os centros urbanos em expansão para continuar os estudos ou conseguir um emprego. No caso de Elizabeth Ellis, foi para cursar Artes Plásticas na Elam School of Fine Arts da Universidade de Auckland no início da década de 1960. Puke Huia [Monte Huia], com suas expressivas superfícies pintadas, relembra a importância dos elementos culturais, das cadeias de montanhas e das características da terra que marcaram sua infância e moldaram a compreensão de sua identidade Ngāti Kuta.

## Parede 2



### 1. LONNIE HUTCHINSON

Auckland, Nova Zelândia, 1963, vive em Christchurch, Nova Zelândia.

**Tanamonkey, in Black [Tanamonkey, em preto], 2022.**

Acrílico. Cortesia The Central Art Gallery, Ōtautahi, Christchurch, Nova Zelândia.

**Tanamonkey, in Yellow [Tanamonkey, em amarelo], 2022.**

Acrílico. Cortesia The Central Art Gallery, Ōtautahi, Christchurch, Nova Zelândia.

A prática artística de Lonnie Hutchinson abrange ideias sobre instalação, desenho e escultura que entrelaçam com facilidade conceitos culturais maoris e samoanos. Suas instalações peculiares e lúdicas *Tanamonkey*, em amarelo e *Tanamonkey*, em preto ecoam as representações dos antigos desenhos de arte rupestre Ngāi Tahu encontrados em cavernas e muros de abrigos de Te Waipounamu. Em um segundo momento, a artista também faz uma referência contemporânea ao jogo infantil de habilidade *Barril de Macacos* dos anos 1980, no qual é preciso encadear os macaquinhos. Hutchinson dança entre as percepções do assustado e do profano, brincando com o poder dos sinais e dos símbolos. As narrativas podem entrar em colapso ou se expandir por meio de camadas de referências e símbolos específicos em termos culturais. Assim, com esta obra, Hutchinson

propõe ao espectador distinguir as diferenças.

## **2. BENJAMIN PITTMAN**

Whangārei, Nova Zelândia, 1947–2023.

**TOHU I [SINAL I]**, 2010.

Óleo sobre tela. Coleção Brian Murphy,  
Northland, Nova Zelândia.

**TOHU II [SINAL II]**, 2010.

Óleo sobre tela. Coleção Brian Murphy,  
Northland, Nova Zelândia.

**TOHU III [SINAL III]**, 2010.

Óleo sobre tela. Coleção Brian Murphy,  
Northland, Nova Zelândia.

**TOHU IV [SINAL IV]**, 2010.

Óleo sobre tela. Coleção Brian Murphy,  
Northland, Nova Zelândia.

A palavra tohu pode ser traduzida como “sinal”  
ou “símbolo”. Para Benjamin Pitman, tohu não

denota apenas sinais, mas é uma metáfora do nosso relacionamento com as divindades, com o reino espiritual e com as coisas visíveis e invisíveis. Sua série TOHU, formada por quatro obras produzidas em tela, transmite uma sensação de movimento e jornada. Mudanças sutis e quase imperceptíveis de cores são traçadas ao longo da superfície de cada tela, a fim de revelar as batidas em uma sequência de pensamentos. As pinturas de Pitman combinam a sensibilidade do expressionismo abstrato com o poder dos símbolos e dos sinais.

### **3 e 4. MERE LODGE**

Rūātorua, Nova Zelândia, 1944, vive em Auckland, Nova Zelândia.

### **3. Te-Toka-a-Torea [A pedra de Torea], 1963.**

Bronze com base de madeira. Coleção da artista, Auckland, Nova Zelândia.

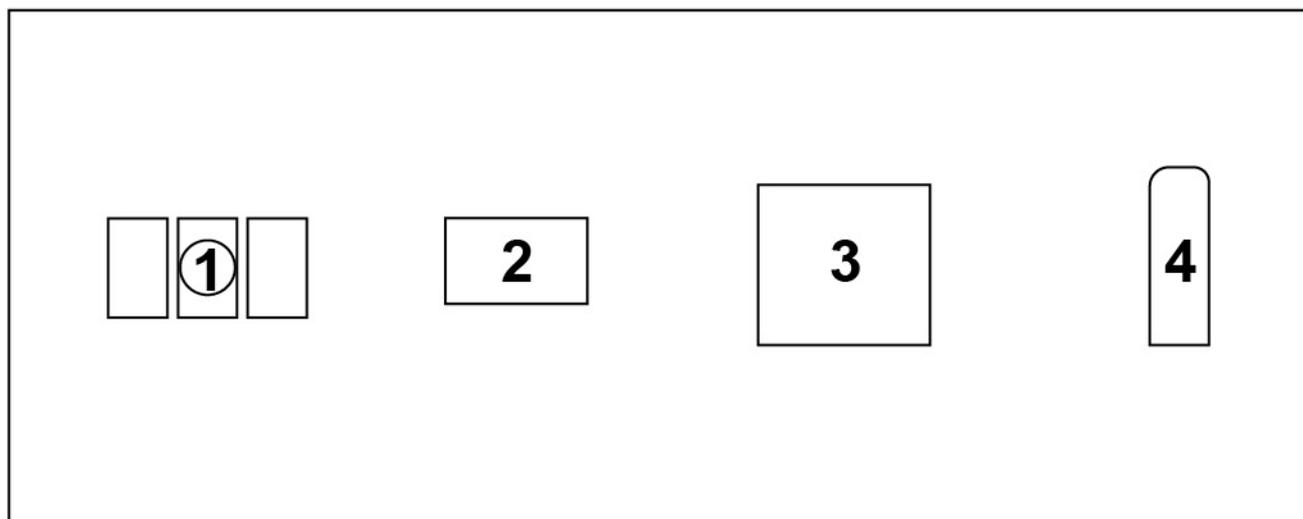
#### 4. Mata Whenua [Face da terra], 1963.

Bronze com base de madeira. Coleção da artista, Auckland, Nova Zelândia.

Estas pequenas obras em bronze de Mere Lodge exploram questões relacionadas aos territórios tribais da artista. Mata Whenua relembra a angústia e a tensão quanto ao uso das terras para a construção de moradias em Rūātorua após a Segunda Guerra Mundial. Te-Toka-a-Torea relembra a história e o nome do município onde se localiza sua terra natal, Ruatōria. Tōrea era um homem de mana [autoridade] que construiu um rua [depósito de alimentos] especial, desenterrando uma enorme rocha, preenchendo o buraco aberto com kumara [batata-doce] e criando uma cobertura para conservar o alimento. Lodge foi uma das primeiras mulheres Maoris a produzir esculturas contemporâneas,

pertencendo à primeira geração de artistas de seu povo a frequentar escolas de artes plásticas nas décadas de 1950 e 1960. Influenciadas pelo movimento modernista da época, as obras de Lodge contrapõem essas ideias com suas superfícies orgânicas e texturizadas e sua estética um tanto arbitrária.

### Parede 3



#### 1. MĀHIA TE KORE

Nova Zelândia, vive na Nova Zelândia.

**Mahuika [Deusa do fogo], 2022.**

Impressão digital. Coleção da artista, Auckland,

Nova Zelândia.

Mahuika é conhecida como a origem e a guardiã do fogo nas narrativas de criação maori. Em cada uma de suas unhas, Mahuika detinha o conhecimento sobre o fogo, e foi dela que o jovem semideus Maui obteve esse conhecimento, trazendo-o de volta ao domínio da humanidade para que todos nós o usássemos. Historicamente, os primeiros etnólogos e antropólogos europeus, todos eles homens, descreveram essa divindade feminina como uma bruxa, por meio de interpretações depreciativas e sexistas. Essa é uma visão que tem persistido em representações contemporâneas. Nesta série fotográfica, Māhia Te Kore colabora com a musicista Lady Shaka para apresentar uma nova interpretação de Mahuika. Aqui, os artistas questionam as representações históricas dessa divindade,

trazendo vitalidade e riqueza a uma leitura que recupera o olhar. Te Kore utiliza fotografia em estúdio e design digital com diálogos sobre os futurismos maori, nos quais passado, presente e futuro se fundem.

## **2. MĀHIA TE KORE**

Nova Zelândia, vive na Nova Zelândia.

**Untitled [Sem título], 2021.**

Vídeo, 57". Coleção da artista, Auckland, Nova Zelândia.

A obra de imagem em movimento *Untitled* de Māhia Te Kore é uma forma de autorretrato. Ela retrata o artista no contexto de seu marae [espaço comunitário tribal] natal. Filmado em câmera lenta enquanto traça os seus passos, esta obra é uma “jornada interior” poética para recuperar a identidade mais ampla de uma

pessoa. Como alguém que se identifica como não binária, o artista entrecruza conversas sobre o “eu” em termos de gênero, cultura e metafísica. O trabalho foi filmado na marae [espaço de convivência] de sua casa, o que também é um ato que reflete o fato de ter encontrado o seu próprio tūrangawaewae – um lugar para ficar.

### **3. SANDY ADSETT**

Raupunga, Nova Zelândia, 1939, vive em Hastings, Nova Zelândia.

**Koiri Series [Série Koiri], 1981.**

Acrílica sobre placa. Collection Sandy Adsett e Ngāti Pāhauwera, Hastings, Nova Zelândia.

Sandy Adsett defendeu o renascimento do costume maori kōwhaiwhai [pintura de vigas], trazendo-o para o campo da arte maori contemporânea. Suas pinturas do final dos anos

1960 e início dos anos 1970 trouxeram uma nova vitalidade à prática da pintura kōwhaiwhai na Nova Zelândia, ao incorporar cores vibrantes, linhas e técnicas de design. Adsett estava interessado em romper com a pintura de paisagens e naturezas-mortas e buscar uma prática mais singular com a qual pudesse se conectar. Nos dias atuais, o legado de Adsett como colorista especialista e praticante da kōwhaiwhai é amplamente celebrado. A série Koiri incorpora uma forma circular ousada com desenhos intrincados kōwhaiwhai que giram e se movem em seu centro. Ela mostra seu domínio do uso das cores e a dinâmica do espaço positivo e negativo que formam as bases da pintura kōwhaiwhai em contextos tradicionais e contemporâneos.

## 4. AUTORIA DESCONHECIDA

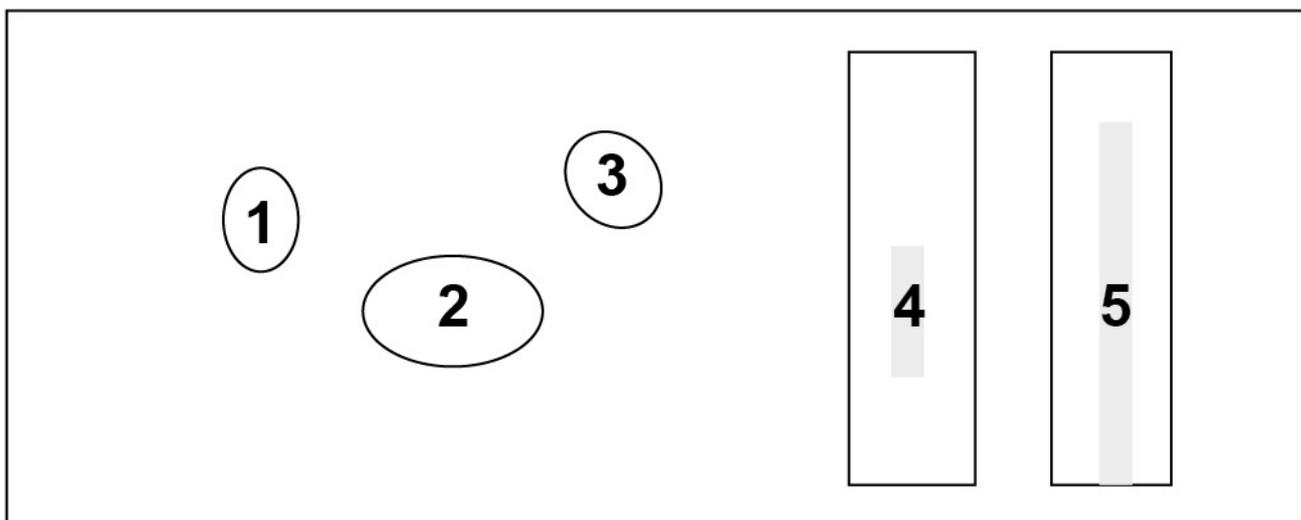
**Untitled [Sem título]**, circa 1915.

Pintura policromada sobre madeira, Auckland Museum Tamaki Paenga Hira, Nova Zelândia.

Kōwhaiwhai faz parte da tradição da pintura maori encontrada nas heke [vigas] pintadas das wharehau [casas de reunião]. É o uso do espaço positivo e negativo para criar padrões e desenhos que retratam formas abstratas encontradas na natureza. A koru [samambaia vista de frente], o pitau [bulbo jovem da samambaia] e o kape [forma do bulbo jovem ao contrário] são os principais elementos do design da kōwhaiwhai, que simbolizam temas sobre vida nova e crescimento. Esta kōwhaiwhai heke vem de uma wharehau reformada em Maungatapu Marae, na cidade de Tauranga, localizada na Baía de Plenty. Pintada por volta de 1915 com tinta policromada

vermelha, azul e branca, a peça incorpora novos meios e cores de tinta, os quais foram introduzidos pela colonização europeia. Antes, essa tradição de pintura incluía uma variedade de cores obtidas por meio de pigmentos naturais e utilizava uma gama diversificada de padrões e desenhos.

## Parede 4



### **1 a 3. NGATAIHARURU TAEPA**

Wellington, Nova Zelândia, 1976, vive em Palmerston North, Nova Zelândia.

**1. Te Kura Tētē, 2022.**

Acrílica sobre madeira. Cortesia do artista e

Tim Melville Gallery, Auckland, Nova Zelândia.

Na cultura maori, a pintura kōwhaiwhai tradicional era uma linguagem visual que retratava formas codificadas e abstratas que aludem ao mundo natural. Representada em padrões que expressam narrativas tribais, verdades culturais e práticas duradouras que refletem uma visão de mundo maori, essa linguagem visual é anterior à palavra escrita introduzida com a chegada dos assentamentos e da colonização dos europeus. O impacto da palavra escrita e o modo como lhe é atribuído valor e conhecimento na cultura ocidental tiveram um impacto negativo sobre a linguagem visual da arte maori, assim como sobre a arte kōwhaiwhai. A obra Te Kura Tētē de Taepa brinca com os elementos de cor, tom e espaço positivo e negativo para revitalizar os diálogos sobre a importância da arte kōwhaiwhai

como uma linguagem visual maori única.

## **2. Te Kura Awhitia te Nuku, 2022.**

Óxidos de terra e acrílica sobre madeira,  
Cortesia do artista e Tim Melville Gallery,  
Auckland, New Zealand.

Ngataiharuru Taepa faz parte de uma geração marcada e influenciada por artistas como Sandy Adsett. Na prática artística de Taepa, ele acrescentou ideias relativas às práticas de instalação e escultura com seus desenhos kōwhaiwhai gerados por computador, muitas vezes enfatizando dois elementos de design: o pitau [bulbo jovem da samambaia] e kape [forma do bulbo jovem ao contrário]. Na obra Te Kura Awhitia te Nuku, Taepa incorpora a tecnologia de roteadores CNC para moldar seus trabalhos de kōwhaiwhai em madeira e ativados por cores com

o uso de pigmentos acrílicos e naturais. Quando visto em conjunto com o trabalho de Adsett e a obra kōwhaiwhai heke mais antiga (circa 1915), é possível ver a arte kōwhaiwhai em um contexto no qual os diálogos sobre o tradicional e o contemporâneo, ou do “novo” acima do “antigo”, deixam de existir para mostrar a continuidade dessa forma artística.

### **3. Te Kura Tātai, 2022.**

Acrílica sobre madeira. Cortesia do artista e Tim Melville Gallery, Auckland, Nova Zelândia.

O conjunto de séries kōwhaiwhai de Taepa explora os conceitos e os nomes encontrados nos ancestrais karakia [cantos] maori. Eles manifestam ideias de prosperidade, saúde e bem-estar. Visualmente, essas obras flutuam na parede como mensagens de esperança.

Coloridas em tons terrosos que contrastam com os azuis suaves e com os verdes-menta, elas convidam para diálogos sobre o papel da linguagem visual, dos sinais e dos símbolos em um mundo extremamente obcecado com os textos e com o poder da palavra escrita.

#### **4. ARNOLD MANAAKI WILSON**

Rūātoki, Nova Zelândia, 1928 – Auckland, Nova Zelândia, 2012.

**Mihaia te Tuatahi [O primeiro Messias],**  
1965.

Madeira de Puriri. Te Papa Tongarewa, compra, 1999, com o fundo New Zealand Lottery Grants Board funds, Wellington.

Wilson é um dos escultores maoris de maior destaque de sua geração. A obra Mihaia te tuatahi representa Rua Kēnana, o profeta maori

do século 19. Wilson pertenceu a uma geração que cresceu ouvindo sobre as façanhas de líderes maoris visionários e rebeldes, como Te Kooti Arikirangi Te Tūruki (1832-1891) e Rua Kēnana (1869-1937), e sobre seus impactos na formação da história tribal Ngāi Tūhoe de seu próprio povo. Esses profetas combinaram as crenças culturais maoris com os ensinamentos cristãos como uma estratégia para angariar o apoio dos Maoris diante da colonização britânica e do confisco de terras que se seguiu. Na escultura de Wilson, as linhas limpas e a simplicidade minimalista da forma lembram a influência dos modernistas europeus Constantin Brâncusi (1876-1957) e Barbara Hepworth (1903-1975). No entanto, o artista traz para a obra uma leitura que a torna nitidamente sua.

## 5. ARNOLD MANAAKI WILSON

---

Rūātoki, Nova Zelândia, 1928 – Auckland,  
Nova Zelândia, 2012.

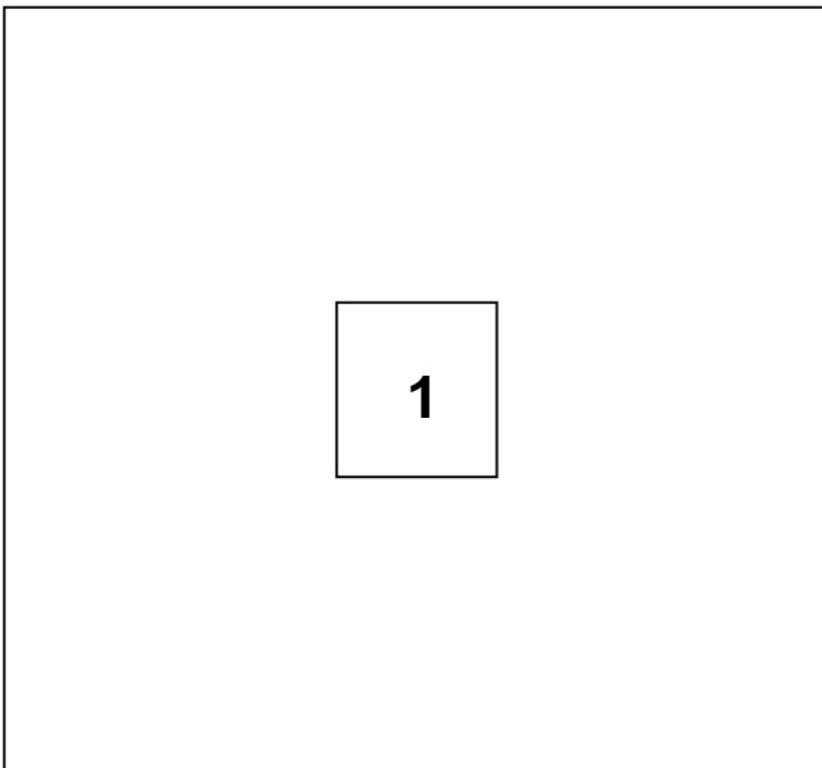
**Untitled [Sem título]**, circa 1968.

Madeira de Kauri. Auckland Museum Tamaki  
Paenga Hira, Nova Zelândia.

Em Aotearoa Nova Zelândia, as décadas de 1950 e 1960 testemunharam a ascensão da primeira geração de artistas maoris que se envolveram formalmente com os estilos e as convenções da formação ocidental em artes plásticas. Eles foram influenciados em especial pelos movimentos artísticos do modernismo e do expressionismo abstrato, mas criaram obras únicas que tratavam de experiências e de uma visão de mundo maoris. Na história da arte, essa geração é conhecida como os “modernistas maoris”, e Arnold Manaaki Wilson é um de seus pioneiros. Suas esculturas são ousadas e celebram a

simplicidade da forma. Essa obra apresenta uma forma figurativa em pé, moldada a partir de uma única peça de madeira. Com um mínimo de detalhes eficientes, a figura pode ser vista como a forma ancestral, trazendo à tona a whakairo rākau (escultura tradicional maori) e mostrando sua continuidade com as práticas artísticas de seus antepassados.

## Parede 5



# 1. MĀHIA TE KORE, TANU GAGO

Nova Zelândia, vive na Nova Zelândia/ Samoa, 1983, vive em Auckland, Nova Zelândia.

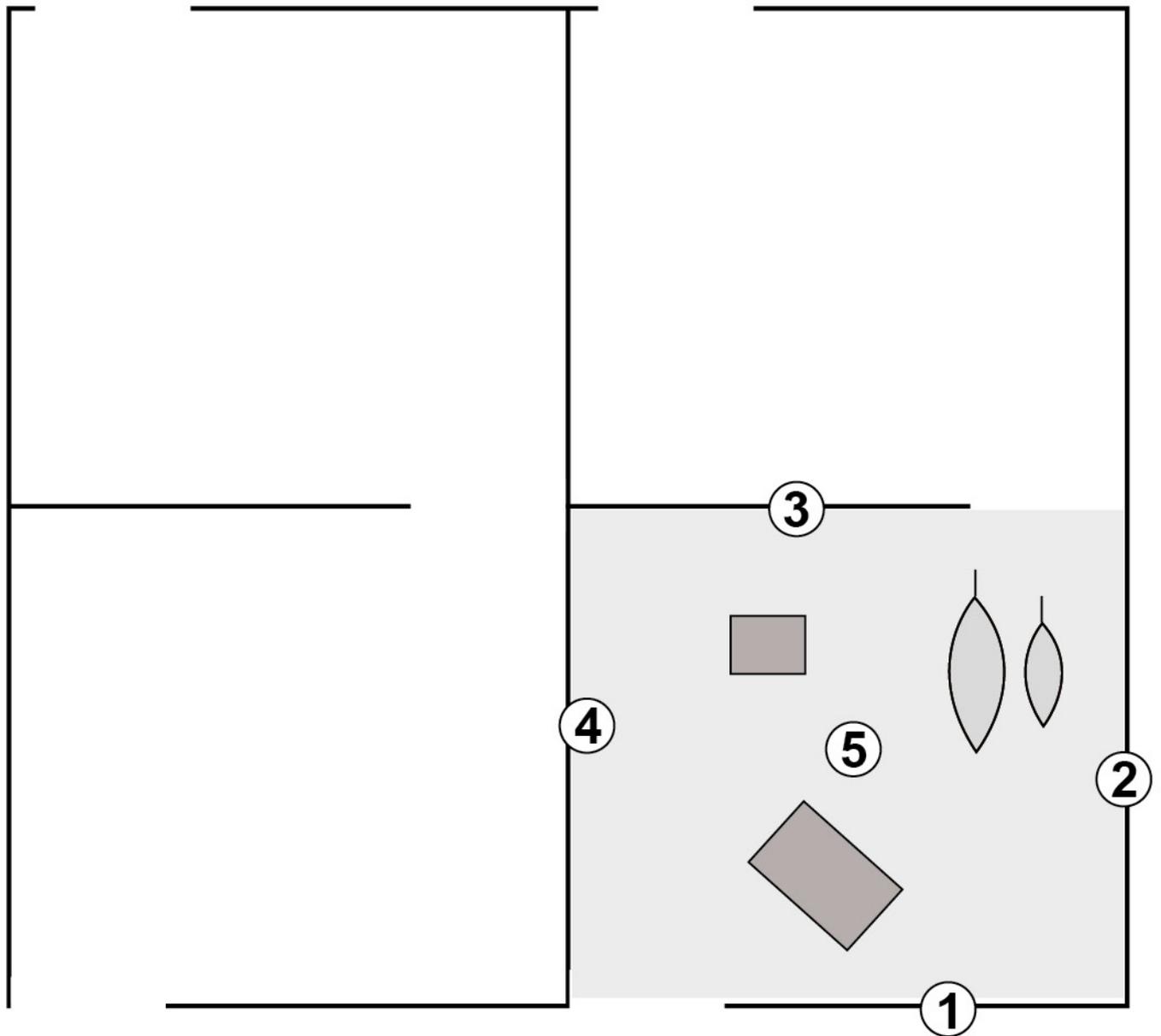
**Atua [Deus]**, 2022.

Realidade aumentada. Coleção dos artistas, Auckland, Nova Zelândia.

Māhia Te Kore e Tanu Gago são membros do coletivo de arte indígena queer FAFSWAG, que está envolvido em dar visibilidade e defender as comunidades LGBTQIA+ maori e do Pacífico em Aotearoa Nova Zelândia. Sua obra colaborativa de realidade aumentada (RA) *Atua* reformula a cosmologia do Pacífico por meio de uma abordagem indígena queer. Embora o estado indeterminado de Te Kore não tenha uma forma humana nem figurativa, os artistas o imaginaram de uma forma corporificada. *Atua* – que significa “ser supremo” – não é homem nem mulher, não é

deste mundo e nem desta esfera. Te Kore, assim como a própria tecnologia de RA, existe em um espaço imaterial e indeterminado que somente pode ser acessado por meios digitais. Assim, os artistas estão desbravando o caminho para tornar visíveis as diversas identidades de gênero, fornecendo novas maneiras de trazer à tona ideias antigas e conexões ancestrais de forma tangível.

# SALA C



## TEMPO NÃO TEMPO

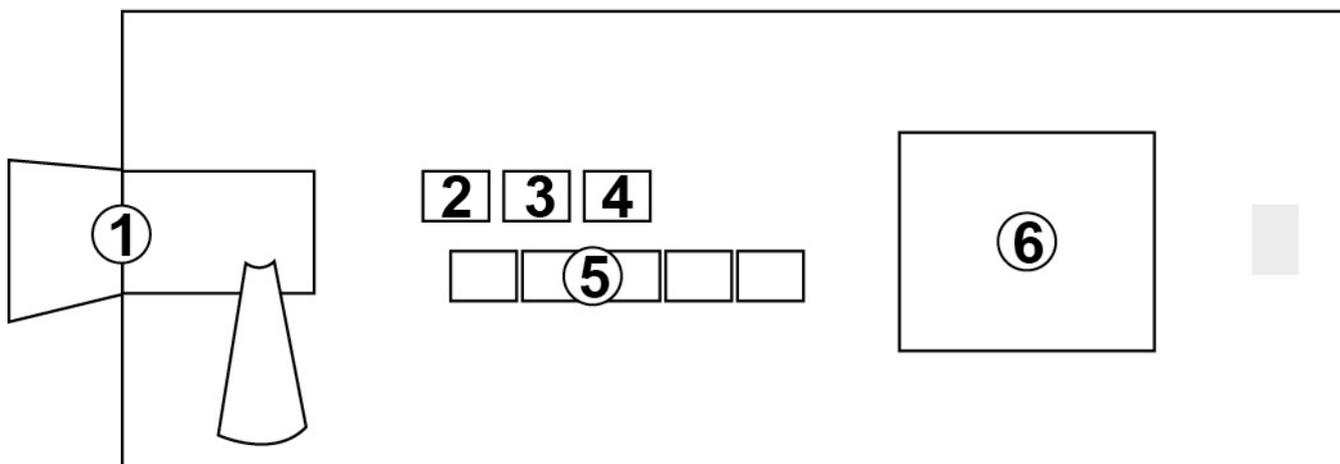
O mundo é feito de infinitas narrativas e perspectivas sobre a vida, a cultura, a memória e a história, não de uma linearidade imutável

congelada no passado ou projetada no futuro. Para os povos originários, ele é composto pela atemporalidade que atravessa toda a criação da humanidade. Esse núcleo mergulha fora do tempo estabelecido pelo Ocidente e por sua filosofia aristotélica propagada pelo domínio territorial. As civilizações gregas e romanas são consideradas o berço das sociedades ocidentais modernas do continente americano, conhecido como Novo Mundo. No entanto, existem culturas milenares tão ou mais antigas do que o próprio Velho Mundo, que criaram obras de arte que desafiam concepções de existência e lugares de pensamento. Essas subjetividades são originárias de berços civilizatórios negligenciados e inferiorizados por sua origem não eurocêntrica. Dividido nas subseções Mitos e ancestralidade, Grafismos, Autorrepresentações e Vida cotidiana, a proposta deste núcleo é convidar o espectador

a uma jornada de descobertas de outros olhares culturais sobre a temporalidade, que revelam expressões e relações diversas com o espaço – bem como a preservação da existência pautada em ciclos da natureza –, dialogam com o invisível e o visível, que não abandonam as raízes da tradição, e é correnteza de passado e presente. É necessário dizer: “Nós estamos aqui há muitos anos, a gente pertence a este território”, salientando o fato de que vivemos um momento ímpar para a retomada através da arte contemporânea indígena brasileira. Porém, além de pensarmos sobre os artistas que “miram” o futuro, é preciso destacar que as operações simbólicas dos povos originários têm raízes ancestrais muito mais profundas.

Tempo não tempo é curada por Edson Kayapó, Kássia Borges Karajá e Renata Tupinambá, curadores-adjuntos de Arte Indígena, MASP.

## Parede 1



### 1. MIGUELA MOURA

Ponta Porã, Mato Grosso do Sul, Brasil, 1996,  
vive em Ponta Porã, Mato Grosso do Sul,  
Brasil.

**O mergulho da saia vermelha, 2022.**

Fotografia e vestuária. Coleção da artista,  
Ponta Porã, Mato Grosso do Sul, Brasil.

### 2 a 4. ISAEL MAXAKALI

Água Boa, Minas Gerais, Brasil, 1978, vive em  
Ladainha, Minas Gerais, Brasil.

## **2. Mĩmãnãm xahi [Pedaço de Mĩmãnãm].**

Lápis de cor sobre papel. Coleção do artista, Ladainha, Minas Gerais, Brasil.

## **3. Mãmxeenãg [Peixe verdadeiro].**

Lápis de cor sobre papel. Coleção do artista, Ladainha, Minas Gerais, Brasil.

## **4. Kãyã teptup mĩxuxtap [Cobra gosta de folha seca].**

Lápis de cor sobre papel. Coleção do artista, Ladainha, Minas Gerais, Brasil.

## **5. TANIKI YANOMAMI**

Terra Indígena Yanomami, Brasil, circa 1945, vive na Terra Indígena Yanomami, Brasil.

**Sem título da série Ñoamu, 1977.**

Taniki Yanomami passou a desenhar após seu encontro, nos anos 1970, com Claudia Andujar uma importante fotógrafa suíço-brasileira

conhecida por registrar e defender a cultura e os direitos do povo Yanomami. A fotógrafa acreditava que o desenho poderia ser uma importante ferramenta de comunicação, e levou papel e caneta para que eles pudessem produzi-los. Nesta série de desenhos, Taniki registra as cerimônias ritualísticas realizadas por ocasião da morte de Celina Yanomami, esposa de um importante líder xamânico do grupo que faleceu durante a estadia da fotógrafa na região. Por meio de traços simples convexos e retilíneos, Taniki retrata rituais como a queima do corpo na floresta, a libertação do espírito de seu cadáver, e as danças e os cantos executados pelos vivos em torno de suas cinzas. Nenhuma das personagens tem uma expressão individual, refletindo o fato de que o corpo coletivo de cada cerimônia se sobrepõe a uma expressão facial ou corporal que possa identificá-las de forma personalista.

## **6. ACELINO HUNI KUIN, MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN (MAHKU)**

Aldeia Bom Jesus, Jordão, Acre, Brasil, 1975, vive na Terra Indígena Alto Rio Jordão, Acre, Brasil.

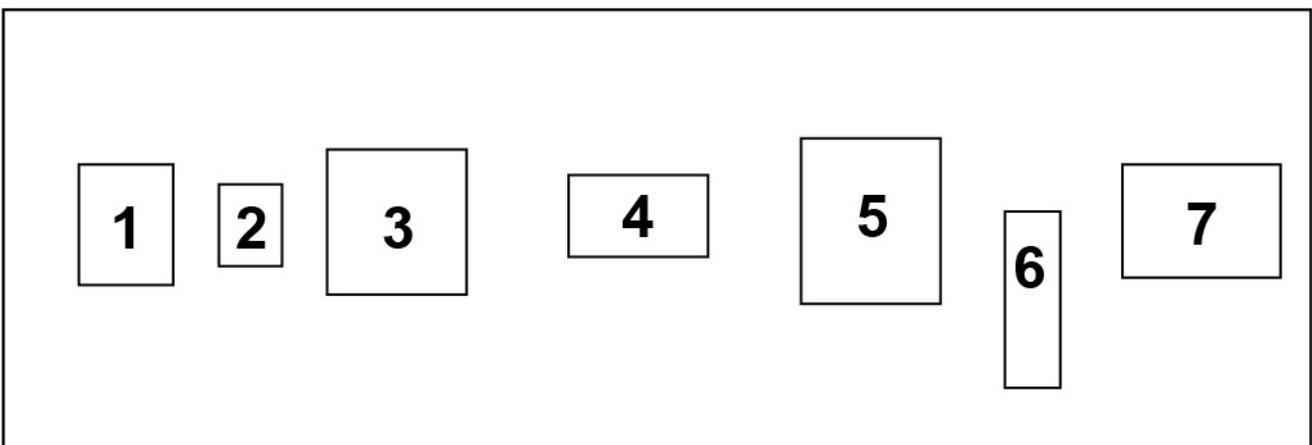
**Kapewë pukeni [Jacaré-ponte], 2022.**

Acrílica sobre lona. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, obra comissionada, no contexto da exposição Mahku: mirações, 2022-23.

O mito do jacaré-ponte (kapewë pukeni) narra a história da passagem pelos continentes americano e asiático através do estreito de Bering. Depois de muita caminhada, os humanos se depararam com um jacaré que, em troca de alimento, ofereceu ajuda para atravessar para o outro lado. Avesso ao canibalismo, o jacaré pediu apenas para que o povo não matasse nenhum de

seus filhotes e que não lhe desse um deles para comer. No entanto, os animais foram se tornando cada vez mais escassos e, por fim, os humanos acabaram tendo que caçar jacaré pequeno, traindo a confiança do grande, que submergiu. Foi aí que se fundaram as línguas que distinguem os parentes de diferentes lugares do mundo. Representado em muitas pinturas do Mahku, o jacaré-ponte ressalta seu caráter de produtores e produtos de pontes entre diferentes mundos.

## Parede 2



# 1. CARMÉZIA EMILIANO

Maloca do Japó, Roraima, Brasil, 1960, vive em Boa Vista, Roraima, Brasil.

**Eu**, 2022.

Óleo sobre tela. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, doação, Carolina

Rossetti e Heitor de Araújo Martins, no contexto da Histórias brasileiras, 2022, MASP.11404.

Eu é o primeiro autorretrato realizado pela artista macuxi Carmézia Emiliano, uma autorrepresentação de sua figura trabalhando com pintura em meio a paisagem de uma aldeia, com suas malocas, relevo plano e montanhas ao longe. Na tela, a artista retrata o monte Roraima, montanha repleta de significados míticos na região onde a artista nasceu. Não se trata, porém, de uma pintura de observação, mas de imaginação, já que a paisagem que se vê é

diferente da pintada, a qual a artista desconhece pessoalmente. Seu semblante é atento à tela que pinta, posicionada ao ar livre em um tradicional cavalete de madeira. É possível notar sua típica composição pictórica, em que a faixa superior da pintura, sempre menor, é o lugar de um céu azul vibrante, que emoldura vidas em comunidade ou elementos vegetais.

## **2. MAVI MORAIS**

Salvador, Brasil, 1995, vive em Salvador, Brasil.

**Um sonho**, 2021.

Colagem digital sobre papel. Coleção particular, Brasil.

## **3. YACUNÃ TUXÁ**

Rodelas, Bahia, Brasil, 1993, vive em Salvador, Brasil.

## **Mulher indígena e sapato, 2019.**

Desenho digital sobre papel. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, doação, diretoria estatutária, Alberto Fernandes, Alexandre Bertoldi, Andrea Cury Waslander, Geraldo Carbone, Heitor Martins, Jackson Schneider, Jean Martin Sigrist Jr., Juliana Siqueira de Sá e Tania Haddad Nobre, no contexto da exposição Histórias brasileiras, 2022.

Mulher indígena e sapato é uma ilustração digital que transita entre o autorretrato e a representação de uma figura genérica, identificada pelas denominações do título. As questões abordadas são demonstradas pela relação entre os ícones da imagem: a fisionomia, a bandeira LGBTQIA+ e a camiseta com o símbolo da luta das mulheres indígenas

zapatistas – movimento político mexicano que, desde os anos 1980, reivindica moradia, terra, saúde e a revisão dos papéis tradicionais de gênero. O retrato e a utilização de palavras de ordem são recorrentes na prática da artista, muitas vezes vinculados à produção gráfica ativista, como pôsteres e lambes, e usados como recursos para romper com estereótipos indianistas e difundir as demandas políticas dos grupos sociais aos quais a artista pertence.

#### **4. OLINDA YAWAR**

Pau Brasil, Bahia, Brasil, 1989, vive em Pau Brasil, Bahia, Brasil.

**O parto**, 2021.

Vídeo, 8'40". Coleção da artista, Pau Brasil, Bahia.

#### **5. POVO TAPIRAPÉ**

Tapirapé, Mato Grosso, Brasil.

**Objeto ritualístico (Máscara Upé)**, circa 1985.

Madeira embaúba, penas, cera de abelha, madrepérolas, fibras de bambu e barbante de algodão. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, doação, Fernanda Feitosa e Heitor Martins, 2023.

O grupo indígena Tapirapé, de matriz Tupi-Guarani, ocupa um amplo território de floresta tropical no Centro-Oeste brasileiro. Suas máscaras são confeccionadas a partir de elementos provenientes de seu próprio território e se inspiram em sua visualidade e em seus sentidos ancestrais. Neste trabalho, um semicírculo de madeira extraída da embaúba, uma árvore da região, é circundado por um mosaico de plumárias de arara coladas com cera de abelha, ambos animais da fauna local

considerados sagrados. A produção desses objetos, bem como de outros elementos da cultural visual deste povo, está muito ligada ao xamanismo tapirapé e ao universo simbólico de sua religiosidade. Atreladas à pintura corporal gráfica e aos cantos e danças sagradas, as máscaras são representações e encarnações de espíritos xamânicos, e são usadas em contextos ritualísticos para estabelecer uma conexão entre os planos material e espiritual.

## **6. NAINÉ TERENA**

Cuiabá, Brasil, 1980, vive em Cuiabá, Brasil.

**A máscara, 2023.**

Fitas de cetim, manta de fios artesanal.

Coleção da artista, Cuiabá, Brasil.

## **7. ARISSANA PATAXÓ**

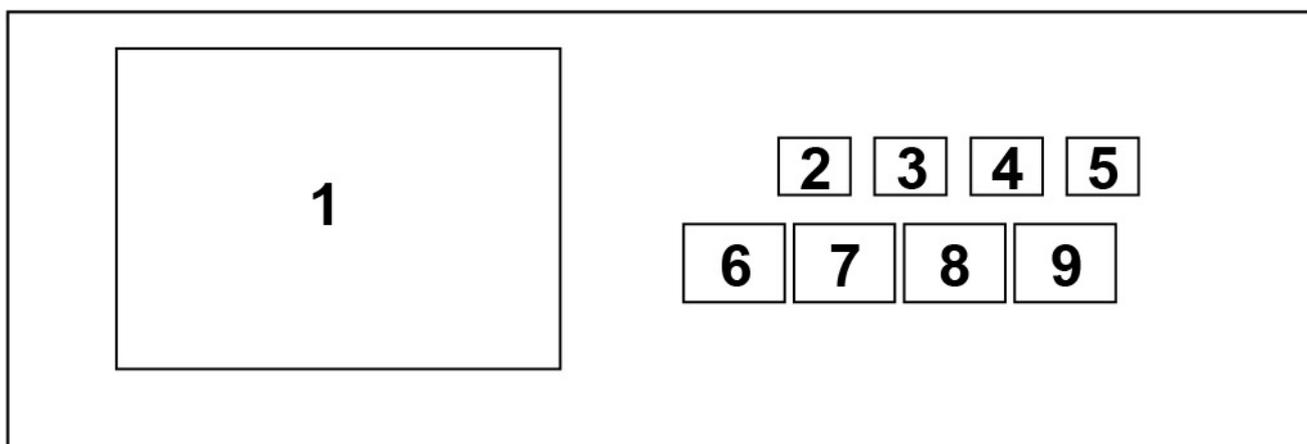
Porto Seguro, Bahia, Brasil, 1983, vive em

Santa Cruz Cabrália, Bahia, Brasil.

**Indígenas em foco**, 2016.

Acrílica sobre tela. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, doação, Bruno Pacheco, no contexto da exposição Histórias brasileiras, 2022-23.

### Parede 3



#### 1. DUHIGÓ

Paricachocheira, Amazonas, 1957, vive em Manaus, Brasil.

**Nepu Arquepu [Rede macaco]**, 2019.

Acrílica sobre madeira. Museu de Arte de São

Paulo Assis Chateaubriand, Doação Fabio  
Ulhoa Coelho e Monica Andriago Moreira de  
Ulhoa Coelho, 2021, MASP.11312.

Nepu Arquepu [Rede macaco] é uma pintura sobre o resguardo da mulher após o nascimento de um bebê. A tela é ocupada quase totalmente pela maloca, com sua arquitetura bem construída por estacas de madeira geometrizadas, nas quais se amarram as redes de dormir. O único espaço externo é revelado pelo vão da porta de entrada, que, centralizada ao fundo, mostra uma árvore-de-cuia. Com seu característico fruto em forma de globo, a árvore constitui um lugar sagrado, de origem e ancestralidade. No espaço interno, observa-se que a mãe e o bebê se repetem na mesma composição, conduzindo uma narrativa sobre os rituais do pós-parto naquela comunidade. À esquerda, uma cuidadora com

pinturas corporais oferece, em um copo adornado, a manicuera, bebida sagrada à base de mandioca cozida preparada pelo pajé, que está à direita. Ao centro, a mãe repousa com a criança sobre a “rede macaco” para amamentá-la.

## **2 a 5. FELICIANO LANA**

Aldeia São João Batista, Amazonas, Brasil,  
1937 – São Gabriel da Cachoeira, Amazonas,  
Brasil, 2020.

### **2. Kda Ya Wi [A casa das onças cuias], 2017.**

Guache sobre papel. Coleção Giovanna  
Lorenzetti e Renato Soares, São Paulo, Brasil.

### **3. Gigante com jabuti, 2014.**

Guache sobre papel. Coleção Giovanna  
Lorenzetti e Renato Soares, São Paulo, Brasil.

### **4. Pássaro, circa 2013–17.**

Guache sobre papel. Coleção Giovanna  
Lorenzetti e Renato Soares, São Paulo, Brasil.

## **5. Sem título, circa 2013-17.**

Guache sobre papel. Coleção Giovanna

Lorenzetti e Renato Soares, São Paulo, Brasil.

## **6 a 9. JOSECA YANOMAMI**

Terra Indígena Yanomami, rio Uxi u, Roraima, Brasil, 1971, vive na Terra Indígena Yanomami, Watoriki, Amazonas, Brasil.

Desde a década de 2000, Joseca produz desenhos que representam personagens, cenas e paisagens do universo yanomami, tanto de sua vida cotidiana quanto ligados a cantos e mitos xamânicos. Grande parte de seus desenhos são acompanhados por títulos-descrições explicativos escritos pelo artista, que dão conta das narrativas de seu povo e de sua luta em defesa da floresta com o apoio dos espíritos auxiliares (os xapiri) deixados por Omama, criador dos Yanomami.

Nesta sequência de desenhos, vemos instrumentos sonoros utilizados na relação com os espíritos, nas celebrações festivas envolvidas nos rituais, no cultivo e na resistência da roça, e no diálogo e na indissociabilidade com os vegetais. Há uma alusão ao próprio exercício de pintar, em que a tela é uma superfície – como o solo –, a qual é coberta de imagem – ou de terra –, em uma atividade coletiva, com seus limites e sua topografia bem construídos.

**6. Garimpeiro pëni urihi a xami pramariima  
kihi, xapiri pënë urihi ha auprari heni.  
Xapiripë rotipapë, xapiripë araxinapë, pë  
horomãe, pë seisipë wawëi kōowii thëã  
[Ainda que os garimpeiros espalhem muita  
sujeira na floresta, os espíritos a limpam,  
voltando assim a aparecer ali suas clareiras,  
suas braçadeiras de pena de arara, suas**

**penugens brancas e seus ornamentos feitos com pequenos pássaros coloridos], 2011.**

Grafite, lápis de cor e tinta de caneta hidrográfica sobre papel. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, doação, Clarice O. Tavares, 2021.

## **7. Comemoração thëã, 2011.**

Grafite, lápis de cor e tinta de caneta hidrográfica sobre papel. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, doação, Clarice O. Tavares, 2021.

**8. Ai yanomae thë xapiripruu tēhē, xapiri pē ithuu ha inaha pē kuai. Prahaii hamē xapiri pē ithuu, ahete hamē xapiripē ithoimi. Kuē yaro kamapē urihipē ã ha hayumamuu makii, ai yanomae yamaki xapiri maowi yamaki ni yama thëã hiriã totihi praimi**

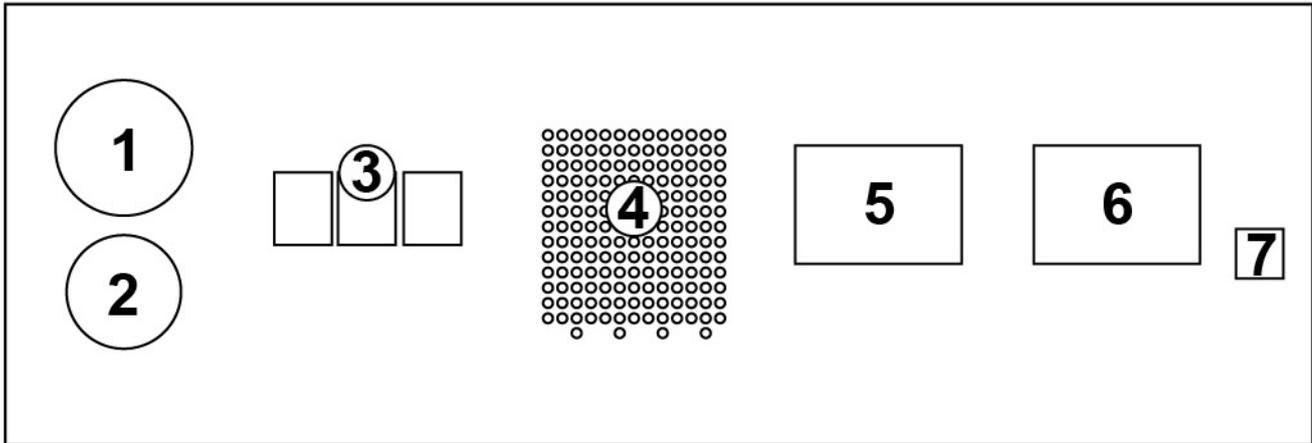
**[Quando um Yanomami torna-se xamã é assim que os espíritos descem até ele. Os xapiripe descem de muito longe, não vêm de perto. Por isso, ainda que falem sobre suas terras, nós — não xamãs — não entendemos bem suas palavras], 2013.**

Grafite, lápis de cor, tinta de caneta hidrográfica e giz de cera sobre papel. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, doação, Clarice O. Tavares, 2021.

**9. Ai thëki pata pesi praaha paripari kiri heni maxita a makekii wihi thëã [Sobre colocarem uma tela grande embaixo e depois cobrila com terra], 2011.**

Grafite, lápis de cor e tinta de caneta hidrográfica sobre papel. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, doação, Clarice O. Tavares.

## Parede 4



### 1. DHANI PA'SARO

São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Brasil,  
1975, vive em Manaus, Brasil.

**Sûophoka [Peneiras], 2023.**

Marchetaria. Coleção Manaus Amazônia  
Galeria de Arte, Brasil.

O artista wanano produz obras em tela ou em marchetaria baseadas em figuras e grafismos de sua região, no estado do Amazonas, onde artista se formou em Pintura e Marchetaria em 2008. Destaca-se sua produção de obras arredondadas, que remetem a suportes

tradicionais do artesanato indígena, extraíndo, a partir de outros materiais, grafismos de elevada complexidade. A obra *Sûophoka* (2023) é inspirada nas peneiras. Meticulosamente compostas em desenhos de observação, a obra é formada por cerca de 20 tipos de madeira, reinterpretando nesse material diversos trançados de palha típicos inspirados em partes e formas de animais e e de alimentos. Ao seu redor, intercala a “pegada de maçarico” – uma espécie de pássaro – e o “casco de besouro”. Ao centro, aparece um terceiro padrão, o beiju, com base no alimento feito da massa de mandioca, cujo cultivo é de importância central para os Wanano.

## **2. POVO BANIWA**

Amazonas, Brasil.

**Balaio Waláya, 2023.**

Fibra de Arumã. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, compra, no contexto da exposição Histórias indígenas, 2023.

Os Baniwa vivem na fronteira do Brasil com a Colômbia e a Venezuela, no estado do Amazonas. O Balaio Waláya é feito com a fibra de arumã, um tipo de cana que cresce em regiões semialagadas. Para a produção desses objetos, a planta é utilizada em sua cor natural e tingida com pigmentos naturais extraídos de plantas como urucum e crajiru, que resultam em tons de vermelho e amarelo, assim como o preto, presente nesta peça, produzido por meio de fuligem, carvão e cinzas de fornos cerâmicos. Por sua vez, o verniz fixador é extraído de árvores como o ingá, entre outras. Este formato de balaio é tradicionalmente utilizado para servir

farinha e biju nas refeições, assim como dar de presente frutas e outros alimentos. Exposta de modo frontal, é possível destacar os ricos grafismos baniwa, que são criados a partir da variação cromática trançada nas fibras.

### **3. CARIPOUNE YERMOLLAY**

Oiapoque, Amapá, Brasil, 1976, vive em Oiapoque, Amapá, Brasil.

**Sem título, 2023.**

Tinta de caneta uni-posca sobre papel.

Coleção do artista, Oiapoque, Amapá, Brasil.

### **4. DÉBA VIANA TACANA**

Porto Velho, Brasil, 1988, vive em Rio Branco, Brasil.

**A luz que anda, 2023.**

Cerâmica. Coleção da artista, Rio Branco, Brasil.

## 5. WAXAMANI MEHINAKO

Aldeia Mehinako, Mato Grosso, Brasil, 1994,  
vive em Aldeia Kaüpuna, Mato Grosso, Brasil.

**Kulupeiyana [Grafismo do peixe pacuzinho  
vermelho], 2023.**

Pigmentos naturais à base de carvão, ingás  
e urucum sobre tela. Museu de Arte de São  
Paulo Assis Chateaubriand, compra, no  
contexto da exposição Histórias indígenas,  
2023.

Waxamani Mehinako utiliza tintas produzidas  
com substâncias locais, traduzindo pinturas  
corporais sobre tela. Nesse processo, ele retira  
resina da mata e a mistura com carvão, para  
produzir a tinta de cor preta e, com as sementes  
de urucum, para criar o vermelho, baseado na  
mancha do peixe Pacuzinho. Esses grafismos

típicos da sua etnia Mehinako, especialmente da aldeia Kaüpuna, localizada no Território Indígena do Xingu, onde vive no estado do Mato Grosso, normalmente são utilizados na pintura corporal das mulheres, especialmente nas coxas, e nos homens cobrindo todo o corpo. O sentido dos grafismos, presentes também em cestarias, tecidos e bancos xinguanos, muitas vezes consiste em emular texturas e superfícies de animais e vegetais, produzindo a transformação ritual das espécies, tão importante para as relações entre os diversos seres no mundo ameríndio.

## **6. AISLAN PANKARARU**

Petrolândia, Pernambuco, Brasil, 1990, vive em São Paulo, Brasil.

**Cheiro de terra, 2023.**

Acrílica com pigmento natural sobre linho cru.  
Coleção do artista, Petrolândia, Pernambuco,  
Brasil.

## **7. FYKYÁ PANKARARU**

São Paulo, Brasil, 1999, vive em Pernambuco,  
Brasil.

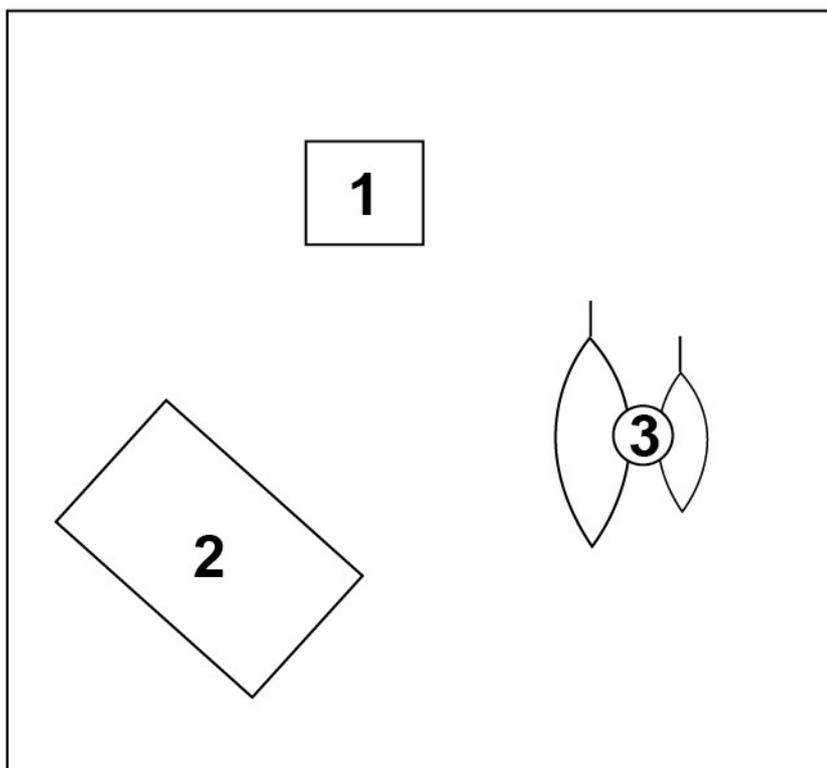
**Menino do rancho, 2022.**

Argila. Coleção do artista, Jatobá,  
Pernambuco, Brasil.

As esculturas em argila de Fykyá Pankararu frequentemente representam figuras religiosas sagradas e hábitos culturais de seu povo, bem como refletem a preservação de uma prática artística tradicional transmitida de geração para geração. Menino do rancho resgata uma das celebrações mais tradicionais entre os

Pankararu, um ritual festivo que comemora e agradece pela cura de um menino doente da comunidade por meio dos Encantados, figuras centrais nessa cosmologia. Segundo a tradição, a família do garoto recuperado deve realizar uma grande festa em torno da benção alcançada, na qual o próprio menino é a figura central. Nesta escultura, Fykyá reproduz um pré-adolescente pronto para o dia do seu ritual, trajando as vestes tradicionais da data – como a cinta vermelha cruzada no peito e o chapéu de palha – e adornado com uma série de grafismos corporais típicos da linguagem visual Pankararu.

## Parede 5



### 1. MARAJOARA

Marajó, Pará, Brasil.

Urna funerária, circa 400-1400.

Cerâmica. Comodato MASP Landmann,  
C.01176.

Nessa cerâmica encontramos o padrão de acabamento de superfície com incisões e excisões, o engobo branco ou vermelho e as

pinturas em preto, vermelho e branco. As formas e os desenhos variam entre padrões estilizados e figurativos, pela composição de figuras humanas e animais. As urnas tinham função funerária, recebendo os restos semicremados de um ou mais indivíduos antes de serem enterradas. A iconografia dessa urna apresenta elementos humanos e de animais (principalmente a coruja) que expressam, junto à forma e à função funerária da peça, a simbologia dos ciclos naturais de vida e morte. Em geral, na região central do bojo de urnas marajoaras podem ser observados traços alusivos ao ventre feminino e à vagina, às vezes com o ventre em gestação. Manufaturadas com o objetivo de sepultar os mortos, as urnas funerárias marajoaras carregam a simbologia da criação e da vida.

## **2. COLETIVO KÓKIR, LUIZ DA SILVA KAINGANG E JOANILTON DA SILVA FOSÁG**

Paraná, Brasil.

**Barão de Antonina, 2016.**

Carrinho de mercado e fibra sintética (trançado kaingang). Museu de Arte do Rio, Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, doação, Sheilla de Souza, Brasil.

O Coletivo Kókir, de Tadeu dos Santos Kaingang e Sheilla Souza, foi fundado em 2016 no curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM), Paraná. Na língua kaingang, kókir significa “fome”. A proposta inicial era pensar sobre a cadeia de produção das cestarias tradicionais. Com o tempo, o coletivo incorporou fitas sintéticas de várias cores, levando os grafismos kaingang para outros suportes,

como grades de ventiladores ou carrinhos de supermercado, como é o caso da obra Barão de Antonina. Neste trabalho, explicitam a mercantilização da arte indígena, sua absorção pelo mercado, os movimentos entre o artesanato dito tradicional com materiais supostamente naturais, e as possibilidades de novos contextos, suportes e materialidades. Ao mesmo tempo, os artistas questionam os limites entre a produção nas aldeias e a vida dos indígenas nas cidades, marcada pelas dificuldades e, tantas vezes, pela própria fome, condição que dá nome a esse grupo de artistas.

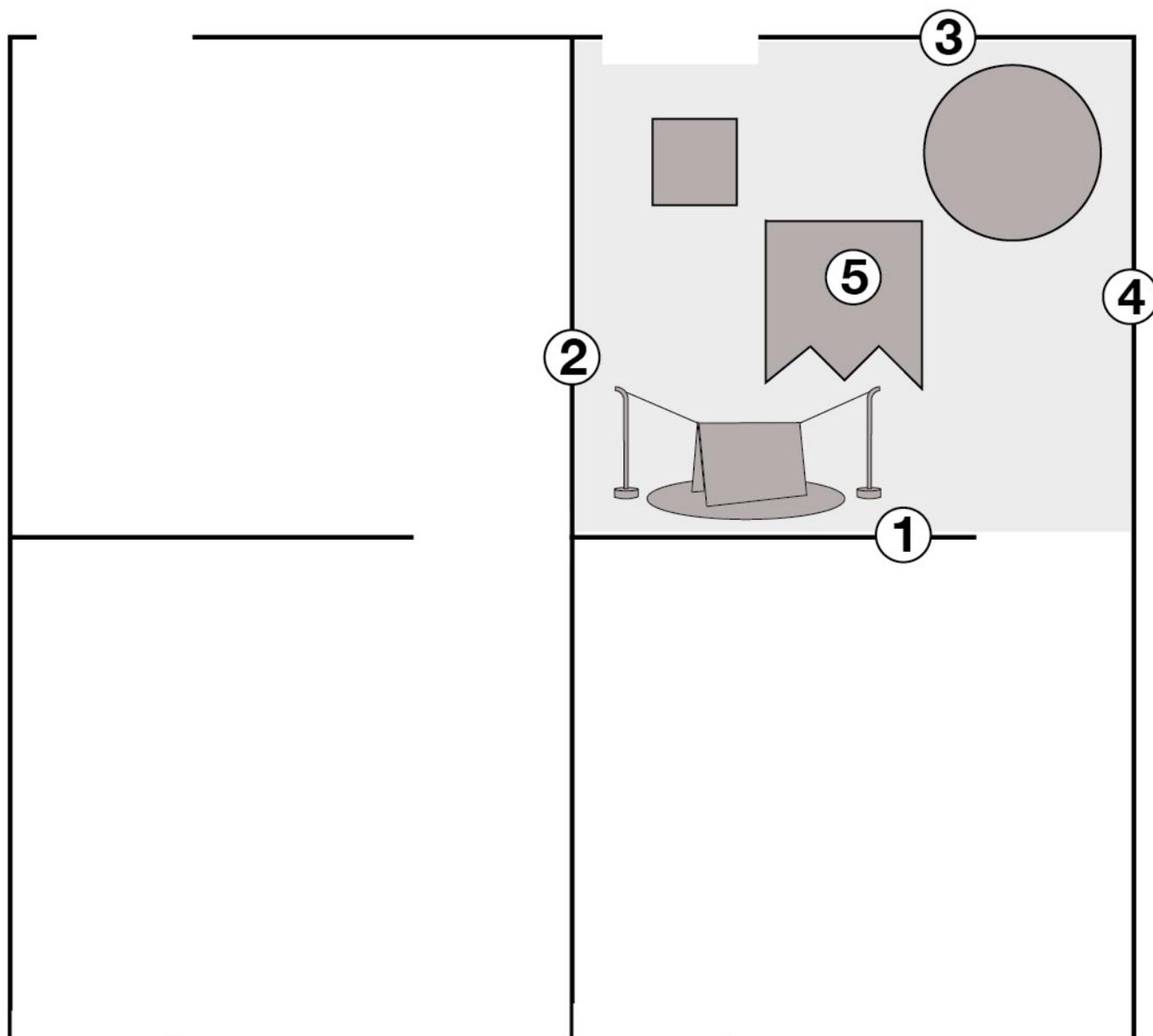
### **3. GUSTAVO CABOCO**

Curitiba, Brasil, 1989, vive em Curitiba, Brasil.

Pedra engole peixe ou boca da terra, 2022.

Tule, arame e som. Coleção do artista, cortesia Millan, São Paulo, Brasil.

## SALA D



### VÁRVEŠ ESCONDIDOS DO DIA

Sápmi é o nome do território ao norte da Europa onde vive o povo indígena Sami. Sápmi inclui grandes áreas da Noruega, Suécia, Finlândia e da

península de Kola, na Rússia. Nós compartilhamos uma forte e íntima relação com a natureza e com as nossas terras, que frequentemente se manifesta através do duodji. Esse termo engloba a visão de mundo, a espiritualidade, o conhecimento, as concepções de natureza, a criatividade e a criação de objetos que refletem a vida dos Sami. Há décadas, os artistas – duojárs, criadores do duodji – e curadores sami fazem parte do mundo da arte internacional e trabalham atualmente com todos os tipos de mídia. Várveš é uma antiga palavra dos sami do norte que designa um estado de espírito ou a capacidade de sentir algo antes dos outros, de ver e ouvir mais do que as pessoas ao redor. Pode significar também a capacidade de prever coisas que acontecerão no futuro, ou simplesmente saber que é preciso permanecer em silêncio e ocultar

esse saber quando ele estiver sob ameaça. [Em português, várveš poderia ser traduzido como pressentir ou pressentimento]. O várveš também pode estar ligado à religião animista dos Sami. É um dom divino quando relacionado a sobreviver e fazer parte da natureza, mas também pode ser um elemento profundamente perturbador, uma vez que confere a responsabilidade de contar e alertar – algo que os artistas geralmente o fazem. Em uma época na qual se vive uma crise climática cada vez mais grave causada pelo capitalismo em constante expansão, tantas vezes com consequências fatais para os povos indígenas, muitos ignoram os sinais de alerta na natureza. Os artistas indígenas que permaneceram com a conexão com suas terras e com seu mundo espiritual, confiando em suas habilidades de várveš, agora estão fazendo soar o alarme, na

esperança de que o mundo escute, aja e assuma a responsabilidade pelo meio ambiente e pela continuidade da nossa existência.

Várveš: escondidos do dia é curada por Irene Snarby, curadora convidada, Trømso, Noruega.

## Parede 1



### 1. BRITTA MARAKATT-LABBA

Övre Soppero, Suécia, 1948, vive em Övre Soppero, Suécia.

**Årstider [Estações], 2020**

Tecido. Kode Bergen Art Museum, Noruega.

A artista retrata uma migração imaginária pelas estações, viajando do inverno escuro e estrelado para os céus coloridos da primavera e a abundância e brilho do outono. Por não gostar muito do verão, Marakatt-Labba descreve apenas seis das oito estações dos Sami. A aplicação de camadas sobre camadas com o uso de tecidos transparentes acentua a paisagem do norte como se ela fosse pintada em aquarelas. Com as pequenas figuras usando os ladjogahpirat (chapéus femininos antigos), a artista inclui um elo com o passado e ilustra a ideia indígena de um tempo circular, o quão próximos nossos ancestrais estão e como, na natureza, isso é tão claro para nós.

## **2. GEIR TORE HOLM**

Manndalen, Noruega, 1966, vive em Skiptvedt, Noruega.

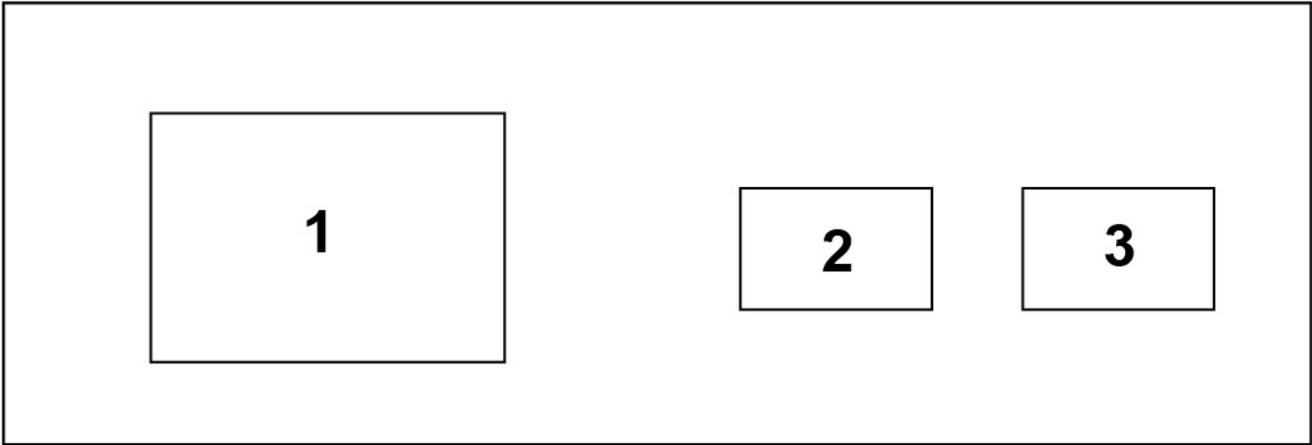
**Kniv [Faca], 1996.**

Assemblagem, aço e chifre.

RiddoDuottarMuseat, The Sámi Art Collection,  
Noruega.

Holm representa uma geração originária da região costeira e aculturada dos Sami. Seu trabalho não é esculpido de forma brilhante, como ocorreria com as facas tradicionais feitas pelos duojárs, criadores do duodji sami. Ao invés disso, Holm criou um readymade, um objeto do mundo tornado obra, montado de forma engraçada, pois colocou o aço da faca em um chifre inteiro. É possível suspeitar que o artista demonstra intencionalmente uma falta de proficiência no duodji, ao mesmo tempo em que o vincula à história da arte, como uma espécie de arte pop sami.

## Parede 2



### 1. ALF SALO

Manndalen, Noruega, 1959 – Skardalen, Noruega, 2013.

**Soltegn [O símbolo do Sol]**, 2007.

Acrílica sobre tela. RiddoDuottarMuseat, The Sámi Art Collection, Noruega.

Alf Magne Salo retrata paisagens abstratas do norte por meio de luz, formas, cores fortes e contrastes, assim como com um desejo estético para encontrar a expressão artística perfeita.

Ele combina tudo isso com as formas orgânicas

do duodji e com uma intensa experiência da claridade e da escuridão presentes na natureza. As pessoas das regiões mais ao norte reconhecem o Soltegn como o evento anual em que o sol finalmente retorna após meses de escuridão. Ele nos seduz e nos atrai a olhar para sua luz brilhante até que ela se torne desconfortável, e formas e cores estranhas apareçam em nossa retina. A beleza do sol pode ser uma metáfora para o fundamento da vida e da fertilidade, mas também pode ser impiedosamente abrasiva e destrutiva e, portanto, um símbolo ou profecia das mudanças climáticas.

## **2. MARJA HELANDER**

Helsinque, Finlândia, 1965, vive em Helsinque, Finlândia.

## **Hidden from the Day [Escondidos do dia], 2018.**

Impressão em alumínio. Coleção da artista,  
Finlândia.

A artista se apresenta aqui como um ser híbrido, agachada em uma floresta no crepúsculo. O chão está coberto de penas, como após uma luta brutal entre pássaros. O contraste entre a beleza do sol poente e a pose perturbadora da criatura torna o tema ainda mais intenso. O título incomum, Hidden from the Day [Escondidos do dia], é encontrado na descrição bíblica de Sofonias do Apocalipse; porém, no contexto da obra, também pode se referir a diferentes mundos subterrâneos e criaturas semelhantes a humanos presentes na religião tradicional sami, que trazem mensagens e avisos para aqueles que vivem em nosso mundo terreno.

### **3. MARJA HELANDER**

Helsinque, Finlândia, 1965, vive em Helsinque, Finlândia.

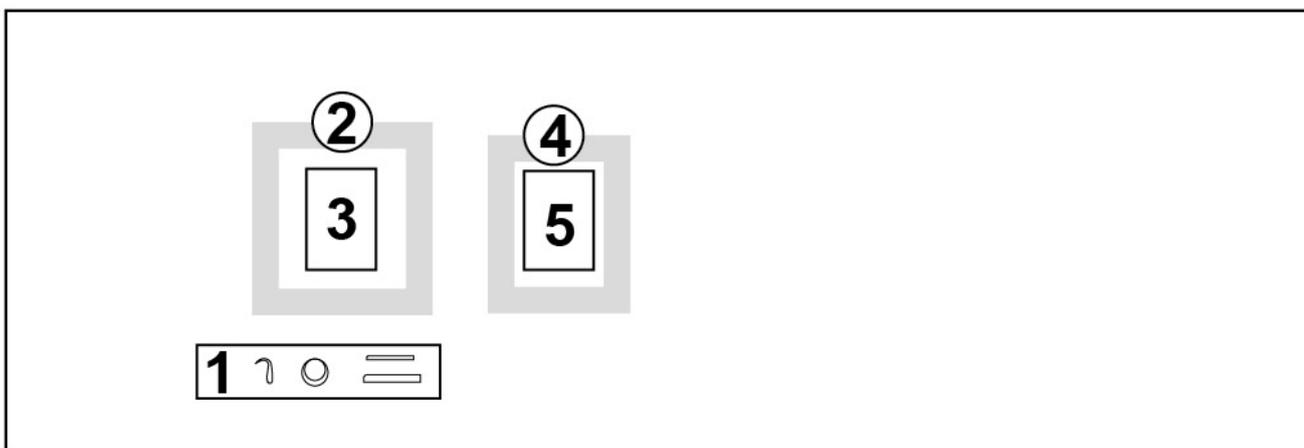
**Hidden [Escondido], da série North, 2018.**

Impressão em alumínio. Coleção da artista, Finlândia.

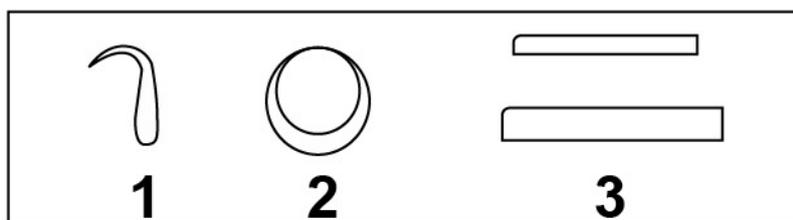
Hidden [Escondido] é um comentário sobre as grandes ameaças aos estilos de vida tradicionais nas regiões onde vivem os Sami, como a mineração, as usinas de energia eólica e a colonização verde. Uma criatura com penas, metade humana e metade pássaro, está de pé em um penhasco acima da cidade de Giron, na parte sueca de Sápmi, acenando como se tentasse nos alertar. Atualmente, a cidade está sendo desmontada devido ao risco de desmoronamento após muitos anos de mineração intensiva. De várias maneiras, é

perturbador pensar nos processos que ocorrem sob a superfície da terra que lentamente retiram o solo sobre o qual vivem os seres humanos. Helander aborda esse medo na forma de uma criatura que não pertence a este mundo. Em sua prática artística, com frequência Helander enfoca um mundo no qual a natureza foi destruída pela industrialização e faz comentários sobre os poderes destrutivos da humanidade.

### Parede 3



## 1. Vitrine



### 1. AUTORIA DESCONHECIDA

**Needlehouse [Porta-agulhas]**, circa 1910.

Osso e pele de rena. University of Bergen, Noruega.

O nállogoahti é um pequeno e prático estojo de agulhas portátil, que tradicionalmente é usado para guardar agulhas de costura e linhas de tendão. Esse objeto é feito de chifre ou osso de rena e tem uma almofada para as agulhas feita de couro e tecido, que pode ser puxada para dentro do estojo movendo-se o cordão de couro torcido que é pendurado no cinto. Neste duodji há gravuras de vários

losangos, um símbolo do sol. Como esses signos associados às divindades muitas vezes assumiam a forma de losangos e cruzes, eles nem sempre tinham seu valor religioso reconhecido pelos missionários cristãos, que, no entanto, destruíam tambores sagrados com esses objetos e usavam métodos violentos para forçar a conversão do povo Sami. Assim, manter tais elementos em segredo dentro do duodji ajudou a preservar este conhecimento espiritual até os dias atuais.

## **2. AUTORIA DESCONHECIDA**

### **Duodji for Hanging on the Babycradle**

**[Duodji para pendurar no berço]**, circa 1910.

Barbante com contas, bolas de prata e botões de latão e de chifre. University of Bergen, Noruega.

Tradicionalmente, um cordão de contas com bolas de prata era pendurado na abertura do gietka, o típico berço de bebês sami, como um elemento decorativo e algo agradável de se ver, mas, o mais importante, para proteger contra espíritos malignos e evitar que os gufihttár do mundo subterrâneo substituíssem os bebês pelas chamadas “crianças trocadas” (os filhos daquelas criaturas). Na língua dos Sami do norte, as bolas de prata são chamadas de šienda, que significa “tesouro”. O gietka não é mais tão comum, mas as šienda ainda são populares como adornos do vestido tradicional, o gákti, e como pingentes de uso diário, usado principalmente por mulheres.

### **3. JON-OLE ANDERSEN**

Horbamá, Noruega, 1932 – Karasjok, Noruega, 2007.

Kniv med slire [Faca com bainha], 1992.

Chifre de rena, couro, árvore e aço.

RiddoDuottarMuseat, The Sámi Art Collection,  
Noruega.

Jon-Ole Andersen foi um dos grandes duojárat (produtores do duodji) da região dos Sami do norte. Ele começou profissionalmente como carpinteiro, professor, zelador de museu e assistente de Iver Jáks antes de conseguir viver como duojár em tempo integral. Ele foi uma inspiração de grande importância para os jovens e obteve amplo reconhecimento por sua obra. Os entalhes na bainha desta faca tradicional, feita de chifre de rena, mostram suas enormes habilidades de forma modesta, como era seu estilo. Antigamente, acreditava-se que a prata, o aço e outros metais tinham

poderes mágicos. Portanto, uma faca ainda é um objeto que não pode ser dado como presente. A pessoa que a recebe deve sempre pagar a quem oferece uma ou duas moedas, transformando dessa forma o presente em uma compra simbólica.

## **2. RAISA PORSANGER**

Lakselv, Noruega, 1988, vive em Oslo, Noruega.

**Čiegadit oidnosis čájehettii (Å skjule i det åpne) [Esconder-se à vista], 2021.**

Moldura decorada com couro de bode e couro de rena tingido. Coleção da artista, Lakselv, Noruega.

## **3. SOPHUS TROMHOLT**

Husum, Dinamarca, 1851 – Blankenheim,

Alemanha, 1896.

**Elen Clemetsdatter with daughters,  
Kautokeino [Elen Clemetsdatter com as  
filhas, Kautokeino], 1882–1883.**

Impressão digital sobre papel. Publicado como parte do portfólio “Pictures from Lapland” [“Fotos da Lapônia”], 1883, University of Bergen Library, Special Collections, Sophus Tromholt Collection, Noruega.

A tecelã e especialista em tricô Elen Clemetsdatter e suas duas filhas pequenas são o foco das atenções nesta fotografia, tirada pelo acadêmico e fotógrafo dinamarquês-norueguês Sophus Tromholt. Esta imagem mostra as habilidades de Clemetsdatter no duodji, especialmente nas luvas, com sua filha usando um par delas com um padrão significativo do símbolo do sol. Este é um dos inúmeros

exemplos de como os antigos símbolos sami sobreviveram à cristianização em objetos duodji. A fotografia é exposta em uma impressionante moldura cor-de-rosa feita de pelo e pele de cabra produzida por Porsanger e Karlsen. A forma de expressão contemporânea da moldura mostra como o duodji se desenvolveu e se combinou com a arte experimental, com cores e materiais antigos se misturando de maneira inesperada, o que certamente surpreenderia Elen e as pessoas de sua geração se elas o vissem.

#### **4. RAISA PORSANGER, MÁRJÁ KARLSEN**

Lakselv, Noruega, 1988, vive em Oslo, Noruega/  
Tromsø, Noruega, 1982, vive em Oslo, Noruega.

**Go čájeha dan mii lea čiegaduvvon (Når man viser frem det som er blitt skjult)**

**[Revelando o oculto], 2021.**

Madeira, pele de rena e fitas. Coleção das artistas, Lakselv, Noruega.

## **5. JOHN ANDREAS SAVIO**

Bugøyfjord, Noruega, 1902 – Oslo, Noruega, 1938.

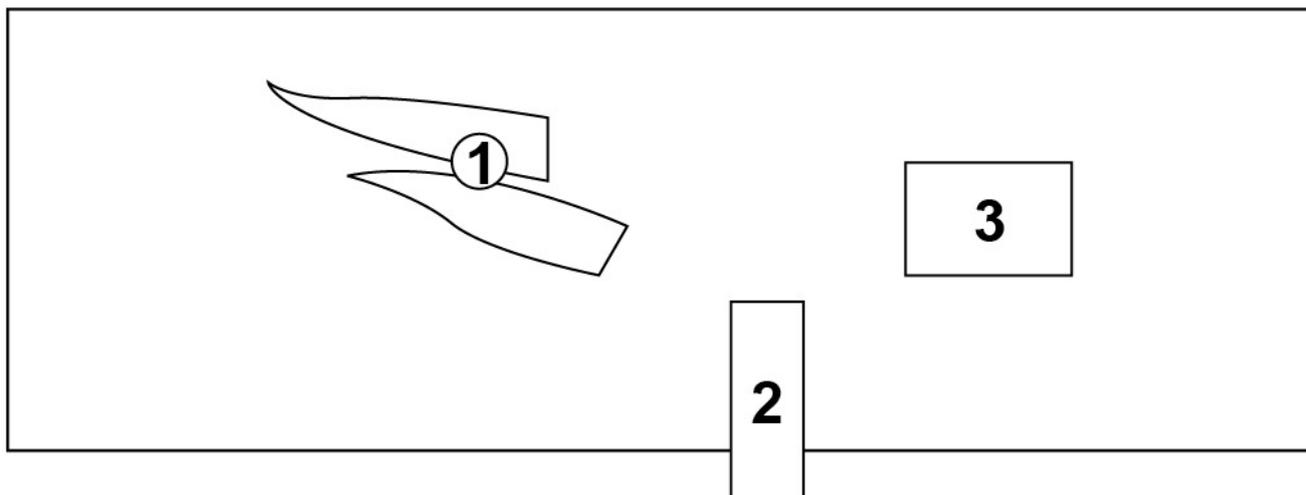
**Gánda ja nieida [Menino e menina],** circa 1925-35.

Impressão em madeira feita à mão sobre papel. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, The Fine Art Collections, Oslo, Noruega.

A gravura em madeira colorida à mão foi feita por John Andreas Savio, o primeiro sami norueguês a ter educação artística formal. O tema é de um jovem casal que demonstra um

ar de vulnerabilidade. Eles são próximos, mas aparentemente tímidos. Vê-se um sentimento de amor e união, mas também uma grande tensão entre eles. Exposta com a moldura do projeto de Raisa Porsanger e Márjá Karlsen de descolonizar as representações do passado, a obra se torna uma abordagem moderna da sensualidade sami, na qual os materiais usados por este povo se intensificam mutuamente. Porsanger e Karlsen usaram materiais típicos de um estilo de vida sami de criação de renas, combinados com elementos dos Sami e dos Kven (outra minoria encontrada nas regiões sami) que habitam a costa, com pequenas fazendas e atividades pesqueiras.

## Parede 4



### 1. INGUNN UTSI

Repvåg, Noruega, 1948, vive em Repvåg, Noruega.

**Bøteren [O remendador], 2008.**

Pinheiro, pena e acrílico. RiddoDuottarMuseat, The Sámi Art Collection, Noruega.

Utsi cresceu no pós-Segunda Guerra Mundial, em uma região costeira onde vive o povo Sami. Esta obra reflete o ponto onde ela está localizada e é formada de duas partes com acrílico translúcido, madeira e penas. O símbolo do sol

gravado a relaciona a uma atmosfera religiosa dos Sami e, portanto, a uma parte ameaçada de sua cultura, que quase desapareceu devido à política de aculturação voltada às minorias. Originalmente, esta ferramenta era pequena, do tamanho de uma mão, e tinha a função de consertar redes de pesca. Aqui ela é ampliada, criada para curar e dar esperança, como uma homenagem ao povo Sami da região costeira. Como diz a artista: “Para aliviar as feridas e os arranhões, consertar e entrelaçar, transmitindo sonhos invisíveis de ternura e calor, enquanto voa como um pássaro, quando o reparador conserta”.

## **2. IVER JÅKS**

Nattvann, Noruega, 1932 – Karasjok, Noruega, 2007.

**No. 1, 1989.**

Chifre e couro de rena e madeira. Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø, Noruega.

Iver Jåks enfatizou sua herança cultural sami por meio da arte contemporânea. Com um tratamento experimental e lúdico conferido ao duodji, ele deu voz aos métodos criativos, às tradições, às práticas e às experiências dos Sami em um campo que anteriormente rejeitava o duodji, classificando-o como etnografia, não como arte. No. 1 remete a uma sieidi, uma pedra sagrada, com oferendas sacrificiais ao seu redor e coroada com um chifre de rena. Um autêntico suohpan, um laço, está pendurado sobre a escultura. Esta é uma ferramenta muito importante e altamente especializada da qual os pastores de renas dependem para reunir e

manejar seus rebanhos. Ao deixar o suohpan, talvez como uma oferenda aos espíritos da sieidi, o pastor também abandona seu estilo de vida tradicional. Assim, suas habilidades e sua sabedoria retornarão lentamente à natureza, à medida que o suohpan se decompõe.

### **3. GJERT ROGNLI**

Manndalen, Noruega, 1966, vive em Oslo, Noruega.

**Dan maid luondu diehtá II [O que a natureza sabe II], 2020.**

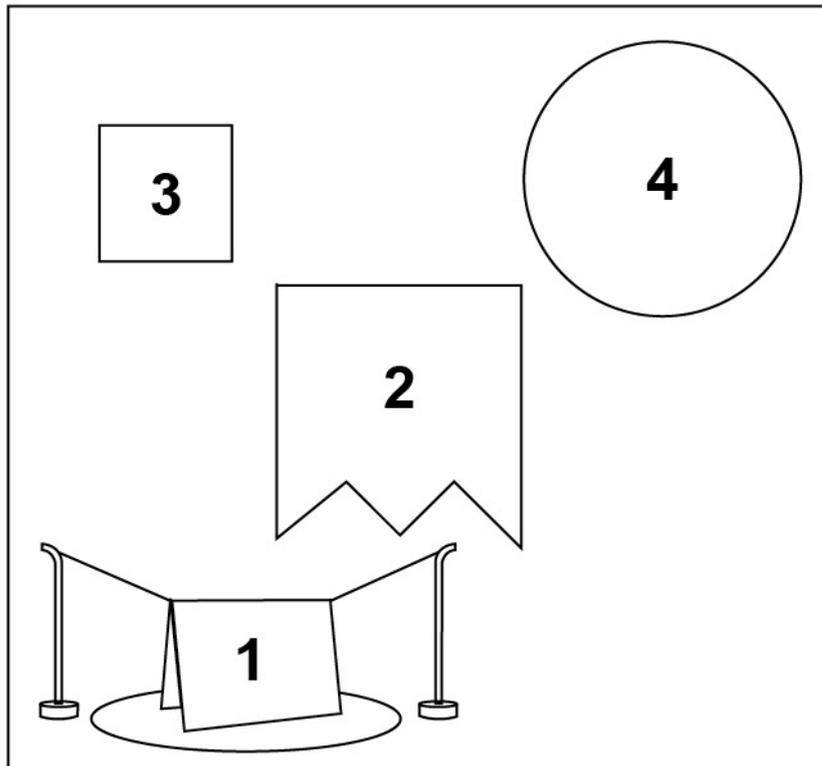
Impressão digital sobre papel.

RiddoDuottarMuseat, The Sámi Art Collection, Noruega.

Um buraco natural aparentemente cheio de um líquido brilhante faz referência a uma passagem subterrânea, como um portal para o

mundo espiritual ou um reflexo de um mundo subterrâneo. Sua cor e sua forma lembram uma vulva e sugerem a ideia de fertilidade. Este é um projeto caracterizado pela curiosidade, pela lembrança e pela encenação de locais míticos na terra natal de Rognli, uma região costeira dos Sami que foi submetida a uma severa política de aculturação. Ao realizar a série Dan maid luonddu diehtá II [O que a natureza sabe II], o artista percorreu as paisagens da região onde nasceu, uma parte de Sápmi, pedindo aos anciãos que lhe contassem histórias e mostrassem lugares que eram especiais para eles.

## Parede 5



### **1. JOAR NANGO, KATARINA SPIK SKUM**

Alta, Noruega, 1979, vive em Tromsø, Noruega/  
Boden, Suécia, 1971, vive em Jokkmokk,  
Suécia.

**Rákkas III, 2020.**

Galhos de bétula, couro e pelo de rena, lã,  
seda e impressão digital sobre tecido de  
algodão. Kode Bergen Art Museum, Noruega.

Joar Nango e Katarina Spik Skum colaboraram na obra Rákkas III. Uma rákkas é uma tenda menor dentro de uma lávvu, que funciona como um espaço de privacidade, que deixa de fora o restante da casa e assim permite os encontros sexuais. Os temas impressos no tecido são ilustrações da arquitetura sami retiradas dos relatos do sacerdote e linguista norueguês Knud Leem (1697-1774), que constam em um livro de 1767 sobre os Sami. Concebida por Nango e costurada por Spik Skum, a rákkas é – como as molduras de Porsanger e Karlsen – um comentário sobre a apropriação da cultura sami e sobre o poder de representação presente nas imagens das culturas indígenas.

## **2. OUTI PIESKI**

Helsinque, Finlândia, 1973, vive em Utsjok, Finlândia.

## **Crossing Paths [Caminhos cruzados], 2014.**

Instalação, tecido e borla. Nordnorsk

Kunstmuseum, Tromsø, Noruega.

Outi Pieski produz principalmente instalações e pinturas, e explorou a estética sami com base no duodji e na narração de histórias. A instalação de borlas Crossing Paths [Caminhos cruzados] é feita com o uso da técnica tradicional sami de confecção de xales. A instalação consiste em mudas de sorveira que criam um desenho tridimensional. As borlas do xale sami pintam esta paisagem transparente como um quadro. Para Pieski, a tradição do duodji é fundamentada em um estilo de vida nômade e na herança espiritual encontrada na natureza, especialmente ao se caminhar, um modo prático de entrar no mesmo ritmo que outras criaturas do mundo

natural. A artista encontra o mesmo ritmo em sua maneira de fazer o duodji.

### **3. IVER JÅKS**

Nattvann, Noruega [Norway], 1932 – Karasjok, Noruega, 2007.

**Dråpene [As gotas]**, 1981.

Madeira de zimbro e ébano, e chifre de rena.  
Lillehammer Art Museum, Noruega.

Iver Jåks nasceu em uma montanha nas proximidades de Karašjohka [Karasjok], quando sua família de pastores de renas estava se deslocando com seu rebanho para o interior, vinda da costa da Noruega. Ele sempre sentiu uma íntima ligação com suas origens, embora também tenha sido fortemente inspirado pelos movimentos artísticos de sua época, o que

conferiu à sua obra uma forma de expressão especial de vanguarda. Em Dråpene [As gotas], ele cultivou suavemente a forma de um pedestal, de modo que ele quase se parece com uma vulva pronta para colher as gotas que pairam sobre si, como o segundo anterior à concepção. O ato sexual é sagrado e aberto, não vergonhoso ou oculto como na cultura e na religião dos colonizadores. Aqui, Jåks se destaca ao combinar os ideais sami do duodji com um conceito de arte que é ao mesmo tempo ocidental e modernista.

#### **4. LENA STENBERG**

Kiruna, Suécia, 1961, vive entre Kiruna e Skåne, Suécia.

**Mobilitet [Mobilidade], 2014.**

Madeira. Coleção da artista, Suécia.

Esta obra é uma imagem do estilo de vida nômade típico dos Sami que criam renas, imitando o esqueleto de uma lávvu, uma tenda móvel sami em forma de cone. Ela nos fala sobre a capacidade de adaptação da cultura dos Sami, que viajam apenas com o necessário. Para manter a ordem em um espaço tão pequeno, tudo e todos, até o menor pedaço de lenha, estavam sujeitos a regras rígidas quanto ao local onde deveriam ser colocados. Na obra de Stenberg, os objetos domésticos vistos nos postes da lávvu mostram as diferentes necessidades das pessoas, atualmente e no passado. As cadeiras também podem estar ligadas ao reassentamento forçado de grupos sami e pastores de renas nômades que, devido a políticas que fecharam as fronteiras nacionais, foram obrigados a desistir de suas migrações e,

com isso, de sua cultura. Stenberg explora essa questão em vários de seus projetos.