

23º Salão Anapolino de Arte



2017/2018

Prêmio curadoria

23º Salão Anapolino de Arte



2017/2018

Prêmio curadoria

Curadoria de Divino Sobral

Galeria de Artes Antônio Sibasolly

De 19 de maio a 12 de julho de 2018
Anápolis - Goiás - Brasil

Antonio Sibasolly Gallery

From may 19 to july 12, 2018
Anapolis - Goias - Brazil



CENTRO E BORDA, QUE TERRITÓRIO É ESTE?

"É ao mesmo tempo objeto de natureza e sujeito de cultura"

Claude Lévi-Strauss*

Era chamado de sertão o vasto e longínquo interior do Brasil habitado por povos indígenas resistentes à colonização, quando durante as duas primeiras décadas do século XVIII chegaram bandeirantes e se apossaram da terra com残酷和暴力 em nome da Coroa Portuguesa. Dizimaram etnias inteiras, fundaram vilas e trouxeram a mão de obra escravizada para explorar as riquezas minerais até o esgotamento das jazidas, ocorrido cerca de trinta anos depois do aposseamento. Com o fim do ciclo do ouro as Capitanias de Goiás e de Mato Grosso viram suas economias ruírem e suas populações decaírem, ficaram abandonadas e isoladas do restante do país por quase dois séculos, porém resistiram com a prática da agricultura e da pecuária de subsistência.

Somente no século XX, entre os anos 1930-1940, é que a enorme região com apenas dois estados começou a se desenvolver e a adentrar na modernidade: a construção de Goiânia; o programa de integração nacional Marcha para o Oeste; a abertura de ferrovias que a ligaram ao restante do país e possibilitaram o escoamento de sua crescente produção agrícola; a instalação das linhas telegráficas que dilataram os meios de comunicação; o surgimento de novos povoamentos em áreas ainda ermas; a criação da Expedição Roncador-Xingu para atenuar os conflitos com etnias ainda não conectadas. Após 1956, a construção de Brasília e a transferência da sede do poder político do país para o Planalto Central impactaram toda a região e desencadearam novo ciclo de desenvolvimento: trouxe a expansão da malha rodoviária; impulsionou os grandes fluxos imigratórios que alteraram o quadro demográfico e provocaram crescimento dos núcleos urbanos; alterou os parâmetros de urbanismo e arquitetura; redimensionou o papel político regional diante da nação. Nos anos seguintes outros mapas redesenharam o Centro-Oeste: em 1961, ao norte de Mato Grosso foi criado o

CENTER AND BORDER, WHAT TERRITORY IS THIS?

"It is at the same time object of nature and subject of culture"

Claude Lévi-Strauss*

The vast and distant interior of Brazil – which was inhabited by indigenous peoples that were resistant to colonization – was once called 'sertão' ('wilderness'). During that time, in the first two decades of the eighteenth century, the 'bandeirantes' (early Brazilian settlers) arrived there and seized the land with cruelty and violence in the name of the Portuguese Crown. They decimated entire ethnic groups, settled villages and brought enslaved labor to exploit the mineral wealth, which occurred as long as all the mineral deposits were exhausted, which happened some thirty years after that seizure. With the end of the gold cycle, the Captaincies of the Brazilian States of Goias and Mato Grosso had their economies collapsed and their populations decayed, abandoned and isolated from the rest of the country for almost two centuries, although they could outlast by the use of subsistence agriculture and livestock.

It was only in the twentieth century, between the 1930s and 1940s, that the enormous region with only two remaining states began to develop and enter modernity: the construction of the city of Goiania; the 'March to the West' national integration program; the opening of railroads that connected it to the rest of the country and made possible the flow of its increasing agricultural production; the installation of telegraph lines that expanded the means of communication; the upsurging of new settlements in areas still isolated; and the creation of the *Roncador-Xingu* Expedition to reduce conflicts with ethnicities not yet connected. After 1956, the construction of Brasilia (the then new capital of the country) and the transfer of the seat of political power from the country to the *Central Plateau* region impacted the whole area and triggered a new cycle of development: it brought the expansion of the road network; boosted the great immigration flows that changed the demographic picture and provoked the growth of urban centers; altered the parameters of urbanism and architecture; resized the regional political role in relation to the whole country. In the following years, other maps redesigned the Midwest region: In 1961, to the north of Mato Grosso, the

Parque Indígena do Xingu para abrigar populações deslocadas de seus terrenos próprios; em 1977 se deu a divisão do território mato-grossense em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul; em 1988 tomado o norte de Goiás foi criado o Tocantins, apartado da região.

Desde as últimas décadas do século XX, com o empenho dos governos militares que patrocinaram a ocupação de áreas ermas, até este momento, a segunda maior região brasileira – com a biodiversidade de cerrado, pantanal e selva amazônica – vem sendo transformada pela expansão desmensurada do agronegócio, que fundado nas grandes propriedades, na monocultura e na pecuária extensiva opera com recursos da alta tecnologia e com insumos industriais, provocando o surgimento e o agravamento de complexos problemas que afetam os meios rurais e urbanos da região: destruição ou poluição dos biomas originais ou seus confinamentos em parques; conflitos pela posse de terra entre fazendeiros e trabalhadores sem terra, indígenas ou quilombolas; remoção das populações rurais tradicionais e seus deslocamentos para as periferias das grandes e médias cidades onde avoluma a crise de falta de estrutura; crescimento dos índices de violência que atinge também a fronteira oeste, periferia pela qual penetram os tráficos de armas e de drogas.

Considerando as implicações da história sobre os problemas do presente, *Centro e borda, que território é este?* é uma exposição dedicada a indagar como a produção de arte responde ao lugar geográfico, político, econômico, social, ambiental e cultural do Centro-Oeste, intenciona questionar a condição paradoxal enquanto local de governo e de gueto, de centro e de borda em trânsito entre o rural e o urbano e entre o arcaico e o moderno, pretende conduzir à reflexão investigativa sobre as bases que fundamentam os discursos e as estruturas de poder que dominam e transformam a região. O conjunto de obras de diversas categorias – produzidas por doze artistas de diferentes gerações em momentos distintos, entre 1971 e 2013 – abre reflexões sobre questões que, tendo origem no passado, atravessam o tempo e se agravam no presente: os

Xingu Indigenous Park was created to shelter displaced populations from their own lands; in 1977 the division of the State of Mato Grosso in two new ones (Mato Grosso and Mato Grosso do Sul) took place; in 1988 the State of Tocantins was created by taking the north part of the State of Goias.

That area has grown and turned into the second largest region of Brazil, since the last decades of the twentieth century until currently, mainly due to the determination of military governments that, besides having sponsored the occupation of the wilderness areas (which possess diverse biodiversity: the '*Cerrado*' (a kind of savannah), the *Pantanal* area (a kind of marshland) and the Amazon jungle), have also allowed the disproportionate expansion of the agribusiness, which is based on the use of large estates and the monoculture and extensive livestock farming. The region operates with high technology resources and industrial inputs, causing the appearance and aggravation of intricate problems that affect the rural and urban environments of the region: destruction or pollution of the original biomes or their confinement in parks; conflicts over land tenure between landowners and landless workers, Brazilian Indians or '*Quilombola*' (a kind of Brazilian maroon residents); withdrawal of traditional rural populations and their displacement to the outskirts of large and medium-sized cities where the crisis, regarding lack of structure and expansion of levels of violence, are high, which affects the western border, where traffic in arms and drugs permeates.

Considering the implications of history on the problems of the present, '*Center and border, what territory is this?*' is an exhibition dedicated to inquire about how art production responds to the geographic, political, economic, social, environmental and cultural place here, in the Midwest region of Brazil, and also intends to query about the paradoxical condition regarding a governmental place and a ghetto, center and border in transit between the rural and the urban zone and between the archaic and the modern environment. It aims to reach the investigative reflection on the bases that substantiate the speeches and the structures that dominate and transform the region. The collection of works of various categories – produced by twelve artists from different generations at different times between 1971 and 2013 – opens up reflections on issues that were created in the past and has gone through time and

conflitos permanentes causados pelos processos de colonização, ocupação e exploração dos potenciais do território; a ausência de direitos concedidos às populações pobres, negras e indígenas colocadas à margem; a falência do modelo de urbanismo modernista diante do descontrole e inchaço das cidades; as ligações entre agentes políticos e grupos econômicos que favorecem os interesses da indústria do agronegócio; as consequências das ameaças crescentes à natureza. Por fim, diante do quadro da arte contemporânea, a exposição lança outras perguntas: como a produção de arte pode se voltar para o local em que é realizada? Como equacionar o sotaque regional com os fluxos da globalização? Qual é o território e qual a função da arte comprometida com política, ativismo, ecologia, antropologia e pensamento crítico?

O Centro-Oeste possui apenas três Estados, e dois deles, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, possuem em seus nomes a palavra "mato", demonstrando a força que a natureza impõe sobre a própria definição geográfica, política, sociológica e econômica da região. O outro estado, Goiás, tem seu nome na memória de uma etnia indígena extermínada, sem registro material algum de sua cultura. De um lado está a memória do mato idílico, do ambiente verde que reunia a flora e a fauna e os minerais numa interação plena com os povos originais da floresta, de outro está o mato atual, afigrido por interesses políticos e econômicos que objetivam produtividade a qualquer preço, derrubado por desmatamentos ilegais e ameaçado constantemente por incêndios criminosos, violentado por conflitos pela posse da terra e pela exploração de riquezas naturais, que míngua diante da expansão da fronteira do agronegócio. Do mato original o que resta agora são apenas reservas confinadas aos parques de preservação dos biomas afetados que servem ao mercado do turismo de aventura.

Diante deste quadro, a exposição se inicia voltando a visão para a natureza. São estas interpretações paradoxais e históricas do mato, que aparecem em maior ou menor grau, nas pinturas de Miguel Penha. Nascido em Cuiabá, filho de um casal de indígenas – o pai boliviano da etnia Chiquitano e a mãe da etnia

have worsened in the present: the permanent conflicts caused by the colonization processes , occupation and exploitation of the potentiality of the territory; the absence of civil rights that should be granted to the poor, black and indigenous populations, who are on the sidelines; the failure of the model of modernist urbanism in the face of the unmanageability and swelling of the cities; the links between political agents and economic groups that favor the interests of the agribusiness industry; the consequences of increasing threats to nature. Finally, facing the picture of contemporary art, the exhibition raises other questions: how can art production go back to the place where it is showed? How to equate the regional accent with the fluctuations of globalization? What is the territory and the function of art committed to politics, activism, ecology, anthropology and critical thinking?

The Brazilian region called Midwest is composed of only three states, two of which – Mato Grosso and Mato Grosso do Sul – have the word 'mato' ('woodland') in their names, showing the force that nature imposes on the geographic, political, sociological and economic definition of the region. The other State, Goias, has its name in the memory of an exterminated ethnic indigenous group, with no material record of its culture. On one side, there is the memory of that idyllic forest, the green environment that has put together flora, fauna and minerals in full interaction with the original peoples of the forest; on the other side, there is the current forest, which has suffered by political and economic interests that search for productivity at any price, overthrown by illegal deforestation and constantly threatened by criminal fires, ravaged by conflicts over land tenure and the exploitation of the natural wealth – which has gotten more and more scarce, due to the expansion of the agribusiness frontier. From the original woodland, what has remained now are only reserves confined through preservation parks for the affected biomes, acting merely as parks that suit the market of adventure tourism.

Facing that picture, this exhibition begins by turning over its view to nature. Those are the paradoxical, historical interpretations of the woodland shown, to a greater or lesser extent, in the paintings by Miguel Penha. Born in Cuiabá, son of indigenous parents – the father, a Bolivian from the Chiquitano ethnic group; the mother,

Bororo – Miguel Penha é um artista que se apropria dos códigos de representação da cultura branca ocidental, impregnando-os de atmosfera telúrica advinda do sentimento de pertencimento à natureza que representa, buscando recuperar a integração do humano com o natural que é própria às culturas autóctones do país. Os trabalhos de Miguel Penha são paisagens de grande formato que proporcionam ao olhar a experiência de vagar em compasso lento por panoramas verdes das chapadas, igarapés e matas fechadas, ou por entre árvores, palmeiras, troncos, arbustos, flores, cipós e matinhos banhados por delicada luz que penetra o ambiente de maneira mágica, quase mística ao traduzir na pintura a energia verde e vital dos espíritos da floresta. Usa de sensibilidade xamânica para representar os encantamentos da flora abundante e para convidar o espectador ao estado de pura contemplação.

As preocupações com a natureza atravessam inúmeras obras da exposição, independentemente da geração do artista ou da linguagem empregada. Bené Fonteles sempre engajado no processo de fundir arte e vida, poesia e política, linguagem estética e ativismo ecológico/social, trabalha há anos em defesa da natureza e dos povos indígenas brasileiros. Na exposição estão obras de natureza conceitual recortadas de diferentes períodos e que proporcionam a compreensão do leque de suas inquietações. Artista nascido em Belém/PA, residiu em diferentes localidades até passar a morar em Mato Grosso entre 1981 e 1989, de onde se deslocou para Brasília, onde atualmente vive.

O cartaz *Mato Grosso está pegando fogo, não fique aí parado você também é culpado* (1988) circulou por Cuiabá como veículo de protesto e de divulgação da instalação homônima montada por Fonteles na Praça da República, epicentro da capital mato-grossense. Trata-se de um acontecimento realizado em torno de uma grande intervenção elaborada com material carbonizado recolhido dos grandes incêndios que ocorreram durante a estiagem severa daquele ano, quando florestas inteiras viraram carvão e cinza. O cartaz convoca o público a tomar posição diante do horror que atinge a natureza e que traz consequências danosas

a Brazilian from the Bororo ethnic group –, he is an artist who appropriates the codes of representation of the western white culture and impregnates them with a telluric atmosphere derived from the feeling of belonging to nature that he represents, seeking to recover the integration of *human with nature*, what is proper and makes part of native cultures of our country. The artworks by Miguel Penha are large-format landscapes that give the visitor the experience of wandering slowly through green panoramas of the '*Chapada*' (a typical Brazilian plateau), streams and closed forests, or between trees, palm trees, trunks, shrubs, flowers, vines and bushes bathed by delicate light that penetrates the environment in a magical, almost mystical way, translating the green vital energy of the forest spirits into painting. He uses shamanic sensitivity to depict the abundant flora enchantments and invite the spectator to the state of pure contemplation.

Concerns in relation to nature go through numerous artworks of the exhibition, regardless of the generation of the artist or the language used. Bené Fonteles, always engaged in the process of merging art and life, poetry and politics, aesthetic language and ecological / social activism, has been working for years in defense of nature and the indigenous peoples of Brazil. At the exhibition, he brings us works of conceptual nature clipped from different periods that provide the understanding of the range of his concerns. Born in Belém, the capital of the Brazilian State of Pará, he lived in different places, then moved to the State of Mato Grosso, lived there from 1981 to 1989, and finally moved to Brasilia, the capital of Brazil, where he has lived so far.

His poster artwork '*Mato Grosso is on fire, don't stand still, you are guilty, too*' (1988) circulated in Cuiabá as a media for protest and dissemination of the homonymous installation set up by Fonteles on '*Praça da República*' ('*Republic Square*'), epicenter of the capital of the State of Mato Grosso. It is an event carried out around a large intervention made with carbonized material collected from great fires occurred during the severe drought of that year, when entire forests turned into coal and gray. The poster summons the public to take a stand in the face of the horror that affects nature and brings harmful consequences and difficult recovery. It is not

e de difícil recuperação. Não é contra as queimadas naturais e nem contra as coivaras indígenas que Bené brada, mas sim contra os incêndios criminosos praticados por fazendeiros que desejam expandir pastos e áreas de cultivo, ou mesmo invadir áreas sob proteção legal. Apesar de ter sido criada há três décadas, permanece atual, pois a cada ano parcelas enormes do território centro-oestino ardem em chamas decorrentes de ações criminosas.

Consciente da gravidade dos problemas decorrentes do desequilíbrio ecológico, Bené Fonteles liderou a criação do Movimento Artistas Pela Natureza (1987) com o propósito de atuar mais incisivamente na defesa de questões ambientais. Assinado pelo Movimento, o *Manifesto aos rios de águas sujas* (1996) é uma obra sem autor, resultada da voz coletiva que encontrou em Bené Fonteles seu canal de expressão. outrora os rios foram os caminhos líquidos que trouxeram os bandeirantes até as minas de ouro da região, a grandeza de seus cursos definiram fronteiras entre estados e países, todavia a partir das últimas décadas do século XX até agora a vitalidade das águas está ameaçada por represamentos, construção de usinas hidroelétricas, desvios de curso, assoreamento dos leitos, poluição por detritos urbanos e industriais, contaminação por agrotóxicos. O texto poético e apaixonado abraça os rios, as formas de vida neles existentes, a natureza em torno das margens e as populações ribeirinhas tradicionais.

Na exposição está uma fotografia de registro realizada por Mario Friedlander, fotógrafo empenhado em documentar as ações de Bené Fonteles no período em que viveu em Cuiabá ou em localidades próximas. *Ex-cultura na OCA* (1988) registra momento significativo da vivência/experiência do artista durante a segunda metade da década de 1980, quando ocorreu a completa fusão entre viver e criar arte. A imagem fixa pesquisas importantes desenvolvidas por Bené no viveiro Refúgio da Vida Silvestre do Vale do Jamacá, na Chapada dos Guimarães: a ex-cultura que é um totem místico produzido pelo equilíbrio de pedras empilhadas e a investigação dos saberes e modos de vida indígenas. A Oca de Bené Fonteles é moradia

against natural fires or against indigenous 'coivaras' (slash-and-burn techniques) that Bené outcries against; but rather because of criminal fires carried out by farmers that wish to expand pastures and cultivated areas or, even, invade areas under legal protection. Although it was created thirty years ago, it remains current, since large portions of the Midwest territory burn in flames due to criminal actions every year.

Aware of the seriousness of problems resulting from the ecological imbalance, Bené Fonteles led the creation of the *Artists' Movement for Nature* (1987) with the purpose of acting more incisively in the defense of environmental issues. Signed by that Movement, the '*Manifesto for Rivers with Dirty Waters*' (1996) is an artwork with no author, resulting from the collective voice that elected Bené Fonteles as its channel of expression. In the past, rivers were the liquid means that brought the '*bandeirantes*' as far as the gold mines of the region, since the greatness of those river courses was responsible for the existence of borders between states and countries. However, from the last decades of the twentieth century until now, the vitality of the waters has been threatened by impoundments, construction of hydroelectric power plants, deviations of the river course, littering of its beds, urban and industrial waste pollution and pesticide contamination. The poetic passionate text embraces the rivers, the forms of life existent in them, the nature around their banks and their traditional riverside population.

At the exhibition, there is a photo-register taken by Mario Friedlander, a photographer committed to documenting the actions of Bené Fonteles in the period in which he lived in Cuiabá or in nearby locations. '*Ex-cultura na OCA*' ('*Ex-culture at OCA*') (1988) records a significant moment of the artist's background / experience during the second half of the 1980s, when the complete fusion between *living* and *creating* art occurred. The image fixes important researches developed by Bené at the '*Wildlife Refuge of Jamacá Valley*' vivarium, in *Chapada dos Guimarães* city: '*Ex-Cultura*' is a mystical totem created by the balance of stacked stones and investigation on indigenous knowledge and ways of life. '*A Oca*' ('*The Hut*') by Bené Fonteles is a housing place of

de transformação ética, templo de aprofundamento espiritual, laboratório para a formação de consciência ecológica, casa que redimensiona o sentido da arte e do conceito de artista, é uma ação radical de total liberdade e de completa independência dos sistemas reguladores da arte.

Os problemas decorrentes do confronto entre indígenas e bandeirantes/fazendeiros/grileiros são heranças dos violentos processos de colonização e de ocupação do imenso território brasileiro ao longo de cinco séculos. São feridas que sangram em todas as regiões do país. Conflitos que não se resumem ao passado, mas que se fazem atuais como, por exemplo, no recente atrito entre ruralistas e a comunidade Guarani-Kaiowá acontecido em função da disputa de terras indígenas não demarcadas no Mato Grosso do Sul. Etnias inteiras foram dizimadas ao longo da história, e hoje os índios são segregados da sociedade e tem seus direitos ameaçados constantemente. Bené Fonteles, como ativista dos direitos indígenas, realizou muitas ações em defesa dos Yanomami ou da instalação do Memorial dos Povos Indígenas na capital federal. Na exposição está a documentação da *Manifestação em defesa da demarcação das terras indígenas* (1996), ação mista de interferência e performance realizada na Praça dos Três Poderes, em Brasília, onde, na presença de lideranças indígenas, Bené Fonteles corou e armou a escultura da Justiça, de Alfredo Cheschatti (1918-1989), com artefatos do povo Karajá, cocar na cabeça e arco e flecha nas mãos, e em seguida, em nome do Movimento Artistas pela Natureza, leu o *Manifesto revogação do Decreto 1775*. O Decreto 1775 marcou a política indigenista ambígua e indefinida do governo de Fernando Henrique Cardoso e modificou os procedimentos legais para as demarcações de terras. À época foi acusado de danoso por aumentar o volume de ações judiciais contrárias às demarcações.

A invasão dos territórios indígenas é tratada de modo potente na obra *Nem ordem, nem progresso* (1990): a faixa branca na qual está escrito o lema da bandeira brasileira é perfurada e atravessada por um estrepe indígena. Economia e precisão de gestos que negam os pressupostos da dominação republicana nacional,

ethical transformation, a temple of spiritual deepening, a laboratory for the formation of an ecological consciousness, a house that reshapes the sense of art and the concept of artist; it is a radical action of total freedom and complete independence of the systems that regulate art.

The problems arising from the confrontation between indigenous peoples and 'bandeirantes'/ farmers / land squatters have been heritages of the violent processes of colonization and occupation of the immense Brazilian territory during five centuries. They are wounds that have bled in all regions of the country; conflicts that are not limited to the past, but which are current, such as the recent clash between the rural landowners and the Guarani-Kaiowá community, which happened due to the dispute over non-demarcated indigenous lands in Mato Grosso do Sul. Entire ethnic groups had been decimated throughout history, and currently the indigenous peoples are segregated from society and have their rights constantly endangered. Bené Fonteles, as an indigenous rights activist, has carried out many actions in defense of the Yanomami ethnic group or the installation of the 'Indigenous Peoples' Memorial in the Brazilian capital city. At the exhibition, it is possible to see the documentation of the '*Manifestation in defense of the demarcation of the indigenous lands*' (1996), mixed action of interference and performance held on '*Praça dos Três Poderes*' ('*The Three Powers Square*'), in Brasilia, where, in front of indigenous leaders, Bené Fonteles crowned and armed the '*Justice*' sculpture, by Alfredo Cheschatti (1918-1989), using artifacts of the *Karajá* people, headdress and bow and arrow in hands, and then, in the name of the '*Artists for Nature*' Movement, he read the '*Decree 1775 Revoking Manifesto*'. The Decree 1775 marked the ambiguous, indefinite indigenous policy issued during Fernando Henrique Cardoso presidency, which modified the legal procedures for the demarcations of lands. At the time, it was pointed as harmful for increasing the volume of lawsuits against demarcations in the courts.

The invasion of the indigenous territories is referred in a powerful way in the '*Neither order nor progress*' artwork (1990): the white strip on which the Brazilian flag's motto is written is pierced and crossed by an indigenous caltrop. Economy and precision of gestures that deny the assumptions of national republican

inspirados no positivismo francês. O estrepe usado por Bené Fonteles é uma armadilha confeccionada em madeira bem resistente por tribo não conectada e isolada na Reserva Biológica do Guaporé, em Rondônia, com uma ponta que, enterrada nas estradas, tinha a função de perfurar os pneus dos caminhões que faziam o transporte para madeireiros invasores. Do símbolo de resistência contido na simples arma de defesa criada pela gente indefesa e fincado no tecido social do pavilhão nacional ecoam os gritos das guerras de invasão, ressoam as vozes dolorosas das vítimas, remoem a dimensão e a duração do processo violento de colonização e apropriação do território brasileiro.

Cildo Meireles reside no Rio de Janeiro, onde nasceu, mas quando criança e jovem viveu em Goiânia e em Brasília, cidades que influenciaram sua produção. *Sal sem carne* (1975) é uma obra complexa de Cildo Meireles que trata do gueto e do confronto entre as culturas branca e indígena. Definido pelo artista como radionovela é um disco com duas longas faixas, partes 1 e 2, que ocupam os lados A e B, produzidas a partir de sons gravados em suas pesquisas pelo interior de Goiás, em 1974. Gravado em 8 canais, dos quais 4 ligados à cultura branca e os outros 4 à cultura indígena, o disco contém duas faixas com a mesma estrutura: sobreposição labiríntica de sonoridades e narrativas de culturas distintas e que se desenrolam simultaneamente. No rótulo laranja do LP de vinil, onde geralmente se colocava o título do disco, Cildo Meireles colocou a palavra "pesquisa", direcionando o entendimento para os processos de coleta de material, procedimentos de interpretação, associação e aprofundamento crítico.

O conteúdo é composto por uma mescla de sons provenientes de diversas fontes. O disco começa com a voz de uma locutora informando: "São 0 hora, 0 minuto, 0 segundo", fala inaugural e recorrente marca um tempo inicial que não se move, seguido de ruídos de fita acelerada e de sinal sonoro de "fora do ar". O locutor diz: "a sapataria moreno, onde é proibido vender caro, informa: acabamos de transmitir diretamente do Observatório Nacional do Ministério da Educação e Cultura...". Outra locutora

domination, inspired by French positivism. The Stones used by Bené Fonteles is a caltrop made of very resistant wood by an unconnected and isolated tribe in the *Guaporé Biological Reserve*, in the Brazilian State of Rondonia: A pointed stake was buried in roads and had the function of punching the truck tires that carried wood logs for land invaders. From the symbol of resistance contained in the simple defense weapon, created by defenseless people and stuck in the social fabric of the national pavilion, the cries of invasion wars have been echoed, the painful voices of the victims resounded, the size and duration of the violent colonization process and the Brazilian territory appropriation removed.

Cildo Meireles lives in Rio de Janeiro, where he was born, but lived in Goiania and Brasilia during his childhood and boyhood – cities that influenced his production. '*Salt with no meat*' (1975) is a complex artwork by Cildo Meireles that deals with the ghetto and the confrontation that occurs between the cultures of the white and the indigenous ethnic individuals. Defined by the artist as radio soap operas, it is a LP record with two long tracks – parts 1 and 2 –, which take up the sides A and B, produced from sounds recorded in his searches in the hinterlands of Goias in 1974. Recorded in eight channels, four of them related to the white culture and the other four to the indigenous culture, the record contains two bands with the same structure: labyrinthic overlap of sonorities and narratives of distinct cultures that take places simultaneously. On the orange label of the vinyl LP, where the title of the album was usually placed, Cildo Meireles put the word "research", directing the understanding to the processes of the material collection, interpretation procedures, association and critic expansion.

The content consists of a mix of sounds from various sources. The LP record begins with the voice of an announcer saying: "*It is 0 hour, 0 minute, 0 second*", which is an opening, recurring speech that marks an initial time that does not move, and goes on with noises of an accelerated tape and audible sounds meaning offline time. The announcer says: "*Moreno Shoe Store, where it is not allowed to sell expensively, informs: we have just transmitted directly from the National Observatory of the Ministry of Education and Culture*

fala em português, espanhol inglês e francês a "diferença entre o centro universal e o centro universal coordenado é de apenas 2 décimos de segundo". O serviço de horas e a reflexão sobre o tempo permeiam as faixas. Afinal, trata-se da emissão da "Rádio Relógio Integral", que estrutura a obra.

Em meio aos ritos religiosos católicos celebrados na maior romaria do Centro-Oeste brasileiro, em Trindade (GO), destaca-se o sermão de um padre que diz "Irmãos caríssimos, é difícil se comunicar com os outros, ser companheiro do próximo, amar com o coração (...)" . Ouve-se a voz de Cildo Meireles perguntando aos romeiros "Você já viu um índio? ". E muitas das respostas que colheu indicam o estereótipo pelo qual a sociedade discrimina e marginaliza os índios: "antigamente índio era animal", "índio é uma nação de gente selvagem", "já tá acostumado a passar de qualquer jeito", "o homem amansou os índios", "o índio come carne assada sem sal". Esta referência constante feita ao hábito alimentar dos índios gerou o título da obra. Outros entrevistados se reconhecem descendentes de etnias indígenas Karajá, Xavante, Krahô. Entre os entrevistados pelo artista está Zé de Nem, um índio cego da etnia Xerente que sobreviveu a um massacre e que relata "eu me lembro bem, atacou a aldeia, fez extravagância com os índios, mandou matar os índios". Também há entrevistas com índios Krahô que denunciam "nossa povo é pobre demais (...), hoje o meu povo não tem lugar (...), não tem direito de nada (...), não tenho direito de sair, pra sair de lá tem que ter autorização da FUNAI, os índios tão vivendo como prisioneiros (...) só falta matar os índios tudo". No momento em que a voz do índio fala do morticínio indígena, a voz do padre se sobrepõe na consagração do corpo e do sangue de Cristo sacrificado na cruz. Um velho índio Krahô narra em sua língua mãe os massacres vividos por seu povo, que nos anos 1930 contavam apenas 300 indivíduos, sobreviventes do enorme massacre realizado por meio de roupas contaminadas jogadas por um avião. Consta ainda fragmento de entrevista de um sertanista que trabalhava com familiares do artista. As narrativas são entremeadas pelo canto dos índios Krahô, pela música da Folia do Divino Pai Eterno e das cerimônias católicas, pelos ruídos, falas desconexas e risos de populares concentrados na romaria. As

..." Another speaker says in Portuguese, Spanish, English and French: "The difference between the universal center and the coordinated universal center is only 2 tenths of a second". The service of hours and the reflection on time permeate the tracks. After all, what structures the work is the "Integral Clock Radio" broadcasting.

In the midst of the Catholic religious rites – celebrated in the largest pilgrimage of the Brazilian Midwest, in Trindade city, in Goias – stands out the sermon of a priest: "Dear brothers, it is difficult to communicate with others, to be a companion of our neighbors, to love with the heart (...)" . The voice of Cildo Meireles is heard asking the pilgrims "Have you ever seen an indigenous person?" Many of the responses he collected indicate the stereotype by which society discriminates and marginalizes the indigenous group: "Formerly indigenous individuals were animals," "Indigenous is a nation of savage people", "They have been already used to living aimlessly" "Civilized men have tamed those indigenous people", "Indigenous people do not put salt on roasted meat". That constant reference to the food habits of indigenous people brought on the title of the artwork. Other interviewees recognize themselves as descendants of Carajá, Xavante, Krahô indigenous ethnic groups. Zé de Nem is one of those interviewed by the artist. He is a blind Brazilian native Indian of the Xerente ethnic group that survived a massacre. He said, "I remember well, they attacked our village, did bad things to us and ordered killings of our people." There are also interviews with Kraô Indians, who denounce: "Our people are too poor ... today my people have no place ... they have no right to anything ... I have no right to leave, since leaving there has to be authorized by FUNAI (a 'Brazilian Indian Foundation' agency)", Indians have been living like prisoners ... "What is left is killing all of us at once". At that moment that the voice of that Indian man relates the slaughter of their people, the priest's voice overlaps with the consecration of the body and the blood of Christ sacrificed on the cross. An old Krahô Indian narrates in his mother tongue the massacres occurred to his people: In the 1930s there were only 300 individuals, survivors of the huge massacre occurred through contaminated clothes thrown by an airplane. Moreover, it is shown an interview fragment of an indigenous expert who worked with relatives of Cildo Meireles. The narratives are interspersed with singings of Krahô Indians, pieces of music held by the 'Folia do Divino Pai Eterno' ('Merrymaking Group of the Divine Eternal Father'), Catholic ceremonies, noises, disjointed speeches and laughter of people taking part of the

intervenções da rádio informam as horas, anunciam comerciais, e apresentam uma coluna de saúde que divulga os benefícios do sal no combate ao bócio. No final da parte 2 do disco o tempo não passou, pois o locutor informa são "0 hora, 0 minuto, 0 segundo". Essa paralisia temporal significaria que o conflito entre brancos e índios continua no mesmo ponto desde o descobrimento? Não existem linearidade e hierarquia na edição. As sonoridades e narrativas se sobrepõem num palimpsesto, enquanto uma se eleva e a outra se abaixa, se sucedem em fuga, se intercalam e se mesclam, criando um ambiente sonoro denso, ceremonial e de difícil apreensão.

Na capa do disco, que não tem escrito nem mesmo o título, Cildo Meireles utilizou a sequência de quase três centenas de fotografias p&b – copões de negativos e sem pretensões de arte – apropriadas de um dossier elaborado por seu pai – que trabalhava no antigo Serviço de Proteção ao Índio – sobre uma matança de índios Krahô a mando do fazendeiro Raimundo Soares, ocorrida na antiga região do Bico do Papagaio, àquela época norte de Goiás e atualmente, Tocantins. Grande parte das fotografias documenta o cotidiano e a cerimônia ritual dos índios que, naquele momento, tentavam recuperar sua identidade desfigurada pelo quase extermínio, outra parte mostra casas de homens brancos. No centro da capa destaca duas fotografias: na frente, um grupo de índios; no verso, um doente mental voltado para um canto de parede, contra a qual batia incessantemente com a cabeça – fotografia esta de autoria do artista. O mesmo louco e um índio Krahô figuram nas efígies da nota de Zero cruzeiro (1974-78) que juntamente com a informação constante de "0 hora, 0 minuto, 0 segundo" apontam uma conexão entre as duas obras. Ambos, louco e índio, são desprovidos de autonomia jurídica, de função social e excluídos das engrenagens produtivas da sociedade, por isso são continuamente violentados.

No encarte de *Sal sem carne*, Cildo Meireles transcreveu o fragmento de uma fábula que conta o latrocínio testemunhado apenas por duas aves que, ao serem reconhecidas pelos criminosos como "as testemunhas do nosso crime" geraram as provas que acarretaram suas imediatas prisões pela polícia. Desta

pilgrimage. The interventions of the radio inform the hours, advertise commercials and present a column on health talking about the benefits of salt in the fight against goiter. At the end of part 2 of the LP record it is possible to notice that the time has not passed by, since the announcer reports "It is 0 hour, 0 minute, 0 second". Does this temporal paralysis mean that the conflict between white people and indigenous people has not crossed the bridge of time since the discovery? There is no linearity and hierarchy in the edition, the sonorities and narratives overlap in a palimpsest, while one rises and the other one lowers as they were in an escape route, they intercalate and they mix, creating a dense, ceremonial environment of sound, which is difficult to grasp.

On the album cover, with no title, Cildo Meireles has made use of a sequence of almost three hundred black and white photographs – workprints of negatives with no intention to be art – appropriated from a dossier prepared by his father – who worked in the former Indigenous Protection Service – about a massacre of the Krahô Indians, under the command of a farmer called Raimundo Soares. The slaughter occurred in *Bico do Papagaio* (which was, at that time, part of north of Goiás; currently, part of Tocantins). Most of the photographs register the day-to-day and the ritual ceremony of the indigenous people who, at that moment, were trying to recover their identity disfigured by the almost extermination. Another part shows the white men's houses. At the center of the cover, two photographs stand out: on the front, a group of Indigenous; on the back, a mentally sick person facing a wall corner, against which he banged his head continuously (the artist himself took that photograph). That mad man and a Krahô Indian are depicted in the effigies of Zero Cruzeiro bill (1974-78), which, along with the repetitive "0 hour, 0 minute, 0 second" information, show a connection between the two artworks. Both, mad man and indigenous person, are deprived of legal, administrative and financial autonomy, and excluded from the productive gears of society. So, they are continuously violated.

In the 'Salt with no meat' booklet, Cildo Meireles transcribed the fragment of a fable that tells of a robbery witnessed only by two birds that, when recognized by the criminals as "the witnesses of our crime", they produced the evidence that caused their immediate arrests by the police. In this way, it refers to the process

forma, alude ao processo aberto por seu próprio pai e que resultou na prisão do fazendeiro Raimundo Soares, a primeira condenação aplicada no Brasil a um branco por assassinato de índio.

Artista nascido em Goiânia e que desde o início da última década do século XX reside em Brasília, Elyeser Szturm, no decorrer de sua trajetória, sempre esteve compromissado com o desvelamento das poéticas do sertão no contexto da arte contemporânea, e comparece na exposição com fotografias da série *Visões Kalunga* (2001), fixando aspectos da paisagem e momentos da vida dos Kalunga, habitantes de extensa área entre três municípios do extremo nordeste de Goiás, nos distantes e paradisíacos vãos da Chapada dos Veadeiros. O povoamento e a exploração das riquezas dessa região se iniciaram durante o século XVIII com a descoberta das minas de ouro na atual Cavalcante, em 1736, e foi durante o ciclo do ouro que chegaram os primeiros negros escravizados, possivelmente os primeiros a se rebelarem e a fundarem os núcleos quilombolas originais, em terrenos de difícil acesso nos vales férteis dos rios cercados por grandes e íngremes formações rochosas, onde cultivavam arroz, feijão, milho, mandioca, algodão, e criavam gado ou galinhas para subsistência. O atual povo Kalunga descendente daqueles pioneiros que fundaram seus próprios centros de resistência à escravatura e que, no decorrer do tempo, foram travando relações cada vez mais próximas com os indígenas da região, chegando mesmo ao enlace matrimonial. Mantida pela tradição oral, a fusão das tradições africanas com o conhecimento indígena e com a religiosidade enformada pelo catolicismo popular desenvolveu uma cultura singular, que se manteve isolada e desconhecida dos grandes centros até a década de 1980, quando pesquisadores antropológicos lançaram luz sobre a vida desconhecida dos Kalunga. O território depois de reconhecido e legitimado como patrimônio cultural de Goiás, permanece ainda um pedaço do Brasil interiorano mais recôndito e desconhecido, apesar de recentemente ter se tornado atração para a engrenagem de turismo desenvolvida nas imediações do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros.

opened by his own father and, consequently, the farmer Raimundo Soares was arrested; that was the first conviction applied in Brazil to a white man for the murder of an indigenous person.

An artist born in Goiania and been living in Brasilia since the beginning of the last decade of the 20th century Elyeser Szturm, during all his career, has always been committed to the unveiling of the hinterland poetics regarding contemporary art, comes to the exhibition with photographs of the '*Kalunga Views*' series (2001), showing aspects of landscape and life moments of people belonging to the *Kalunga* ethnic group, inhabitants of extensive area between three towns from the high northeast region in Goias, in the distant and paradisiacal openings in '*Chapada dos Veadeiros*'. The settlement and exploration of the riches of that region began during the eighteenth century when gold mines were found in a town now called *Cavalcante*, in 1736. It was during that cycle of gold that the first enslaved Negroes arrived; possibly they were the first ones to rebel and establish the original '*quilombola*' community nuclei, a place with difficult access in fertile valleys with rivers surrounded by large and steep rock formations, where they cultivated rice, beans, corn, manioc, cotton, and raised cattle or chickens for subsistence. The present *Kalunga* people descend from those pioneers who founded their own centers of resistance to slavery and that in the course of time cultivated increasingly close relations with the natives of the region, even marrying. Sustained by oral tradition, the fusion of African traditions with indigenous knowledge and religiosity, shaped by popular Catholicism, developed a unique culture that had gotten unknown and isolated from the great centers until the 1980s, when anthropological researchers shed light on the unknown life of the *Kalungas*. The territory once recognized and legitimized, as a cultural heritage of Goias, remains an unknown recondite inland part of Brazil, although it has recently become an attraction for tourism development surrounding the '*Chapada dos Veadeiros*' National Park.

Nesta série de fotografias de Elyeser Szturm não há um procedimento documental antropológico ou o olhar etnográfico, tampouco um modelo de registro turístico do exótico; existe, sim, um procedimento estético que trabalha com luz e sombra para dar visibilidade ao cotidiano do povo negro que se recusou à submissão ao poder do senhor branco, um procedimento que sem a retórica fácil do pobre e do excluído propõe a afirmação da autoridade e da autonomia dos Kalunga, ainda que permaneçam muito distantes, quase inacessíveis. Elyeser oferece-nos o olhar erudito de um artista branco que se volta às raízes negras do país, com procedimento e instrumento contemporâneo em busca do mistério secular dos Kalunga guardado nos seus modos de vida, nas construções, festas, relações familiares, devoções coletivas e na paisagem de areia branca sobre a qual permaneceram séculos esquecidos.

O campo-grandense Humberto Espíndola formou uma linguagem plástica contemporânea fundamentada na realidade do Centro-Oeste e foi também o primeiro artista da região a romper os limites do isolamento cultural em relação aos principais circuitos brasileiros e internacionais de arte durante os anos 1960-70; partiu da pintura para objetos e instalações quando eram práticas não usuais, e sua produção foi exibida nas bienais de São Paulo, Veneza, Paris, além de ter sido contemplada com premiações em muitos salões realizados no país. O conceito de Bovinocultura, lançado em 1967 por Espíndola, chamou a atenção do circuito de arte para um Brasil interior e rural (até então assunto de artistas de linguagem primitivista) cujas atividades geravam riquezas cada vez mais significativas à economia nacional. A região Centro-oeste possui o maior rebanho do país e Mato Grosso do Sul, estado natal de Espíndola, lidera o ranking; a alta concentração de rebanhos supre a demanda da indústria de frigoríficos que atende os mercados interno e externo, tornando a pecuária potente motor da economia, sustentação de grande parte do poder político das bancadas ruralistas que operam nas assembleias de deputados estaduais, na Câmara Federal e no Senado. O dinheiro advindo do negócio do boi corrompe o poder jurídico, concentra riqueza, colabora para o acirramento de

In this series of photographs by Elyeser Szturm, there is not any anthropological documentary procedure or the ethnographic look, nor a model for tourist record of the exotic; what exists is an aesthetic procedure that mediated by the contrasts between black and white, negotiated visibility between light and shadow and possible mediations through proximity to grey, the daily life of black people that refused to submit themselves to the power of the white lord, who mediates – without the easy rhetoric of the poor and the excluded people – the affirmation of authority and autonomy of the *Kalunga* group, although they remain very distant, almost inaccessible, almost invisible. Elyeser offers us the erudite look of a white artist who turns to the black roots of the country, with a contemporary procedure and instrument in search of the secular mystery of the *Kalungas*, preserved in their ways of life, constructions, festivities, family relationships, collective devotions and in the landscape of white sand on which centuries remained untouched.

Humberto Espíndola, from Campo Grande, who composed a contemporary aesthetic language based on the reality of the Midwest, was the first artist in the region to break the limits of cultural isolation in relation to the main Brazilian and international art circuits during the years 1960-70; he started from painting to objects and installations when those were unusual practices; his art production was exhibited at the biennials of Sao Paulo, Venice, Paris, besides being awarded at many salons held in Brazil. The concept of *Bovine Art* launched in 1967 by Espindola drew the attention of the art circuit to an interior, rural Brazil (so far, subject regarding artists of primitivism language) whose activities generated increasingly significant wealth for the national economy. The Midwest region has the largest cattle herd in the country; The Brazilian State of Mato Grosso do Sul, the birthplace of Espindola, leads the ranking; since the high concentration of herds meets the demand of the slaughtering industry that serves the domestic and foreign markets; its livestock industry is a powerful economic driving force, sustaining much of the political power of the rural caucus members in State Assembly Houses, in the Federal House of Representatives, and in the Senate. The money from cattle breeding corrupts legal power, concentrates wealth, contributes to the agrarian

conflictos agrários, expande pastos sobre terras que anteriormente abrigavam comunidades indígenas ou frondosas florestas ou frágeis campos pantaneiros. O boi, humanizado por Espíndola, é um exercício de antropozoomorfismo que atravessa e ultrapassa a mitologia para desembocar na crítica social e política ou até mesmo no comentário erótico.

As obras de Humberto Espíndola, apresentadas na exposição, exploram as relações entre pecuária e território por meio, principalmente, de materiais reais extraídos da atividade pecuarista, que são potencializados plasticamente e semanticamente. *Coroa de chifres* (1971) é uma pintura que remete à paisagem, um campo verde com grande serra ao fundo de onde surge a imperativa coroa de seis chifres pontiagudos, símbolo de poder opressivo e amedrontador do emblemático rei do gado, que cerca seu território com arame cujas farpas ferem, assim como as pontas dos chifres. Deixando claro de onde fala, Espíndola pinta no céu a estrela solitária da bandeira de Mato Grosso.

O objeto da série *Confinamentos* (1972) é executado inteiramente com materiais apropriados que são, também, a matéria simbólica tratada por Espíndola. A superfície do couro de boi recebe diferentes marcas de propriedade, geralmente iniciais dos nomes dos proprietários gravadas a ferro em brasa, nesta peça inclusive há a marca HE, assinatura adotada pelo próprio artista; a roseta de fita é um distintivo para animais que recebem premiações em concursos, é indicador do alto valor pecuniário alcançado pelo animal dentro do mercado; o arame farpado define divisas de propriedades e circunscreve espaços de manejo dos rebanhos; já a moldura de ferro toca no sistema fechado e rígido do patriarcado ruralista vivido no interior do país.

A pintura da série *Mapas de ocupação – Kadiwéu* (2001) também utiliza couro de boi gravado com marcas de propriedade em associação com a tinta aplicada sobre madeira, e trata da presença simultânea de duas culturas distintas no território de Mato Grosso do Sul, de um lado, a fazendeira, dada pelo uso do couro, e do outro lado, a indígena, dada pelo desenho inspirado na pintura ornamental

conflicts and expands pastures on lands that formerly housed indigenous communities or were part of ordinary dense forests or fragile wetland fields. Cattles humanized by Espíndola is an exercise involving anthropozoomorphic action that crosses and surpasses mythology, turning it into a social, political criticism or even an erotic remark.

The artworks by Humberto Espíndola presented in the exhibition explore the relationships between cattle breeding and landing area, mainly through real materials extracted from livestock activity that are potentiated both plastically and semantically. '*Crown of Horns*' (1971) is a painting that refers to landscape, a green field with a large mountain range at the bottom from where emerges an imperative crown of six pointed horns, symbol of power involving oppression and fear exercised by the emblematic 'king of the cattle', who surrounds his territory with wire with barbs that hurt, as well as the horns. Making clear from where he talks, Espíndola paints in the sky the solitary star of the flag of the State of Mato Grosso.

The object of the '*Confinements*' series (1972) is produced entirely with appropriate materials which are also the symbolic matter treated by Espíndola. The ox leather surface receives different property marks, usually initial of the names of the owners are red-iron plated. On this piece, there is a *HE* mark, signature adopted by the artist himself; the ribbon rosette is a badge for animals that get prizes in contests, it indicates the high monetary value gotten by the animal inside the market; barbed wire defines property boundaries and circumscribes livestock management spaces; the iron frame refers to closed and rigid system of rural patriarchy that occurs in the vast hinterland of our country.

The painting from '*Maps of Occupation – Kadiweu*' series (2001) also uses ox leather engraved with property marks together with paint applied on wood, and refers to the coexistence of two distinct cultures in the territory of the State of Mato Grosso do Sul: on one hand, the farming one, shown through the use of leather; and the other hand, the indigenous one, shown through a drawing inspired by the ornamental

do povo Kadiwéu, etnia originária do Gran Chaco (extensa planície boliviana) que no começo do século XIX, atravessou o Rio Paraguai e se fixou em território brasileiro, descrito pelos pesquisadores viajantes como povo de refinada sensibilidade plástica, que desenvolveu apurado código gráfico usado na decoração de utilitários e em pintura corporal; aliás, era também prática Kadiwéu o uso de marcas de propriedade sobre o corpo das esposas. Ao reunir na mesma superfície a tentativa de encaixe dos signos de culturas distintas, a obra remete à fronteira onde acontece o trânsito entre povos de um lado e do outro, onde ocorrem os processos de contaminações e trocas culturais e ensaia-se a mescla com os vizinhos, que desde sempre foi praticada na borda oeste do Brasil.

Gervane de Paula é um artista que tira partido do debache, do humor e, às vezes, até do sarcasmo para abordar a realidade do estado de Mato Grosso e o cotidiano de Cuiabá, cidade em que nasceu e onde permanece. Sua obra, por percorrer trilhas de risco questionando assuntos graves, pela fatura relaxada e pelo linguajar negro, não é facilmente compreendida, diria mesmo que é indigesta por confrontar os padrões de dominação instituídos pelos centros de poder. A indignação e a revolta são as substâncias que estofam seu humor direto, sem subterfúgios, materializado na superfície pelo conceito dos elementos que trabalha e pelo abuso da cor e do gesto descompromissado com o bom acabamento.

Na exposição estão trabalhos de Gervane de Paula que tratam do território usando os símbolos oficiais da heráldica, bem como a cartografia do Estado. *Fogo no Cuiabá* (2005) é uma pintura que se apropria da estrutura do Brasão de armas da capital mato-grossense, cuja matriz é um desenho português datado da época da criação da vila em 1727. Trata-se portanto de herança do ciclo do ouro. O título é capcioso e ambíguo assim como o falar do povo cuiabano, pois pode remeter a um comentário erótico ou enviar aos incêndios que cercam a cidade durante períodos de seca, ou ainda pode referir-se às temperaturas elevadas que fazem a fama da cidade. Sobre o fundo vermelho ardente e intenso, o artista mantém a ordem dos elementos heráldicos,

painting of the Kadiweu people, an ethnic group that came from *Gran Chaco* (extensive Bolivian plain) that, in the beginning of century XIX, crossed the Paraguay River and settled in Brazilian territory, described by travelers as a people with refined aesthetic sensitivity, who developed an accurate graphic code used in utilitarian decorations and body painting. Incidentally, the use of property marks on the body of wives was also a *Kadiweu* custom. By bringing the attempt to fit those signs of different cultures together on the same surface, the artwork refers to the border where the interweaving between peoples on both sides occurs, where the processes of contamination and cultural exchanges take place, that mingle is tested with neighbors and shows that it has always occurred on the western border of Brazil.

Gervane de Paula is an artist who takes advantage of debauchery, humor and, sometimes, even sarcasm, to measure up the reality of the State of Mato Grosso and the daily life of its capital city, Cuiaba, where he was born and has lived. Since his artwork brings out risky paths by questioning serious issues – through relaxed reckoning and black language – is not easily understood, it is perhaps indigestible, since it usually confronts the patterns of domination established by the centers of power. Indignation and revolt are the substances that make his direct humor comes up, without subterfuge, materialized on the surface through the concept of the elements he works with, the excess of color and, also, the uncompromising gestures containing good finish.

At the exhibition there are works by Gervane de Paula that deal with the territory, which make use of official symbols of the heraldry as well as the cartography of his home state. '*Fire in Cuiabá*' (2005) is a painting that appropriates the structure of the Coat of Arms of the capital of Mato Grosso, whose matrix is a Portuguese drawing dated from the time of the creation of that village, 1727. It is therefore heritage of the cycle of gold. The title is treacherous and ambiguous as well as the remarkable way that the people from Cuiaba talk, since it can refer to an erotic comment or involve the fires that surround the city during periods of drought or, even be associated to high temperatures that make the city famous. On the burning red background, the artist maintains the order of the heraldic elements, but replaces some of the traditional

mas substitui alguns dos ícones tradicionais por outros atuais que modificam o significado original do brasão: o escudo central mantém o campo verde sobre o qual está centralizado um morro de ouro (afinal a cidade surgiu de ricas minas do metal precioso) que se destaca contra o céu azul, no qual inseriu muitos tuiuiús, uma série; no timbre do brasão a imagem da ave mitológica fênix é substituída pela do tuiuiú que exibe a envergadura de suas asas enquanto nasce das chamas de uma fogueira. Dois elementos que não existem no brasão original são acrescentados por Gervane de Paula para ativar ainda mais a crítica do trabalho: a divisa sob o escudo com a frase "Fogo no Cuiabá" ornada com folhas de mangueira, árvore muito comum nas ruas e quintais da cidade; no entorno do brasão, folhas de soja soltas pelo espaço da tela, levam ao agronegócio que altera e domina a paisagem mato-grossense.

Droga, soja e tuiuiú (2005) se apropria do Brasão de Mato Grosso fazendo comentário sobre a influência dos atores que dominam a economia, legal e ilegal, sobre as instituições públicas por meio das relações que travam com agentes políticos. O escudo estadual, derivado do escudo cuiabano, traz a mesma estrutura heráldica: a fênix imortal ocupa o timbre, parte mais elevada do brasão; o escudo tem o campo verde amparando o morro de ouro sobre o qual, contra o céu azul, destaca-se um braço empunhando uma bandeira com a Cruz da Ordem de Cristo; ladeando o escudo o suporte de galhos de seringueira e de erva-mate; na divisa a frase em latim *Virtute Plusquam Auro* (Virtude Acima do Ouro). O brasão é transformado na pintura de Gervane de Paula: a fênix é substituída pelo tuiuiú, símbolo do pantanal, clichê da paisagem exótica vendida pela indústria de turismo, estereótipo regionalista desgastado e banalizado pelo artesanato despersonalizado; a bandeira cristã alterada para uma bandeira de pirataria, sensação de perigo e insegurança constantes; o morro – que originalmente poderia buscar referência no morro de Santo Antônio do Leverger, nas imediações de Cuiabá – torna uma pilha de tijolos de cocaína, em referência ao grande movimento do narcotráfico ao longo da fronteira do Mato Grosso com a Bolívia; os galhos de soja com vagens em grãos tomam o lugar da seringueira e da

icons with others from present time, what modifies the original meaning of the coat of arms: the central shield maintains the green field on which is centered a golden hill (after all, the city came from rich mines of that precious metal) that stands out against the blue sky, in which many jabiru storks were inserted, a series; in the crest of the coat of arms, the image of the mythological phoenix bird is replaced by that of the jabiru stork, which exhibits its wingspan while it rises from the flames of a bonfire. Gervane de Paula adds two elements that do not exist in the original coat of arms so as to provoke the criticism on his artwork: the motto under the shield with the phrase "*Fire in Cuiaba*" decorated with leaves of mango tree, a very common plant on the streets and backyards of that city; in the surroundings of the coat of arms, there are soybean leaves loose throughout the canvas, can refer to the agribusiness, which has been altering and dominating the landscape of Mato Grosso.

'*Drug, Soybeans and Jabiru Stork*' (2005) takes over the Coat of Arms of Mato Grosso by making comments about the influence of the agents who dominate the legal and illegal economy, the public institutions through the relations they have with political representatives. The shield of the State, which has its origin in the shield of the Capital, has the same heraldic structure: the immortal phoenix takes up the crest – the most elevated part of the coat of arms; in the shield, there is a green field sheltering a golden hill and – against a blue sky – an arm holding up a flag that depicts the Grand Cross of the Military Order of Christ; surrounding the shield, there is a support made of rubber tree branches and mate herb; as the motto, it is written: '*Virtute Plusquam Auro*' (Latin phrase that means 'For Virtue, rather than for Gold'). Gervane de Paula altered the coat of arms in his painting: the phoenix is replaced by the jabiru stork, symbol of the '*Pantanal*' ('the Wetlands'), iconic cliché of that exotic landscape marketed by the tourist industry, regional stereotype overused and trivialized by the depersonalized craftsmanship; he also altered the Christian flag to a pirate flag, a feeling of constant danger and insecurity; the hill – which originally could refer to the hill located in *Santo Antonio do Leverger*, a town near Cuiabá – turned into a bunch of cocaine blocks, in reference to the great movement of drug trafficking along the border between Mato Grosso and Bolivia; the soybeans with pods in grains replace

erva-mate originais, afirmando que a monocultura do agronegócio domina avassaladoramente o território; por fim, explicitando todo o contexto de sua crítica, o artista escreve o lema "Droga, Soja e Tuiuiú" na divisa do brasão, afirmando que narcotráfico, agronegócio e indústria turística predatória são atualmente marcos oficiais nesse pedaço do país onde se mata por um pedaço de terra.

A obra *Arte aqui é mártir* (2005) é uma pintura com suporte recortado e tem a forma do mapa de Mato Grosso, com todo o território coberto por vasta floresta e no centro a figura de um homem morto caído no chão, trata-se de um pintor que segura pincel e tela, na qual está escrita a dedicatória "Para Jared Aguiar e outros famintos". Do corpo escorre um rio de sangue; sobre o corpo a frase "Arte aqui é mártir". Jared Aguiar é o pintor cuiabano, conhecido pelas paisagens realistas, que faleceu por inanição; a figura morta representada é baseada na imagem de um jornalista violentamente assassinado; os outros famintos são os pobres excluídos, marginalizados, massacrados pela ausência de políticas públicas que minimizem as diferenças sociais históricas. Com os "outros famintos" a obra transborda a enorme dificuldade vivida por artistas em localidades fora dos eixos culturais do país e chega à reflexão sobre a violência no campo, gerada principalmente por conflitos de ocupação e de posse da terra, nos quais fazendeiros, políticos, capangas e matadores de aluguel estão envolvidos em assassinatos de indígenas, quilombolas, posseiros, assentados, articuladores do movimento dos sem-terra e de religiosos que denunciam crimes ecológicos ou a presença de trabalhadores escravizados ou em subcondições de trabalho. Rio traduz o alto volume de sangue derramado, no passado e no presente, sobre a terra de Mato Grosso.

Artista nascido em Brasília e que vive em Goiânia, Dalton Paula problematiza a história da escravidão e a situação do negro no mundo pós-colonial. Realiza trabalhos de performance orientada para vídeo e/ou fotografia nos quais o lugar é compreendido como território específico que integra-se à obra, fazendo parte dela e dos discursos que ela suscita. O território tem a mesma importância como elemento simbólico

the original rubber tree and mate herb, stating that the agribusiness monoculture dominates the territory overwhelmingly; Finally, explaining the whole context of his criticism, the artist writes the motto "Drug, Soybeans and Jabiru Stork" on the coat of arms, stating that drug trafficking, agribusiness and predatory tourist industry are currently official landmarks in this part of the country where one kills for one piece of land.

The work 'Art here is martyr' (2005) is a painting with cutout support and has the shape of the map of Mato Grosso, with the whole territory covered by vast forest and in the middle there is a figure of a dead man lying on the ground: a painter who holds a brush and canvas on which is inscribed the dedication "To Jared Aguiar and other hungry people". A river of blood flows from the body; on the body there is the sentence "Art here is martyr". Jared Aguiar is a painter from Cuiabá – known for his realistic landscape artworks – who died by starvation; the dead figure depicted is based on the image of a journalist who was killed violently; the other hungry are the poor individuals excluded, marginalized and massacred, by the absence of public policies that could minimize the historical social differences. With the "other hungry" the work strengthens the enormous difficulty lived by artists in places outside the cultural routes of the country and comes to the reflection on the violence in the countryside, occurred mainly through conflicts related to land occupation and tenure, in which farmers, politicians , goons and hired killers are involved in murders of indigenous people, 'quilombolas', squatters, settlers, associations of landless partakers and also clergypersons that report ecological crimes or the activities related to enslaved or exploited workers. Rio translates the high volume of bloodshed in the past and presently in the State of Mato Grosso.

Artist born in Brasilia, who lives in Goiania, Dalton Paula analyzes and discusses the history of slavery and the situation of the black in the postcolonial world. He does oriented performance works in video and / or photography in which the places refer to specific territory that ends up making part of the artworks and the issues that they bring about. As a symbolic element, the territory has the same importance he usually gives to his own body. To him,

que o artista concede a seu próprio corpo. Para ele de onde falar implica sobre o conteúdo do que é falado, uma vez que os territórios são espaços que possuem história, representam valores e posições ideológicas. Faz parte da linguagem de Dalton Paula acentuar os significados contidos nos territórios por meio das ações que neles realiza, e assim integra-los nos processos da rebelião negra e da revisão da história que ele instaura com suas propostas. Os trabalhos exibidos na exposição acoplam performance, vídeo e fotografia, revelando as relações possíveis de estabelecer entre os lugares escolhidos e o uso de insígnias militares e do Brasão da República, trazendo além de questionamentos sobre os locais que o negro ocupa no Brasil, reflexões sobre a tradição do coronelismo e sobre o avanço do agronegócio no Centro-Oeste, principalmente durante o período do governo militar.

As obras *Coronel Castelo Negro A* (2013) e *Coronel Castelo Negro B* (2013) se confrontam com a conjunção do agronegócio com os poderes militar e político. O título parodia o nome do General Humberto Castelo Branco (1897-1967), principal agente do exército no Golpe de março de 1964 e primeiro presidente da ditadura militar, responsável por inaugurar o período de trevas marcado pela suspensão dos direitos políticos, pela repressão aos movimentos de esquerda, pela perseguição aos opositores e pela censura à livre expressão intelectual e artística. Dalton Paula cria um autorretrato no qual funde referências ao exército e à polícia militar; apropria-se das insígnias da patente de coronel, as três estrelas gemadas, e deixa que sejam costuradas na pele de seu ombro desnudo. Em *Coronel Castelo Negro A* o local da cena é uma plantação de soja e em *Coronel Castelo Negro B* é uma pastagem de criação de bovinos. Em ambas as paisagens comanda o arcaico coronelismo rural, administrando os latifúndios e o agronegócio com a força política das oligarquias, provocando incontáveis conflitos pela propriedade e uso da terra. Destes lugares Dalton Paula se apossa. Em sua rebelião revira a história, assalta as patentes do poder e as conduz à memória dos ombros daqueles desprovidos de posses.

the place where a conversation occurs should involve the content of that conversation, since the territories are spaces that have history, represent values and ideological positions. The procedure of enhancing the various meanings implicit in the territories through actions related to them makes part of the language of Dalton Paula, since they can interlink the processes of black rebellion and history revision supported through his propositions. The artworks he presents in the exhibition concatenate performance, video and photography, spotlighting the possible relations between the places showed and the use of military insignia and the State Coat of Arms, bringing up questions about places where the black people occupy in Brazil, ponderings about the tradition of the 'coronelismo' (a kind of Brazilian structure of power related to rural oligarchies headed by rich overbearing landowners), as well as the advance of the agribusiness in the Midwest, especially during the period of the military regime.

The works entitled *Colonel Black Castel A* (2013) and *Colonel Black Castel B* (2013) are confronted with the conjunction of agribusiness and military / political powers. The title parodies the name of General Humberto Castelo Branco (1897-1967). ('Castelo' and 'Branco', here – besides being a compound family name – are the Portuguese words for 'White Castle'). He was the main army officer on the coup d'état occurred in March 1964 and the first president in that dictatorship, responsible for initiating the dark period marked by suspension of political rights, repression of left-wing movements, persecution of opponents and censorship of free intellectual artistic expression. Dalton Paula creates a self-portrait in which he merges references regarding the Brazilian Army and the State Military Police. He appropriates the colonel rank insignias, the three gemstones and gets them to be sewn onto the skin of his bare shoulder. The setting in *Colonel Black Castle A* is a soybean plantation; in *Colonel Black Castle B*, a cattle breeding pasture area. In both sceneries, the archaic rural *coronelismo* commands the set by managing the latifundia and the agribusinesses through the political power of the oligarchies, causing countless conflicts over property and land use. Dalton Paula takes possession of those places. In his rebellion he reverses history, sieges the patents of power and brings them to mind on the shoulders of those unfortunate people deprived of possessions.

Assim como dá fundamental importância à escolha dos territórios em que atua, Dalton Paula também considera relevante a revisão de personagens históricos. Nilo Peçanha (1867-1924) possuía origem pobre e por causa da cor de sua pele era chamado pejorativamente por seus opositores de mulato; mesmo com todas as condições adversas para pessoas de sua classe avançar em posições sociais, tornou-se um político importante, e chegou até a presidência do país na passagem da primeira para a segunda década do século XX. Fato admirável numa sociedade que havia abandonado oficialmente a escravidão somente há vinte e um anos. *Nilo Peçanha* (2013) é também o título da obra em que Dalton Paula, mais ou menos na altura da rodoviária, está posicionado de frente à Esplanada dos Ministérios, em Brasília, exibindo costurado na pele de suas costas o Brasão da República, símbolo maior do poder do Estado estabelecido sobre o trabalho escravo que fez as riquezas das lavouras de café e fumo representados no brasão. Uma república forjada pela dor na carne dos excluídos. Diante da Esplanada coroada pela Praça dos Três Poderes, centro das decisões e gestões do país, o artista negro de torso despidão toma o poder, assume o governo do Estado, sem golpe ou solenidade em uma tomada que acontece no corpo, uma apropriação dolorosa.

O brasiliense Thales Noor é um investigador da paisagem, um artista viajante interessado em geografia, cartografia, alpinismo e arquitetura, que recolhe materiais diversos, provenientes da natureza ou produzidos pela cultura, para compor sua obra que transita entre diferentes linguagens e que remete às ideias de passeio, expedição, peregrinação, trajeto, percurso. As duas obras apresentadas na exposição mostram as metodologias adotadas pelo artista para abordar o conceito de paisagem e para refletir sobre as radicais transformações que a cultura contemporânea impõe sobre o ambiente natural, referindo-se às paisagens rural e urbana.

A série intitulada *Fotointervenções* (2013) é constituída por seis fotografias aéreas, preto e branco, tomadas entre o Parque do Xingu e o Rio Araguaia, próximo da divisa entre Mato Grosso e Tocantins. São imagens que registram as alterações

Since he gives fundamental importance to the choice of the territories in which he takes action, Dalton Paula also considers relevant to carry out the background of historical figures. Nilo Peçanha (1867-1924) had poor origins and, because of his skin color, was pejoratively called mulatto by his opponents; even with all the adverse conditions that people of his class would have at climbing social ladder, he not only became an important politician, but also achieved the presidency of Brazil in the transition from the first to the second decade of the twentieth century. Admirable fact in a society that had officially abandoned slavery only twenty-one years before that. *Nilo Peçanha* (2013) is also the title of the artwork in which Dalton Paula, nearby the bus station, is standing opposite the *Esplanada dos Ministérios* ('Esplanade of the Ministries' area) in Brasilia, displaying the Coat of Arms of the Republic sewn on the skin of his back, which is the highest symbol of the government power used over slave labor that made richness through the coffee and tobacco plantations depicted on the coat of arms: A republic forged with pain in the flesh of the excluded. In front of the Esplanade surrounded by the *Three Powers Square*, the decision-making center and the management site of our country, the black artist having his torso naked, takes power, starts ruling the State, with no coup or solemnity, a taking that happens on his body, a painful appropriation.

Thales Noor from Brasilia is a landscape researcher, a traveling artist, interested in geography, cartography, mountaineering and architecture. He usually collects diverse materials from nature or the ones produced by culture for composing his artwork, which goes through different languages and refers to ideas of walking around, making expeditions, pilgrimages, journeys and pathways. The two artworks presented at the exhibition show the approaches adopted by the artist to tackle the concept of landscape and to discuss the dramatic transformations that contemporary culture imposes on the natural environment, referring to rural and urban landscapes.

The series entitled *Photo-Interventions* (2013) consists of six aerial black and white photographs, taken in open places between the Xingu Park and the Araguaia River, along the borders of Mato Grosso and Tocantins. They are images that register the

gigantescas provocadas pelo agronegócio na paisagem natural: desmatamento extensivo sem nenhuma observância aos códigos de proteção ambiental, assoreamento dos rios, fatiamento da terra por plantações e pastagens. Visto do alto o território é totalmente redesenhadado pela atividade humana e, para enfatizar isto, o artista interfere sobre as fotografias com um objeto pontiagudo retirando a camada mais superficial do papel, desenhando um jogo geométrico com linhas que se abrem e se fecham na figura de um hexágono, razão que domina o espaço.

A instalação *Brasília, da utopia do modernismo à decadência da modernização* é produzida por elementos recolhidos em momentos diferentes que se reuniram numa reflexão crítica sobre a ação do tempo no conceito de modernismo norteado pela utopia que engendrou o projeto de Brasília. Thales Noor se apropria do cartaz do evento de fotografia *Brasília: trilha aberta* (realizado nos anos 1970), uma peça gráfica simples composta pela fotografia aérea em preto e branco, com a composição organizada em função do Lago Paranoá destacado no centro da imagem, legendada com economia por mescla de fontes industrial e manuscrita. Sobre a área do lago aplica folhas de ouro reiterando a engrenagem dos sistemas que aliam o poder à riqueza, mas também comparando a pureza do ouro à pureza da utopia. A imagem do lago de ouro remete ainda ao mito indígena da Lagoa do Paraupava, uma lagoa de ouro localizada no centro do território brasileiro e objeto de cobiça dos primeiros exploradores dos sertões brasileiros. À frente do cartaz, dependurado em altura mais baixa que a convencional, estão dispostos, em sequência sobre o piso, cinco diferentes peças de metal, tampas de antigos cilindros de balões de oxigênio, uma delas revestida com folhas de ouro e as outras oxidadas e desgastadas pelo tempo; suas formas testemunham a ruína da utopia de Brasília, do que foi e do que é.

O goianiense Enauro de Castro faz dos problemas que afetam Goiânia o assunto de sua obra que não se fixa em categorias ou procedimentos, mas, ao contrário, é aberta e permeável aos fluxos da investigação, tendo em pauta o sertão como

gigantic changes caused by agribusiness in the natural landscape: extensive deforestation without any observance regarding environmental protection codes, silting of rivers, slicing land by plantations and pastures. Seen from above, one can see that the territory was totally redesigned by human activity. To highlight that, he made interferences on the photographs using a pointed object for removing the more superficial layer of the paper and drawing a geometric game with lines that open and close in the figure of a hexagon and take up the whole space.

The installation entitled '*From the utopia of modernism to the decadence of modernization*' is produced through elements that were collected at different moments and were put together in a critical reflection on the action of time in the concept of modernism, which produced the utopia that triggered the project and the construction of Brasilia. Thales Noor makes use of the poster created for the photograph event entitled '*Brasília: an open path*' (occurred in the 1970s), a simple graphic unit composed of a black and white aerial photograph, which had its composition organized because of the *Paranoá Lake*, which stands out in the center of the image, with subtitles composed of industrial and manuscript sources. On the lake area artwork there are gold leaves that emphasize the gear of the systems, associating power to wealth and comparing purity of gold to purity of utopia. The image of the golden lake also refers to the indigenous myth of the *Lagoa do Paraupava*, a golden lagoon located in the center of the Brazilian territory, which became an object of greed at the time of the first explorers in Brazilian hinterlands. In front of the poster, hanging at a lower height than the conventional one, arranged in sequence on the floor, there are five different metal units, some caps of old oxygen gas cylinders, one of them covered with gold leaves and the others oxidized and worn down over time, whose shapes bring to mind old industrial products and, simultaneously, are witnesses of the ruin of Brasilia's utopia – what it was then and what it is now.

Enauro de Castro, an artist from Goiania, makes use of the problems that affect Goiania as the subject of his artwork, which is not fixed in categories or procedures, but, on the contrary, is open and permeable to the flows of investigation, taking into account the hinterlands

território repleto de contradições, e que muitas vezes está contido no próprio espaço da cidade. O artista, em sua produção, questiona as demarcações entre atraso e desenvolvimento, arcaico e moderno, conservação e destruição, instalando seu laboratório onde este confronto se acirra em tensões no confronto entre natureza e cultura urbana.

As três obras, exibidas na exposição possuem seus contextos relacionados ao córrego Barreiro, um curso de água localizado na região sudeste da cidade e nas proximidades da residência do artista. Trata-se de um veio com cerca de oito quilômetros que corre espremido paralelo a uma rodovia, cercado por centro cultural, autódromo, posse urbana, bairros de periferia, conjuntos habitacionais de classe média, condomínios fechados de alto padrão. Percorre uma área que, a partir do século XXI, se tornou foco de grande especulação imobiliária. Apesar das contínuas agressões ao seu ecossistema, com extração da vegetação original, desproteção das nascentes, erosão e impermeabilização do solo pelo avanço da ocupação e lançamento de poluentes, o córrego resiste e seu manancial ainda poderia ser recuperado, caso houvesse interesse real em proteger as pequenas reservas naturais existentes dentro do aglomerado urbano.

As três obras têm o mesmo título: *Projeto Barreiro: programa ambiental total* (2014). São trabalhos desenvolvidos por Enauro de Castro na região do córrego e resultam do processo artístico no qual as ações acontecem em cadeia: ocupação, pesquisa, apropriação, coleta, intervenção, edição de produtos específicos. É um programa que se desdobra em diferentes suportes e linguagens, e se conclui em obras que são vestígios de vivências e reflexões produzidas às margens do rio, na periferia em transformação. Nestes trabalhos o córrego Barreiro é tornado presente por elementos que configuram sua realidade e materialidade.

Em *Topografia* o artista traça uma linha vermelha sobre a fotografia aérea produzida por satélite, destacando o percurso do córrego de sua nascente até o ponto de desembocadura. O desenho do curso do córrego torna-se a logomarca estampada nos rótulos dos produtos Barreiro, criados dentro do programa

as a territory that is full of contradictions. Indeed, it is possible to say that they happen to occur here, in the very space of the city. In his production, the artist queries on demarcations that can be obsolete or advanced, archaic or modern, updated or outdated. He sets up his laboratory in the place where that relation becomes a tough confrontation between nature and urban culture.

His three artworks showed at the exhibition have their contexts related to the *Córrego Barreiro (Barreiro Stream)*, a watercourse located in the southeast region of the artist's hometown and in the vicinity of the his house. It is an eight-kilometer-long water vein that flows parallel to a road surrounded by cultural center, racetrack, urban properties, suburban outskirts, middle-class housing complexes, and gated high standard communities. It goes along an area that has become the focus of great real estate speculation since the beginning of the current century. Despite the continuous aggression to its ecosystem – through extraction of the original vegetation, depredation of the springs, erosion and waterproofing of the ground by the advance of the occupation and release of pollutants – that stream has been notwithstanding, its spring could still be recovered if there were real interest in protecting that small natural reserves in that urban agglomerate.

The three artworks showed at the exhibition have the same title: '*Barreiro Project: Thorough Environmental Program*' (2014). They are works developed by Enauro de Castro in the region along the stream, an output of the artist's chain action process: occupation, research, appropriation, collection, intervention, edition of specific products. It is a program deployed in different means and languages, which resulted in artworks implying vestiges of experiences and ponderings, occurred on the banks of the river and in the outer areas in transformation. In these works the Barreiro Stream is made present through elements that configure its reality and materiality.

In '*Topography*', the artist draws a red line on an aerial photograph taken via satellite, highlighting the stream course from its spring to its outfall. The course of the stream becomes the trademark printed on the labels of the Barreiro products created within the environmental program. The geographic map shows the entire area

ambiental. A carta geográfica mostra toda a região do entorno do córrego com os diferentes tipos de investidas do desenvolvimento urbano questionados pelo artista. A força do poder, que altera a paisagem do entorno do córrego é criticada pelo artista ao cobrir com folha de ouro a localização do Centro Cultural Oscar Niemeyer, edificado pelo Governo de Goiás sem estudo de impacto, próximo às nascentes e em área que deveria estar sob proteção ambiental.

Em uma obra a água do córrego é engarrafada em vasilhames de vidro contendo 250 ml, dispostos em uma prateleira com se estivessem ofertadas ao consumo. Na verdade, a água do Barreiro é considerada própria ao uso doméstico após tratamento, adequada à irrigação e à aquicultura, mas não tem nenhuma utilização. Já na outra obra, o barro preto-azulado extraído do fundo das margens e que dá nome ao córrego é armazenado em um grande barril. Enfim, a materialidade do território é tornada materialidade da obra.

A história de Planaltina é um capítulo curioso na formação e na ocupação do Distrito Federal. Após a inauguração de Brasília a cidade foi dividida ao meio; parte do território passou à gestão distrital e outra parte continuou município goiano. Hoje são duas cidades em uma borda do retângulo, sofrendo as consequências do inchaço da população, da ausência de políticas públicas para habitação, do não planejamento das operações do mercado imobiliário. João Angelini nasceu em Planaltina e o ambiente de sua complexa periferia é o assunto da série de trabalhos que realizou sobre quebra-cabeças no início de sua carreira.

A série *Países* resulta das inserções no circuito ideológico das imagens que circulam estampadas em jogos de quebra-cabeça, tradicionalmente ocupado por cartões-postais dos Estados Unidos ou por paisagens europeias com castelos imponentes, lagos de águas serenas, jardins floridos, paisagens de sonho, fantasia, ilusão, concebidas segundo os padrões de beleza, ordem, riqueza e poder expressos pela cultura de dominadores, estampas para a educação lúdica dos dominados. O quebra-cabeça é considerado brinquedo que colabora para estimular a inteligência da criança, mas é, também, um instrumento de

around the stream with the different types of urban development onslaughts questioned by the artist. The force of power that changes the landscape surrounding the stream is criticized by the artist when he uses gold leaf to cover the location of Oscar Niemeyer Cultural Center, which was built – with no impact study, near the stream springs and in an area that should be under environmental protection – by the state's government of Goiás.

In one of his artworks, the stream water is bottled in 250 ml glass containers, arranged on a shelf as if they were goods displayed for consumption. In fact, Barreiro water is considered suitable for home use after treatment, for irrigation and for aquaculture, but it is not used, though. In the other work, the bluish black clay, extracted from the bottom of the banks named after the stream, is stored in a large barrel. In short, the materiality of the territory is turned into materiality of the work.

The history of *Planaltina* city is a curious chapter in the formation and occupation of *Distrito Federal* (Brazilian federal district). After the inauguration of Brasilia the city was divided into two areas, a part of it was assigned to the federal district government and the other one remained part of the State of Goias. Currently, they are two towns on one border of the rectangle, suffering from the consequences of population swelling, absence of public policies for housing, lack of a real estate market operation planning. João Angelini was born in *Planaltina*; its complicated outer area environment is the subject of the series of artworks he did on puzzles at the beginning of his career.

The '*Countries*' series comes from insertions in the ideological circuit of the images that transit in puzzle games, traditionally taken up by postcards of the United States or by European landscapes containing imposing castles, calm water lakes, flower gardens; landscapes of dream, fantasy and illusion, conceived with standards of beauty, order, wealth and power expressed by the culture of dominators, prints for the playful education of the dominated. Puzzles are considered toys that help intelligence stimulation of the child, but are also ideological diffusion instruments guided by cultural

difusão ideológica orientado pelos valores alienantes da indústria cultural. Angelini retira uma imagem deste circuito e a substitui por outra criada por ele, insere no mercado uma imagem avessa ao modelo vigente, uma fotografia da desordem e da pobreza que são realidades vividas nas periferias das cidades por grande parte da população brasileira.

A obra aqui exibida *Rua 1 - da série Países* (2005) é um exemplar raro dessa série de trabalhos que escapou à devolução ao mercado de brinquedos e que permaneceu no circuito de arte. A imagem estampada no quebra-cabeça é de uma rua estreita, sem pavimentação e com esgoto correndo diante dos olhos. Trata-se de uma rua do chamado Setor Habitacional Arapoanga, uma ocupação irregular que surgiu na periferia de Planaltina no começo dos anos 1990, quando uma grande propriedade privada foi vendida em pequenos e muitos lotes acumulados, que provocou a superpovoação, sem planejamento urbanístico, licença ambiental, benefícios de saneamento e iluminação, sistema de endereços e registro em cartório. Terrenos que não foram vendidos foram invadidos piorando ainda mais a situação. Nasceu em uma época em que um grande contingente de imigrantes chegou ao Distrito Federal e foi apartado nas periferias mais recônditas, onde o caos urbano se formou longe do espaço limpo e da ordem planejada do Plano Piloto. Habitado pela população pobre, sem infraestrutura para suportar o volume das demandas de serviços e benefícios, dominado por violência e criminalidade, seu processo de regularização se arrasta por décadas. O território de Arapoanga é a negação do cartão-postal estampado nos quebra-cabeças comerciais, é também a imagem da exclusão social mantida nas periferias da capital federal, abandonadas pelo poder público. A obra é aberta à interação com o espectador, enredado como brincante em um brinquedo que questiona os sistemas e modelos de divisão do espaço público e as técnicas de exclusão social, exercitadas na política habitacional, na especulação imobiliária, no mercado de imagens da indústria cultural, no circuito de arte e até nos instrumentos da educação infantil.

Marcelo Feijó é um fotógrafo que tem observado com acuidade as cidades onde residiu, fixando registros da paisagem e da vida acelerada que caracterizam a ocupação urbana, investigando a

industry alienating values. Angelini removes an image of that circuit and replaces it with another one created by him, inserts in the market an image averse to the current model, a photograph of the disorder and the poverty that are realities lived in the rural-urban fringes by a large part of the Brazilian population.

The work shown here, '*First Street*', from the *Countries* series (2005), is a rare copy of that artwork series that was left by chance from its toy market return and was kept at the art circles. The image on the puzzle is an unpaved open sewage narrow street. It is a street that is part of a housing neighborhood called *Arapoanga*, an irregular land occupation occurred in the outskirts of *Planaltina* in the early 1990s, when a large private property was sold in several pileup small lots that caused many problems: overpopulation, no urban planning, environmental license, addressing system, courthouse records, sanitation and lighting benefits. They are lands that were not really sold; instead, they were invaded, what made the situation even worse. The artist was born at a time when a large contingent of immigrants arrived in *Distrito Federal* and then was set apart in the most remote outskirts, where the urban chaos was formed, away from the clean space and planned organization existent in *Plano Piloto*. Inhabited by the poor, without any infrastructure to stand the volume of demands required for service and benefits, dominated by violence and crime, its regularization process has been going on for decades. The *Arapoanga* territory is the negation of the postcard printed on the commercial puzzles; it is also the image of the social exclusion existent in the outskirts of Brasilia, which were abandoned by the public power. The artwork is open for the interaction with the spectator, entangled as a player in a toy that questions the systems and division models of public space and the social exclusion techniques, exercised in housing policy, in real estate speculation, in the image market of cultural industry, in the art circle and even in the instruments for early childhood education.

Marcelo Feijó is a photographer who has observed with acuity the cities in which he lived, getting records of their landscapes and the accelerated life that characterize the urban occupation, investigating

passagem do tempo e indagando como as imagens, ao serem arquivadas na memória, sofrem alterações, obliterações e apagamentos. O artista opera por meio de séries compostas por polípticos arranjados em conjuntos de fotografias, encadeando narrativas que tratam da relação subjetiva, afetiva e poética que ele mantém com a cidade, com sua história e com suas formas de trocas e de agregação social.

Nascido em Goiânia e residente em Brasília desde a infância, Feijó cresceu junto com a capital modernista de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e é testemunha das transformações ocorridas ao longo das décadas. A paisagem utópica, asséptica e planejada de Brasília é o tema das duas obras exibidas na exposição e, em ambas, existem o aspecto intimista do olhar da primeira pessoa e o diálogo/confronto entre ação humana e natureza, ainda que manipulada pela atividade paisagística. São como observações plásticas que, calcadas em situações prosaicas da realidade, alinhavam uma espécie de ficção.

No políptico *Eu acho que estavam construindo uma cidade no vazio repleto do cerrado!* (2001-18) coloca em questão a criação de uma cidade singular no ermo do Planalto Central, antes dominado pelo cerrado, trabalhando com a oposição entre os conceitos geográficos de vazio e cheio, criando associações entre grafites que reproduzem as formas arquitetônicas do Congresso Nacional e formas naturais fotografadas no cerrado do entorno de Brasília, como a flor símbolo deste bioma, a pali-palan (*Paepalanthus classenianus* ou *Paepalanthus acanthophyllus*). Porém, não é a arquitetura do Congresso em si que é fotografada e sim um grafite executado sobre os tapumes que cercavam a construção do Complexo Cultural da República (composto pelo Museu da República e pela Biblioteca Nacional) planejado por Oscar Niemeyer no projeto original para completar o setor cultural que abre a Esplanada dos Ministérios, mas que só fora construído mais de quarenta anos após a inauguração de Brasília. A arquitetura símbolo da cidade reduzida a um desenho anônimo executado sobre o suporte efêmero que cercava um canteiro de obras de uma cidade em processo, construída não sobre o vazio,

the passing of time and investigating how images suffer alterations, obliterations and deletions when they are stored in memory. He makes use of series of artworks composed of polyptychs arranged in sets of photos whose narratives deal with the subjective, affective and poetic relations that he has kept regarding his city, its history, its form of exchange and social aggregation.

Born in Goiania, Feijó has lived in Brasilia since childhood. He grew up together with the modernist capital conceived by Lúcio Costa and Oscar Niemeyer; he is a witness of the changes that have taken place in Brasilia over decades. The utopic, aseptic and planned landscape of Brasilia is the theme of the two artworks showed at the exhibition and in both of them there is the intimate aspect of the look in first person and the dialogue / confrontation between human action and nature, even manipulated by landscaping activities. They are like fine observations that, based on prosaic situations of reality, are aligned as a kind of fiction.

In the polyptych entitled '*I think they were building a city along the replete emptiness of the cerrado!*' (2001-18), he calls into question the creation of a singular city in the wilderness of the Brazilian *Central Plateau*, formerly taken up by the Brazilian savannah called '*cerrado*'; he works with the opposition between geographical concepts of emptiness and fullness, creating associations between graffiti that reproduce the architectural forms of the '*Brazilian National Congress*' and natural forms photographed along the '*cerrado*' in the surroundings of Brasilia, such the symbol flower of that biome, a local everlasting flower called '*pali-palan*' (*Paepalanthus classenianus* or *Paepalanthus acanthophyllus*). However, it is not the architecture of the Congress itself that is photographed but a graffiti made on the hoardings that surrounded the building erection of the Cultural Complex of the Republic (comprised by the Museum of the Republic and the National Library) designed by Oscar Niemeyer in the original project to fulfill the '*cultural neighborhood*', which should be the starting point of the '*Esplanade of the Ministries*', but which had only been built more than forty years after the inauguration of Brasilia. The symbol of Brasilia architecture was reduced to an anonymous drawing done on the ephemeral support that surrounded a construction site

mas sobre o cerrado denso, repleto de diversidade biológica.

Em "*Eu acho que fiz estas fotografias em Brasília!*" (2016) Marcelo Feijó elabora uma narrativa que aborda as relações afetivas interpessoais dos habitantes das superquadras do Plano Piloto. Pensando as implicações do espaço habitado e ao mesmo tempo, vazio tão característico da cidade, o trabalho desmonta o estereótipo de Brasília como cidade de frieza e impessoalidade, cujo ambiente não favorece a aproximação e a convivência das pessoas. No recorte do trabalho é enfatizado o encontro entre a arquitetura (focada nas empenas ou nos vãos vazios e abertos dos edifícios, nos ladrilhos, nos aparelhos de identificação das quadras e blocos) e a abundante vegetação que faz dos espaços entre os blocos de edifícios, um bosque urbano. Há uma vida intensa e oculta nos interiores das quadras. Sem fotografar pessoas, o artista cria uma estória em torno de uma personagem fictícia, alimenta a fantasia com o uso de lantejoulas aplicadas sobre a superfície das fotos, adiciona comentários e desenhos que falam do seu próprio ato de fotografar e do processo de elaboração do trabalho.

A experimentação com restos de máquinas, a reutilização de materiais de origem industrial em situação de abandono, a migração de coisas que habitam a vida para o mundo da arte, a poética que deriva do próprio processo de criação da obra, a ausência de uma metodologia tradicional de trabalho e o apreço pelas gambiarras e improvisações marcam a singularidade da obra do brasiliense Milton Marques, artista de produção rara, inteligente e de grande ironia crítica.

De Milton Marques a exposição apresenta registros fotográficos (projetados como slide-show em grande escala sobre a parede de uma sala) da obra *Sem título* (2010). Trata-se de um trabalho sem categoria formal e que potencializa o conceito de *site specific* (obra especificamente concebida para as propriedades de um dado local). A ação consistiu em bater um automóvel modelo Brasília contra a parede externa do prédio do Centro Cultural Banco do Brasil, edificação assinada por Oscar Niemeyer,

of a city in process, built not in the emptiness, but in the dense '*cerrado*', full of biological diversity.

In "I think I took these photographs in Brasilia!" (2016), Marcelo Feijó has created a narrative that approaches the interpersonal affective relations of the inhabitants of the *Superquadras* ('*Super Blocks*) of the *Plano Piloto* ('*Brasilia's Pilot Plan*'). By taking into account the implications of the inhabited – and, at the same time – empty space, what is a characteristic throughout the city, the artwork dismantles the stereotype of Brasilia as a city of coldness and impersonality, whose environment does not favor the approach and the coexistence of people. The goal of the work is to convey the encounter between architecture (focused on the gables or the empty and open spans of the buildings, the tiles and the identifying equipment of the blocks), and the vast vegetation turns the spaces between the blocks of buildings into a real urban woodland There is an intense life hidden within the blocks. Without photographing people, the artist creates a story around a fictional character, feeds his fantasy by using applied spangles on the surface of the photos, and adds comments and drawings that speak of his own photography and the process of doing the artwork.

Experimentation with the remains of machines, the reuse of discarded materials of industrial origin, the migration of things that inhabit life into the art world, the poetics that come from the very process of art creation, the absence of a traditional methodology of work and the appreciation for kluges and improvisations mark the singularity of the artwork by Milton Marques, an artist from Brasilia capable of creating a rare, intelligent production, full of great critical irony.

From Milton Marques, the exhibition presents photographic records (designed as a large-scale slide show on the wall of a room), which makes part of his '*Untitled*' work (2010). It is an artwork that is not classified in a formal category and that enhances the concept of *site-specific work* (a work specifically designed for a specific location). The action consisted in crashing a Brasilia car model against the external wall of the Banco do Brasil Cultural Center Complex, a building designed by Oscar Niemeyer in Brasilia. By

em Brasília. Por meio de dispositivos programados pelo artista o carro se movimentava, como se chocalhasse, e emitia ruídos de funcionamento, gerando a ilusão de que estava ligado. O automóvel foi usado pelo artista como metáfora da cidade para permitir à própria cidade bater contra um de seus criadores. Veículo popular de design nacional lançado pela montadora Volkswagen, em 1973, o Brasília era caracterizado pelo design de linhas retas e pelo amplo envidraçamento, que dialogavam com as características das edificações residenciais projetadas por Oscar Niemeyer para o Plano Piloto. O CCBB é uma instituição cultural, com diferentes sedes no país, ligada à instituição financeira e que opera por meio dos benefícios do marketing cultural promovendo a difusão da produção artística; é uma das grandes instâncias de poder no circuito de arte. Morador do Gama, cidade-satélite do Plano Piloto, o artista sabe da realidade acidentada de Brasília, batida contra o país do qual é capital, chocada contra os anseios da população, conhece os fracassos da utopia, das distinções dos sistemas de poder e da força das ações de exclusão social.

Sobre a porta direita do Brasília Milton Marques grafou o seguinte aviso aos espectadores: "Permitido pixar aqui". A partir desta oposição à normatividade da proibição contra o pichão e da chancela de liberação dada pelo artista, o público passou a interagir com o carro por meio da inserção de pichações as mais diversas, as grafias extravagantes das assinaturas, os retratos de personagens famosos, as mensagens de amor e de protesto, os adesivos de convocação para manifestações sociais, os arabescos ornamentais, tudo foi depositado pelos espectadores ativos que dividiram com o artista o processo aberto de criação coletiva, sem normas e crítico por excelência. O resultado foi um trabalho político intervencionista e colaborativo que expressava (e ainda expressa) os desejos latentes da população brasileira.

Nascido no Chile, Rodrigo Paglieri se formou em Brasília, onde residiu durante mais de três décadas, e atualmente passa temporada de estudo no Rio de Janeiro. É um artista que alinha a pesquisa da imagem com tecnologias digitais com operações de

means of devices programmed by the artist the car moved, as if it were rattling, and emitted operating noises, generating the illusion that somebody had started it. The automobile was used by the artist as a metaphor of the city to allow the city itself to beat against one of its creators. Brasilia car model – a popular national design vehicle launched by the Volkswagen automaker in 1973 – was characterized by the design of straight lines and by the wide glazing that interacted with the characteristics of the residential buildings designed by Oscar Niemeyer for the Pilot Plan. The 'Banco do Brasil Cultural Center' is a cultural institution, with different branches in the country, linked to the financial institution, and operates through the benefits of cultural marketing promoting the diffusion of artistic production; it is one of the great instances of power in the art circle. As resident of Gama, a satellite city out of the Pilot Plan, that artist is familiar with the irregular reality in Brasilia, beaten against the country of which it is the capital, shocked against the yearnings of its population, is aware of the failures of utopia, the distinctions occurred in the power systems and the strength existent in social exclusion actions.

On the right door of the Brasilia car, Milton Marques graphited the following notice to the spectators: "It is allowed to spray-paint here". From this opposition to the normativity of the prohibition against graffiti and the seal of liberation given by the artist, the public began to interact with the car through the insertion of the most diverse graffiti, the extravagant graphics of the signatures, the portraits of famous people, the messages of love and protest, the stickers with convocation for social manifestations, ornamental arabesques, all kind of things were left by the active spectators, who shared with the artist the open process of collective creation with no rules and at the same time having creative criticism. The result was an interventionist and collaborative political work that expressed (and still has expressed) the latent desires of the Brazilian population.

Born in Chile, Rodrigo Paglieri got his degree in Brasilia, where he lived for more than three decades; now, he has taken a study course in Rio de Janeiro. He is an artist who aligns image research with digital technologies with urban intervention operations and

intervenção urbana e atuação no espaço público, desenvolvendo procedimentos híbridos que resultam em trabalhos aparentemente simples, mas de forte impacto visual e denso conceito poético/político.

Na exposição é apresentado o vídeo *Panorâmica Brasília* (2010-18), um fragmento do longo trabalho de intervenção urbana realizado para a exposição *Arquivo Brasília: cidade imaginário*, quando o artista instalou uma câmera de segurança disposta em um sistema móvel pendular na passarela que liga o décimo quarto andar das duas torres do Congresso Nacional, filmando em tempo real, dia e noite, durante dois meses, os acontecimentos que se passavam entre a Praça dos Três Poderes, a Esplanada dos Ministérios e a Rodoviária Central. As imagens captadas eram, então, transmitidas via internet e projetadas no interior da galeria de arte.

O território filmado por Rodrigo Paglieri sedia o centro do centro dos poderes do Brasil. O Congresso Nacional é um dos maiores emblemas da arquitetura de Oscar Niemeyer, um edifício complexo que une o funcionalismo das torres de escritórios administrativos ao experimentalismo orgânico das cúpulas do Senado e da Câmara dos Deputados. Atualmente é uma instituição sem credibilidade, afetada por sucessivos escândalos de corrupção, viciada em jogadas de interesses que não beneficiam a população brasileira e corroída moralmente, é assediada pela contínua vigilância da imprensa e da sociedade. Paglieri, em *Panorâmica Brasília*, operou com a verticalidade do olhar que se deslocava no movimento pendular de cima para baixo, de baixo para cima, sucessivamente, em um compasso vertiginoso que prende a atenção do espectador.

O vídeo, com pouco mais de uma hora de duração, documenta a transição do final da tarde para o início da noite, quando um vestígio de solenidade oficial, o tapete vermelho que cobre a rampa de acesso, é recolhido pelos seguranças para o interior do edifício; flagra a cidade mergulhar no lusco-fusco do crepúsculo para penetrar na escuridão da noite – uma metáfora da escuridão política do país? No ambiente noturno as luzes da rodoviária, do Conjunto Nacional e do Conic se acendem pulsantes,

performances in public space, developing hybrid procedures that result in apparently simple artworks, but with strong visual impact and dense poetic / political concept.

At the exhibition, he presents the '*Brasilia Panoramic Video*' (2010-18), a fragment of the long urban intervention artwork carried out for the exhibition *Brasilia File: An Imaginary City*, when the artist installed a security camera arranged in a mobile pendular system on the catwalk connecting the fourteenth floor of the two towers from the National Congress, taping – for two months, in real time, day and night – the events that took place between the *Three Powers Square*, the *Esplanade of the Ministries* and the *Central Bus Station*. The captured images were then transmitted via the internet and projected inside the art gallery.

The territory filmed by Rodrigo Paglieri hosts the center of the center of Brazilian powers. The *National Congress* is one of the greatest emblems of the architecture by Oscar Niemeyer, a complex building that unites the functionalism of the administrative office towers with the organic experimentalism of the Senate and the House of Representatives summit. Today, it is an institution with no credibility, is affected by successive corruption scandals and is biased by interests that do not benefit the Brazilian population. It is morally corroded and besieged by the continuous surveillance of the press and society. Paglieri in *Panoramic Brasilia* operated with the verticality of the look that moved through the pendulum movement from top to bottom, successively, in a dizzying compass that holds the viewer's attention.

The video, which is over one-hour long, documents the transition from late afternoon to early evening, when a vestige of official ceremony – the red carpet that covers the access ramp is picked up by security guards into the building – has the city plunged into the twilight dusk to penetrate the darkness of the night: Is it a metaphor for the political darkness of the country? In the nighttime, the lights of the bus station and of the '*Conjunto Nacional*' and the '*Conic*' shopping centers start pulsating, car traffic intensifies and lighted

o tráfego de veículos se intensifica e os faróis acenos tomam as pistas do Eixo Monumental. O cotidiano prosaico da cidade visto de cima, pelo olhar da estranha autoridade que ousa golpear a nação em nome da política degradada desenvolvida pelas elites e pelos poderes corrompidos do país.

Concluindo a exposição, são apresentadas seis publicações da crítica e historiadora da arte Aline Figueiredo, autora do conceito de "pintura cabocla" produzida com o calor e a cor do coração do Brasil. Com uma trajetória de meio século de trabalho representa um dos pilares do pensamento no Centro-Oeste. Nascida em Corumbá (MS), sua atuação se expandiu para Campo Grande e depois dos anos 1970 para Cuiabá. Foi responsável pela criação e gestão de instituições, entre as quais a mais importante é o Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT, onde realizou a articulação de um programa artístico amplo e sem precedentes. O olhar de Aline Figueiredo não estava restrito apenas ao Mato Grosso, mas alcançava extenso território. Faziam parte de seu programa os seguintes tópicos: desenvolver a produção artística de Mato Grosso; entabular diálogos com a produção do Centro-Oeste; acompanhar a pauta da arte de vanguarda brasileira; estabelecer conexões com a produção dos vizinhos latino-americanos; compreender a dimensão do problema indígena; recuperar as fontes da arte popular. Colocada em ação nos anos 1970, a pauta traçada por Aline continua atual e necessária.

Aline Figueiredo é grande investigadora da produção artística realizada na região Centro-Oeste. Fruto de um trabalho hercúleo desenvolvido em uma época em que os artistas mal sabiam formatar currículo ou montar portfólio, o livro *Artes Plásticas no Centro-Oeste* (1979) registra a história da formação dos circuitos de arte em Goiás, Brasília e Mato Grosso (a publicação foi lançada um ano após a criação de Mato Grosso do Sul cuja produção é tratada no livro dentro do contexto unificado); traça o diagnóstico dos circuitos estaduais; faz o mapeamento de artistas residentes nas capitais e nas cidades do interior, catalogando trajetórias importantes que sem esta publicação estariam hoje completamente esquecidas; republica textos críticos relevantes nas

headlights take the lanes of the *Monumental Axis Avenue*. The prosaic daily life of the city seen from above by the look of the strange authority that dares striking the nation in the name of the degraded politics developed by the elites and the corrupted powers of the country.

At the closing of the exhibition, there are six publications of the critic and art historian Aline Figueiredo, author of the concept of "*cabocla painting*" produced with the warmth and color of the heart of Brazil. With a background of half a century of artwork, she represents one of the pillars of thought in the Midwest. Born in Corumbá, in the State of Mato Grosso do Sul, her work expanded to Campo Grande City and after the 1970s to Cuiaba City. She was responsible for the creation and management of institutions, among which the most important is the *Museum of Popular Art and Culture of UFMT*, where she coordinated a wide and unprecedented artistic program. Aline Figueiredo's look was not restricted only to Mato Grosso, but it reached vast territory. The following topics were part of her program: developing the artistic production of Mato Grosso; making the whole production of the Midwest dialog to each other; taking care of the Brazilian avant-garde art agenda; establishing connections with the art production of the Latin American neighbors; understanding the extent of the indigenous problem; recovering the sources of popular art. Aline's agenda was put into action in the 1970s and has remained current and necessary until presently.

Aline Figueiredo is a great researcher of artistic production in the Midwest region. As a result of a herculean work developed at a time when artists barely knew how to format a CV or set up a portfolio, the book '*Artes Plásticas na Região Centro-Oeste*' ('Fine Arts in the Midwest Region') (1979) registers the history of the formation of art circles in Goias, Brasilia and Mato Grosso (the publication was launched one year after the creation of the State of Mato Grosso do Sul, whose production is treated in the book within the unified context); traces the diagnosis of the circles within the states; makes the mapping of artists residing in capitals and country towns, cataloging important trajectories that would have been completely forgotten these days without that publication, republishes relevant critical

trajetórias dos artistas; vasculha a produção da região desde o escultor goiano Veiga Valle, no século XIX, até jovens emergentes, no final da década de 1970.

Em *Arte aqui é mato*, exposição realizada em 1990, com obras dos mais significativos artistas de Mato Grosso, Aline Figueiredo dá relevo à ideia de mato — tanto erva que nasce em todo lugar quanto vegetação alta e adensada que fornece o topônimo ao Estado. A mostra, acompanhada de um catálogo com longo ensaio, traçou o panorama diversificado da arte mato-grossense reunindo obras representativas da bovinocultura de Humberto Espíndola, da mitologia popular dos rios Coxipó e Corumbá pintada por João Sebastião Costa, da pintura de denúncia de Nilson Pimenta, do lirismo de Dalva de Barros, do erotismo de Adir Sodré ou da crítica ao cotidiano de Gervane de Paula, entre outros artistas.

Obra importante desta investigadora do território, *A propósito do boi* (1994) é um longo estudo sobre a relação humana com este animal e sua introdução na bacia platina, no Brasil e no Mato Grosso. Estuda as influências indígenas trazidas pelos povos Guarani, Guaicuru e Kadiwéu, o trânsito entre as fronteiras, a formação da cultura pantaneira e, por fim, a bovinocultura de Humberto Espíndola.

Por fim, resta salientar que a importância da produção de Aline Figueiredo para o corpo da crítica de arte no Brasil foi legitimada pela Funarte com a publicação do livro *Aline Figueiredo - Coleção Pensamento Crítico* (2010), organizado pelo pesquisador Laudenir Antonio Gonçalves, e que reúne alguns dos principais textos de Figueiredo, produzidos ao longo de sua profícua trajetória.

*Tristes trópicos, Lisboa/São Paulo, Ed. 70/Martins Fontes, 1981, P.117.

texts of the artists' trajectories; has been researching the production of the region, since the renowned sculptor Veiga Valle in the nineteenth century to young emerging artists in the late 1970s.

In '*Arte aqui é mato*', an exhibition taken place in 1990 with works by the most significant artists of Mato Grosso, Aline Figueiredo gives prominence to the idea of '*mato*' — referring to any grass that is born everywhere as well as a large uncleared or sparsely settled area from where the State takes its name. The exhibition, followed by a catalog with a long essay, traced the diversified panorama of art of Mato Grosso, bringing together works representing the bovine art culture by Humberto Espíndola, the popular mythology of the rivers Coxipó and Corumbá painted by João Sebastião Costa, the painting of denunciation by Nilson Pimenta, the lyricism brought by Dalva de Barros, the eroticism by Adir Sodré or the criticism of the daily life by Gervane de Paula, among other artists.

An important artwork of this researcher in the territory, '*A propósito do boi*' ('For the purpose of the ox') (1994) is a long study on the human relationship with that animal and its introduction in the platinum basin, in Brazil and in Mato Grosso. He studies the indigenous influences brought by the Guarani, Guaicuru and Kadiwéu ethnic groups, the traffic along the borders, the formation of the Pantanal culture and, finally, the cattle breeding by Humberto Espíndola.

Finally, it should be pointed out that the importance of the production by Aline Figueiredo regarding the art criticism panel in Brazil was legitimized by *Funarte*, with the publication of the book '*Aline Figueiredo - Coleção Pensamento Crítico*' ('Aline Figueiredo — Critical Thinking Collection') (2010), organized by the researcher Laudenir Antonio Gonçalves, and brings together some of the main texts by Figueiredo, produced along his substantive trajectory.

* 'Tristes Trópicos' (the version in English is titled 'Tristes Tropiques'), Lisbon / Sao Paulo, Ed. 70, Martins Fontes, 1981, p.117.

Divino Sobral

Divino Sobral

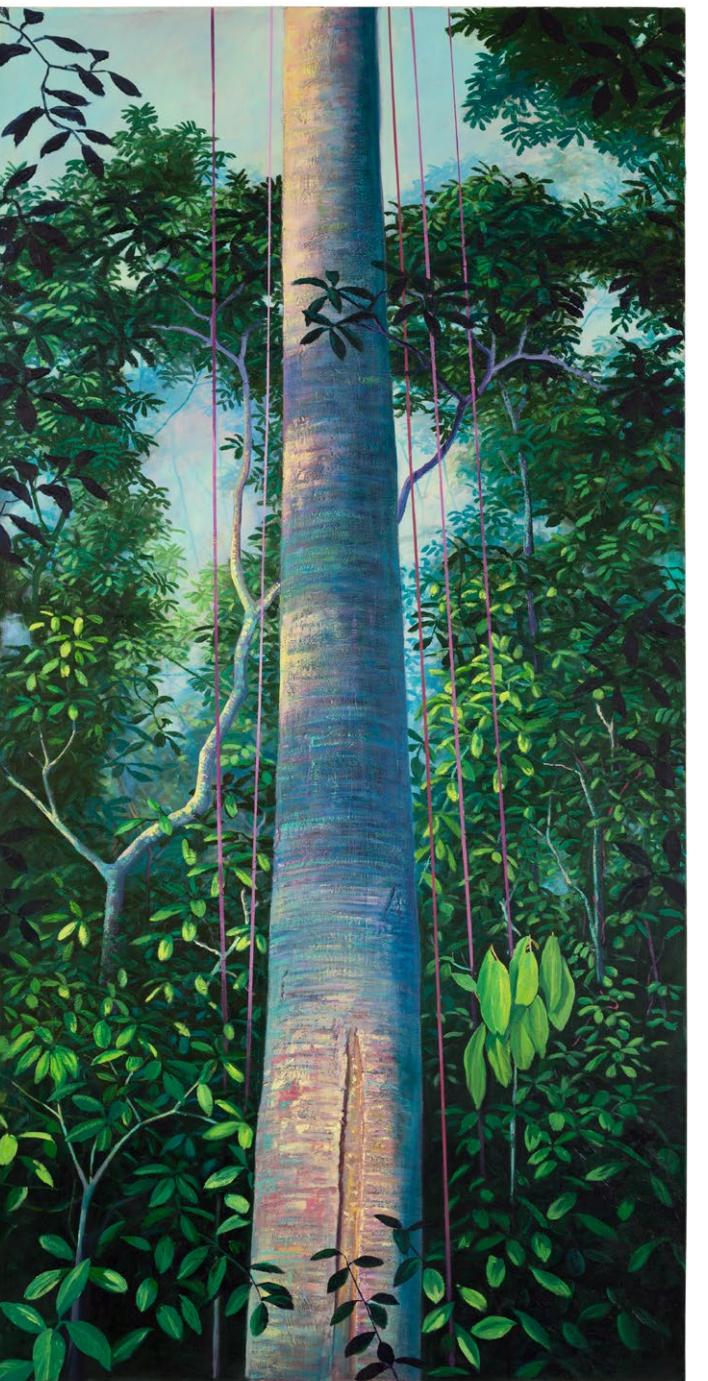
MANIFESTO AOS RIOS DA ÁSIA SUL

Eu denuncio aos rios brasileiros que passam em minhas vidas, os pecados ecológicos que cometem contra mim e a comunidade:

- Eu cometo malícias com excesso de agrotóxicos;
- Eu destruo suas margens favorecendo o desmatamento e o assoreamento, assim como o anisentismo, segundo o uso das suas importantes aflores;
- Eu poluir e cagar indiscriminadamente sua rica fauna e flora, extingundo o fôr das vidas;
- Eu devo na monte a inverna e saber vocal de suas populações ribeirinhas;
- Por não participar ativamente de nenhum movimento de cidadania que proteja seus mananciais;
- Eu não tenho consciência de que cada vez que uso indiscriminadamente a água das torneiras ou rios contribuo para sua poluição, mas rapidamente a saque;
- Por contaminar o lençol freático com o uso excessivo de detergentes não biodegradáveis e outros químicos na utilização doméstica e profissional;
- Eu destruo aos rios minha verdade humana de ser um com elas;
- Eu sou a causa de suas perdas, valorizando a vida de suas vidas não só com pensamentos piáculos, mas com a avai consciente de minha obra em qualquer atitude que eu tiver.

Movimento Artistas Pela Natureza.





Miguel Penha

Jatobá. 2016. Óleo sobre lona.

200 x 100 cm. Coleção José Ferreira Alves (Batatais/SP).

'Brazilian Copal'. 2016. Oil on canvas. 200 x 100 cm. José Ferreira Alves Collection (Batatais/SP).

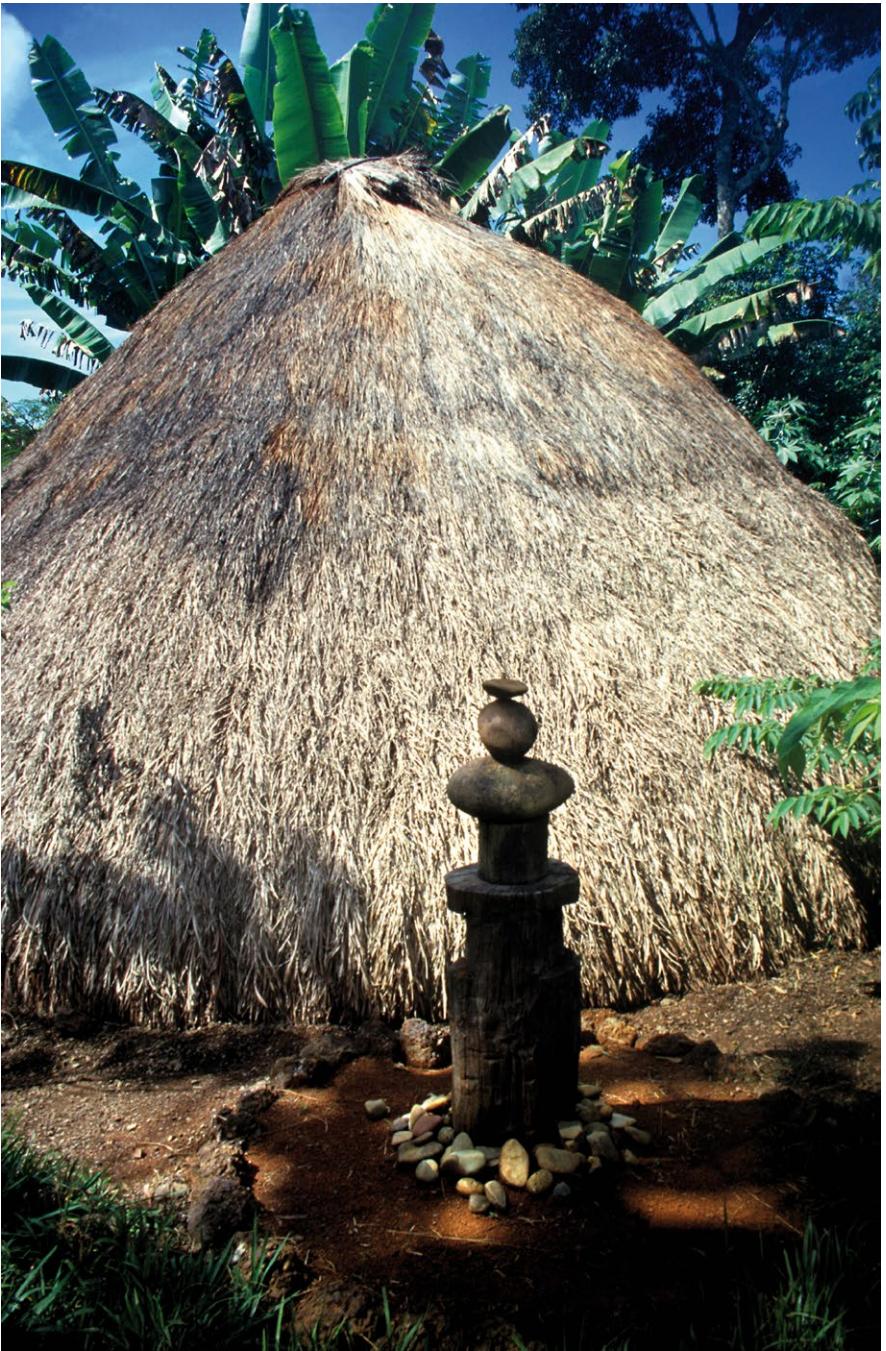
Mata verde. 2011. Óleo sobre tela. 100 x 200 cm. Coleção José Ferreira Alves (Batatais/SP).

'Green Woodland'. 2011. Oil on canvas. 100 x 200 cm. José Ferreira Alves Collection (Batatais/SP).

Igarapé. 2011. Óleo sobre tela. 100 x 200 cm. Coleção José Ferreira Alves (Batatais/SP).

'Creek'. 2011. Oil on canvas. 100 x 200 cm. José Ferreira Alves Collection (Batatais/SP).





Bené Fonteles

Ex-cultura na OCA. 1988. Registro de escultura em frente à oca indígena construída no viveiro Refúgio da Vida Silvestre do Vale do Jamacá, Chapada dos Guimarães/MT. 90 x 60 cm. Cortesia do artista.

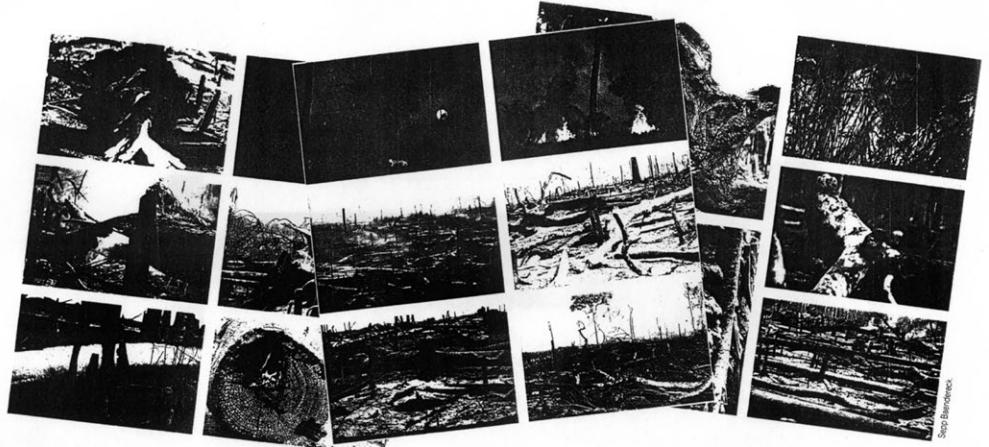
'*Ex-culture at OCA*'. 1988. Sculpture register in front of an indigenous hut built in the 'Wildlife Refuge of Jamacá Valley' vivarium, Chapada dos Guimarães/MT. 90 x 60 cm. Courtesy of the artist.



Detalhe | Detail



“MATO GROSSO TÁ PEGANDO FOGO!”



NÃO FIQUE AÍ PARADO. VOCÊ TAMBÉM É CULPADO!

“Arte Arte de que Tudo”

Movimento Nacional de Artistas pela Natureza

AME
Associação dos Mestres da Ecologia



Bené Fonteles

Mato Grosso tá pegando fogo! Não fique aí parado, você também é culpado. 1988. Cartaz. 30 x 42cm.

Cortesia do artista.

'Mato Grosso is on fire, don't stand still, you are guilty, too'. 1988. Poster. 30 x 42 cm. Courtesy of the artist.

Manifestação pela demarcação das terras indígenas. 1996. Cortesia do artista.

'Manifestation in defense of the demarcation of the indigenous lands'. 1996. Courtesy of the artist.

Manifesto aos rios de águas sujas. 1996. Texto. Cortesia do artista.

'Manifesto for Rivers with Dirty Waters'. 1996. Text. Courtesy of the artist.

MANIFESTO AOS RIOS DE ÁGUAS SUJAS

Eu manifesto aos rios brasileiros que passam em nossas vidas, os pecados ecológicos cometidos por omissão e permissão:

Ao contaminar seus cursos com esgotos domésticos e industriais e agrotóxicos;

Ao desmatar suas margens favorecendo o desbarrancamento e assoreamento, assim como as nascentes, secando o agir dos seus importantes afluentes;

Ao explorar e caçar predatoriamente sua rica fauna e flora, extinguindo o fluir das espécies;

Ao deixar na miséria a vivência e o saber secular de suas populações ribeirinhas;

Por não participar ativamente de nenhum movimento de cidadania que proteja seus mananciais;

Por não ter consciência de que cada vez que uso indevidamente a água das torneiras estou colaborando para sua pilhagem mais rápida e segura;

Por contaminar o lençol freático com o uso excessivo de detergentes não biodegradáveis e outras químicas na utilização doméstica e profissional.

Eu manifesto aos rios minha vontade humana de ser um com eles:

De amar seus férteis percursos, valorizando a vida de suas vidas não só com pensamentos e palavras, mas com o aval consciente de minha obra em qualquer atividade que eu exerce.

Movimento Artistas Pela Natureza.



Cildo Meireles

Sal sem carne. 1975. Disco LP gravado em oito canais. Coleção Edney Antunes.

'Salt with no meat'. 1975. LP record with two long tracks on eight channels. Edney Antunes Collection.





Elyeser Szturm

Visões kalunga. 2001. Tinta mineral sobre papel de algodão. 2 peças 60 x 40 cm e 12 peças 40 x 60 cm. Coleção Onice Morais e Rosildete de Oliveira (Brasília/DF).

'Kalunga Views' series. 2001. Mineral ink on cotton paper. 2 units 60 x 40 cm and 12 units 40 x 60 cm. Onice Morais & Rosildete de Oliveira Collection (Brasília/DF).



Humberto Espíndola

Da série Confinamentos. 1972. Couro de boi, marcas de gado, roseta, arame farpado, moldura de ferro. 56 x 46 cm. Acervo Centro Cultural UFG.

From 'Confinements' series. 1972. Ox leather, cattle branding iron, rosette, barbed wire, iron frame. 56 x 46 cm. UFG Cultural Center Collection.

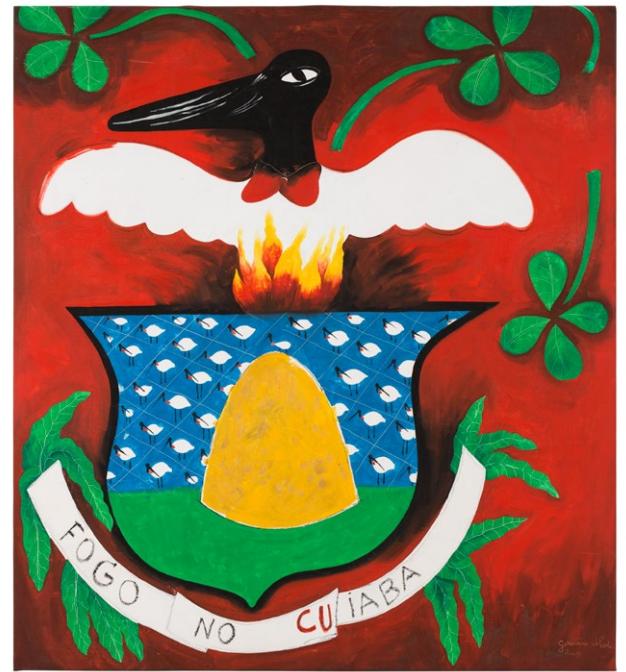
Coroa de chifres. 1971. Óleo sobre tela sobre madeira, arame farpado, moldura de ferro. 80 x 90 cm. Cortesia do artista.

'Crown of Horns'. 1971. Oil on canvas on wood, barbed wire, iron frame. 80 x 90 cm. Courtesy of the artist.

Da série Mapas de ocupação - Kadiwéu. 2001. Couro de boi pirogravado, acrílica sobre madeira. 40 x 50 cm. Cortesia do artista.

From 'Maps of Occupation – Kadiweu' series. 2001. Pyrographed ox leather, acrylic on wood. 40 x 50 cm. Courtesy of the artist.





Gervane de Paula

Fogo no Cuiabá. 2005. Acrílica sobre tela. 148 x 134 cm. Cortesia do artista.

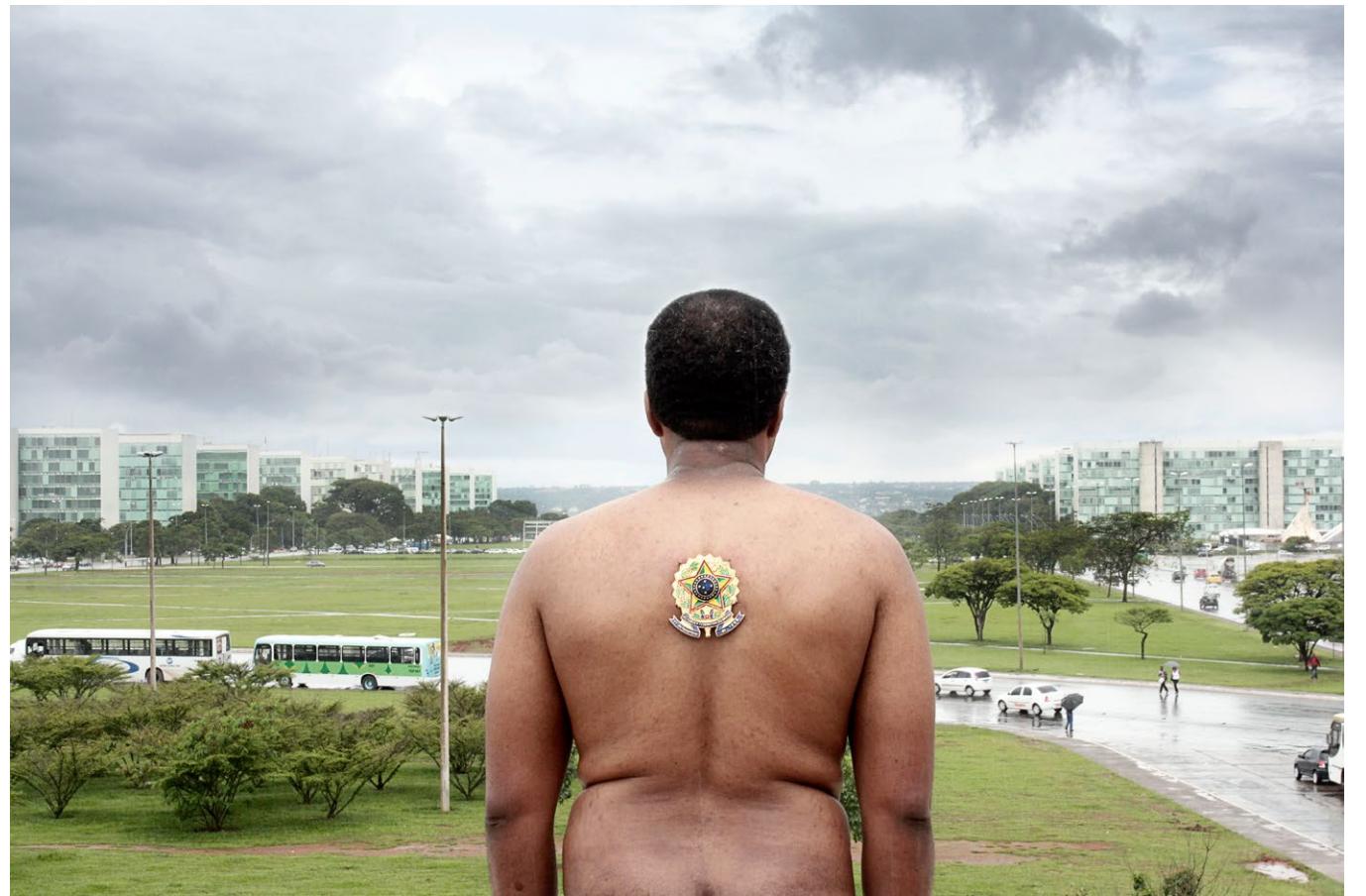
'Fire in Cuiabá'. 2005. Acrylic on canvas. 148 x 134 cm. Courtesy of the artist.

Soja, droga e tuiuiú. 2005. Acrílica sobre tela. 148 x 131 cm. Cortesia do artista.

'Drug, Soybeans and Jabiru Stork'. 2005. Acrylic on canvas. 148 x 131 cm. Courtesy of the artist.

Arte aqui é mártir. 2005. Acrílica sobre madeira recortada. 84 x 70 cm. Cortesia do artista.

'Art here is martyr'. 2005. Acrylic on cut out wood. 84 x 70 cm. Courtesy of the artist.



Dalton Paula

Nilo Peçanha. 2013. Vídeo-performance. 2'12". Cortesia do artista.

'*Nilo Peçanha*'. 2013. Video-performance. 2 min 12 s. Courtesy of the artist.

Coronel Castelo Negro A. 2013. Vídeo-performance. 2'43". Cortesia do artista.

'*Colonel Black Castel A*'. 2013. Video-performance. 2 min 43 s. Courtesy of the artist.

Coronel Castelo Negro B. 2013. Vídeo-performance. 2'43". Cortesia do artista.

'*Colonel Black Castel B*'. 2013. Video-performance. 2 min 43 s. Courtesy of the artist.





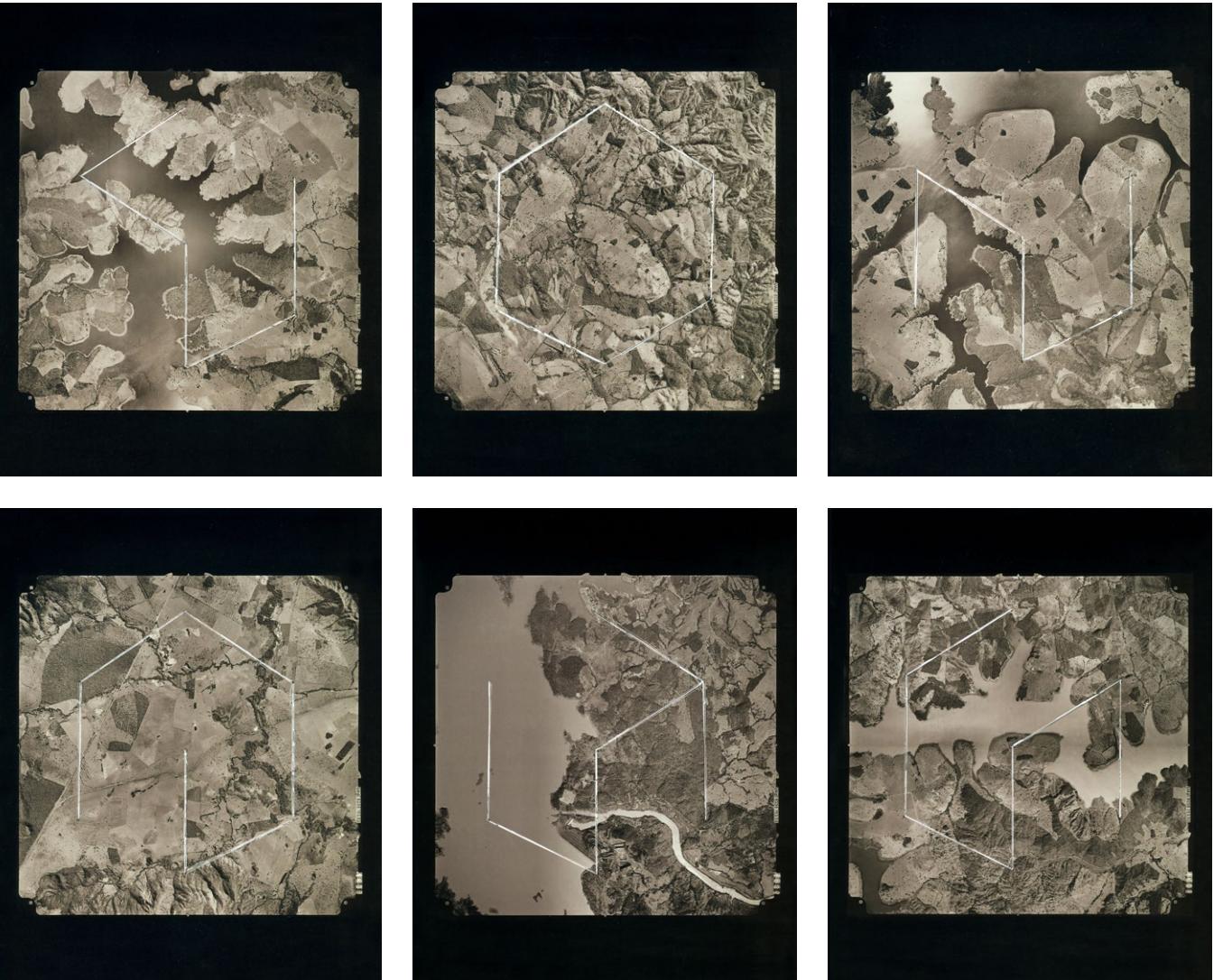
Thales Noor

Brasília, da utopia do modernismo à decadência da modernização. 2011. Cartaz, folha de ouro, peças de metal. Dimensões variáveis. Cortesia do artista.

'*Brasília: From the utopia of modernism to the decadence of modernization*'. 2011. Poster, gold leaf, metal parts. Variable dimensions. Courtesy of the artist.

Foto Intervenções. 2013. Ponta seca sobre fotografia. 06 peças 25 x 20 cm. Cortesia do artista.

'*Photo Interventions*'. 2013. Dry point on photograph. 06 units 25 x 20 cm. Courtesy of the artist.





Enauro de Castro

Projeto Barreiro: programa ambiental total. 2014. Barril de metal contendo barro do Córrego Barreiro. 88 x 60 Ø cm. Cortesia do artista.

'Barreiro Project: Thorough Environmental Program'. 2014. Barrel of metal containing clay from the Barreiro Stream. 88 x 60 Ø cm. Courtesy of the artist.

Projeto Barreiro: programa ambiental total - Topografia. 2014. Fotografia de imagem de satélite e folha de ouro. 19 x 25 cm.

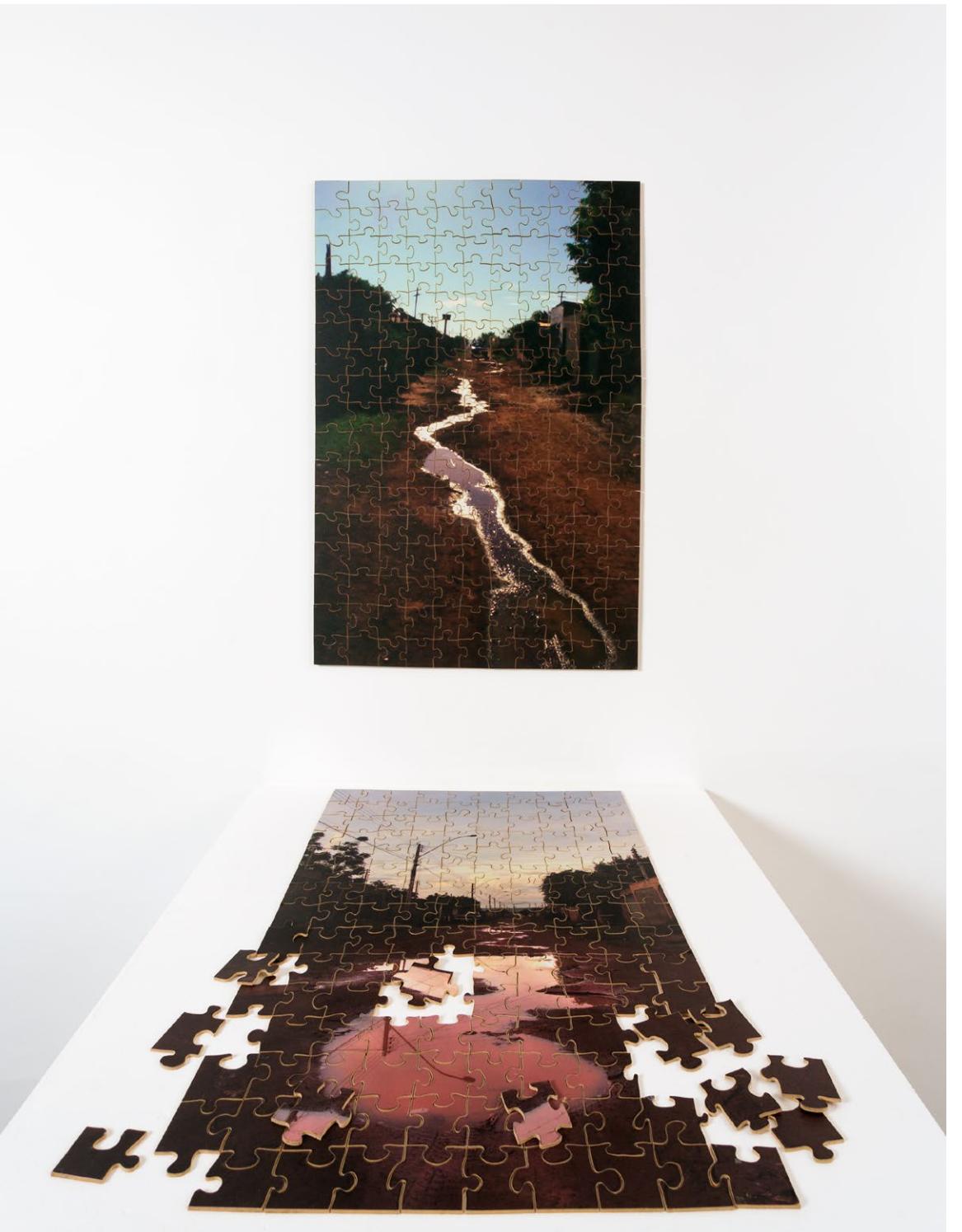
Cortesia do artista.

'Barreiro Project: total environmental program – Topography'. 2014. Aerial photograph taken via satellite and gold leaf. 19 x 25 cm. Courtesy of the artist.

Projeto Barreiro: programa ambiental total. 2014. Garrafas de vidro contendo 250 ml de água do Córrego Barreiro. 15 peças 22 x 05 Ø cm. Cortesia do artista.

'Barreiro Project: total environmental program'. 2014. Glass bottles containing 250 ml of water from the Barreiro Stream. 15 units 22 x 05 Ø cm. Courtesy of the artist.

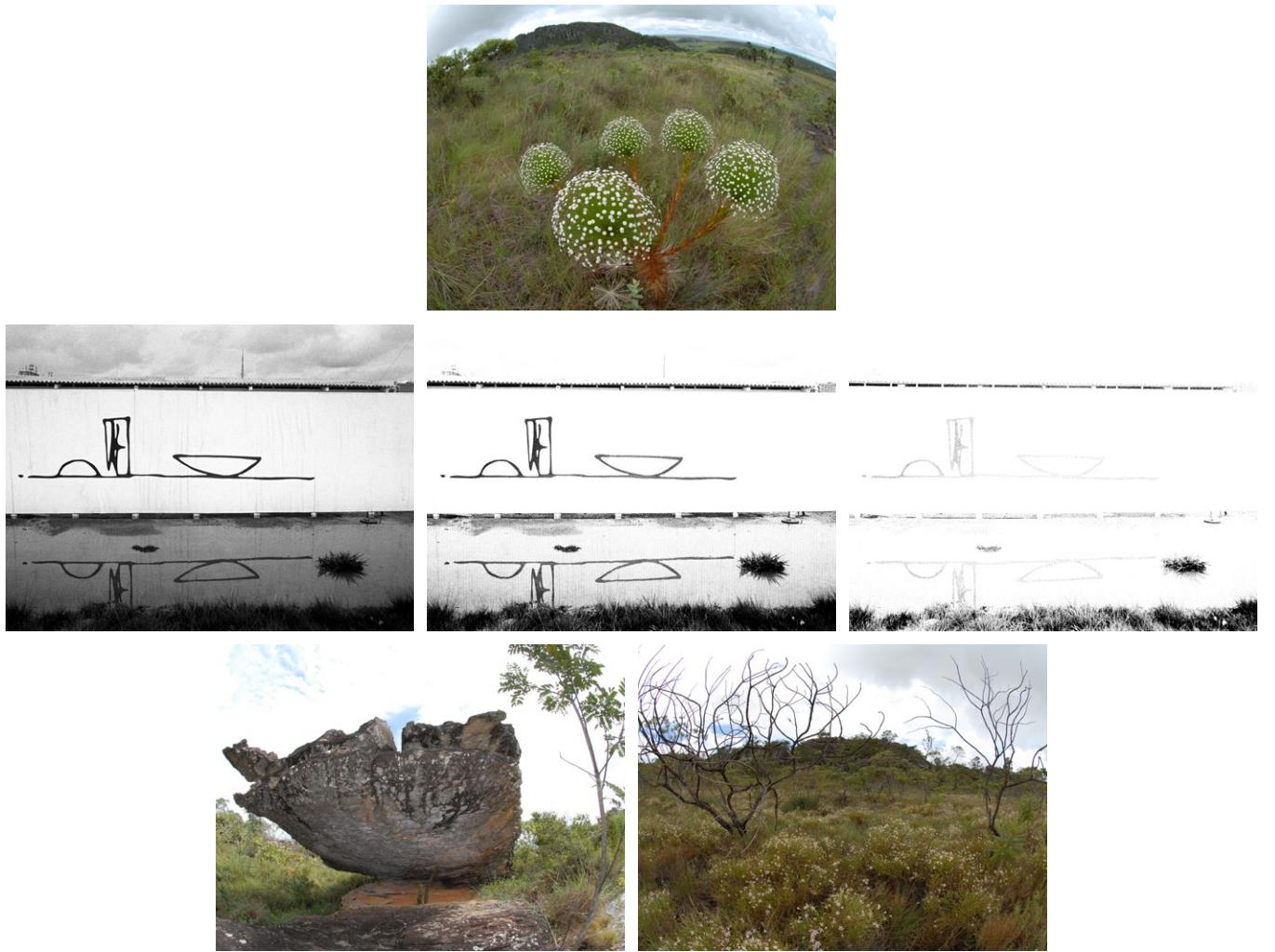




João Angelini

Rua 1 (da série Países). 2005. Quebra-cabeça. 87 x 58 cm; 75 x 50 cm. Cortesia do artista.
'First Street' (from the 'Countries' series). 2005. Puzzle. 87 x 58 cm; 75 x 50 cm. Courtesy of the artist.





Marcelo Feijó

Eu acho que estavam construindo uma cidade no vazio pleno do cerrado!. 2001. Instalação com fotografias. 06 peças de 30 x 40 cm. Cortesia do artista.

'I think they were building a city along the replete emptiness of the cerrado!' 2001. Installation with photographs. 06 units 30 x 40 cm. Courtesy of the artist.

Eu acho que fiz estas fotografias em Brasília! 2016. Fotografia, enfeites, anotações e desenhos a lápis sobre papel. 02 peças 30 x 40 cm; 04 peças 40 x 30 cm. Cortesia do artista.

'I think I took these photographs in Brasília!' 2016. Photographs, ornaments, notes and pencil drawings on paper. 02 units 30 x 40 cm; 04 units 40 x 30 cm. Courtesy of the artist.

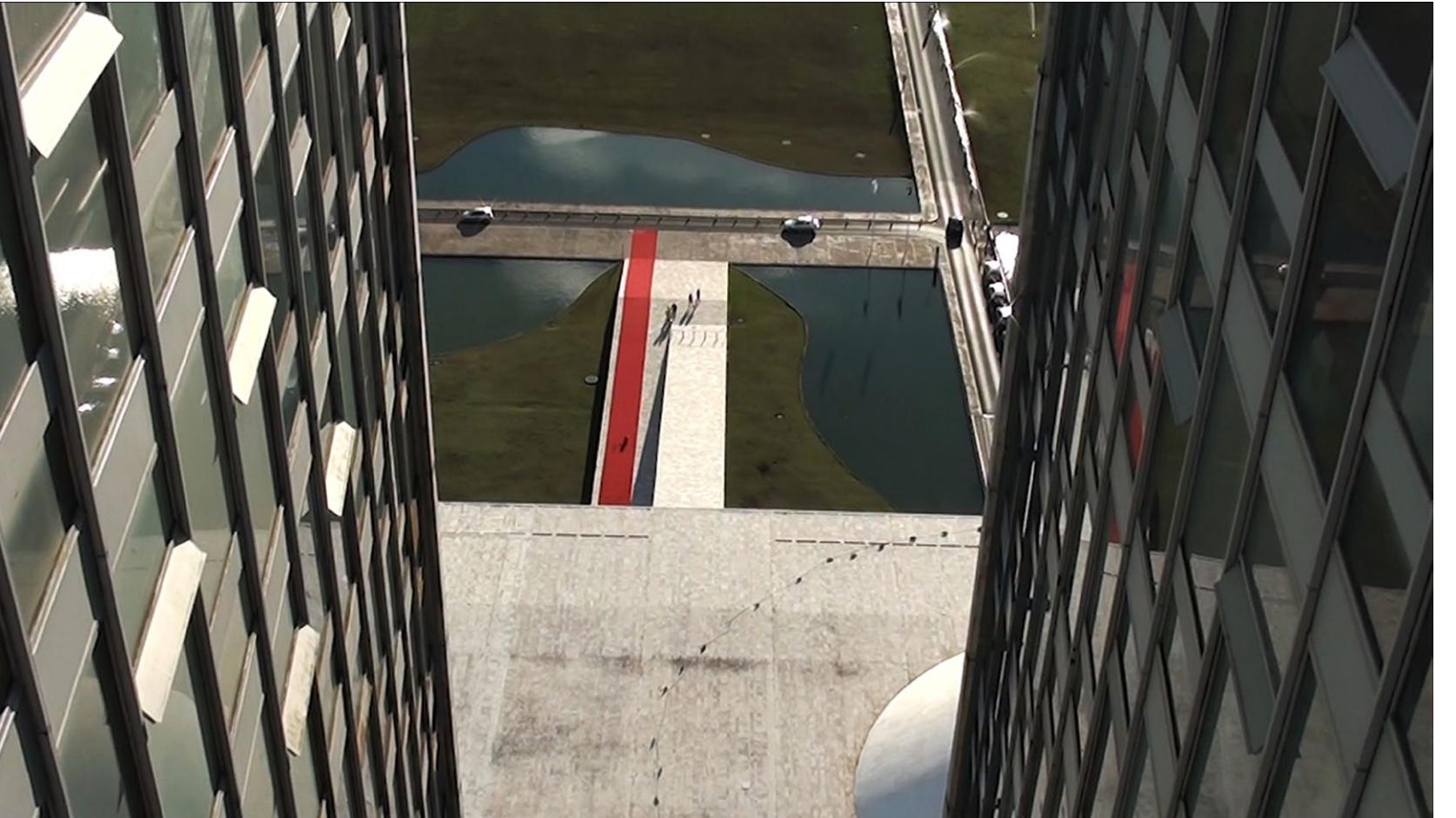




Milton Marques

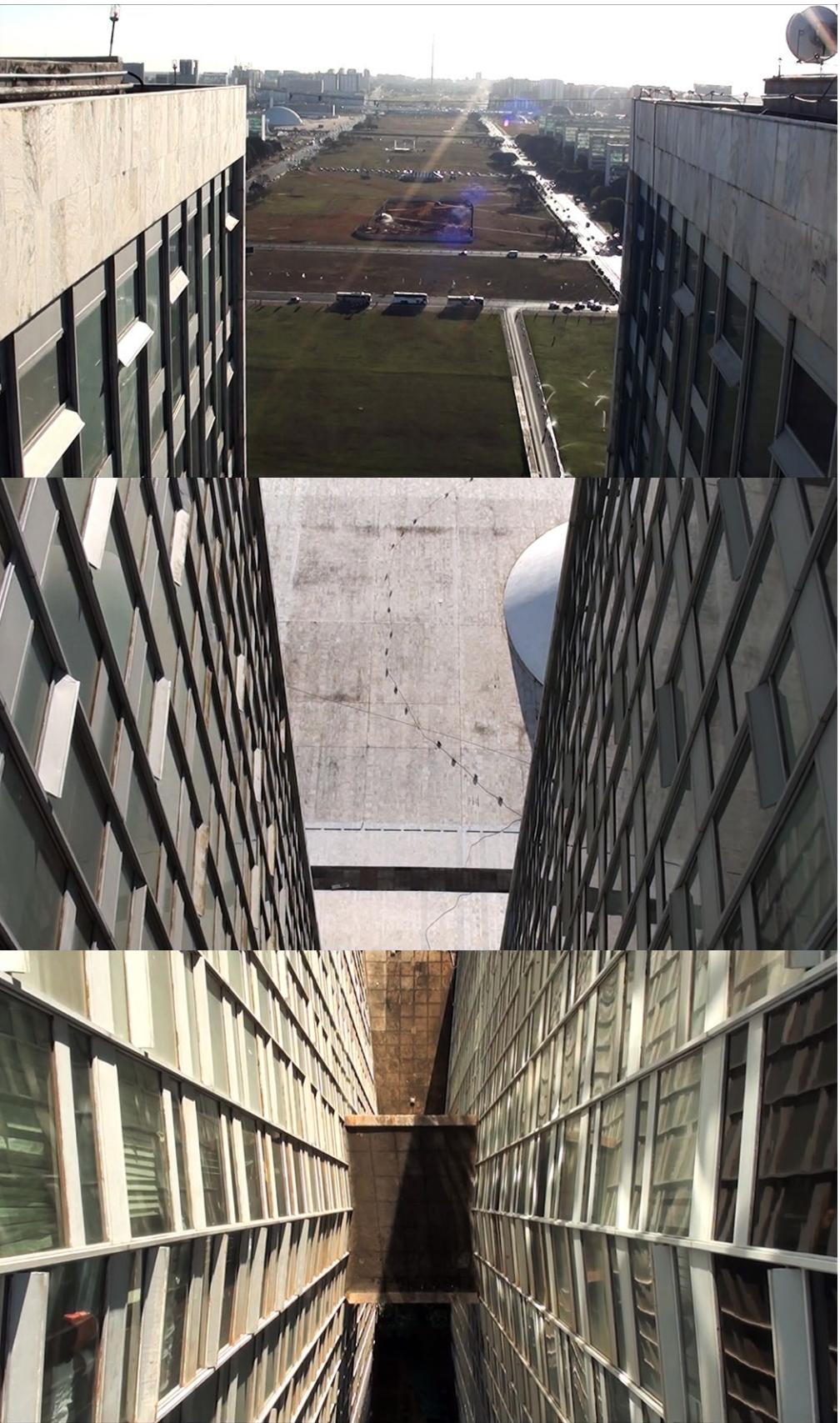
Sem título. Volkswagen Brasília batida contra o prédio do Centro Cultural Banco do Brasil desenhado por Oscar Niemeyer, em Brasília. 2010. Registro fotográfico de Milton Marques. Cortesia do artista.

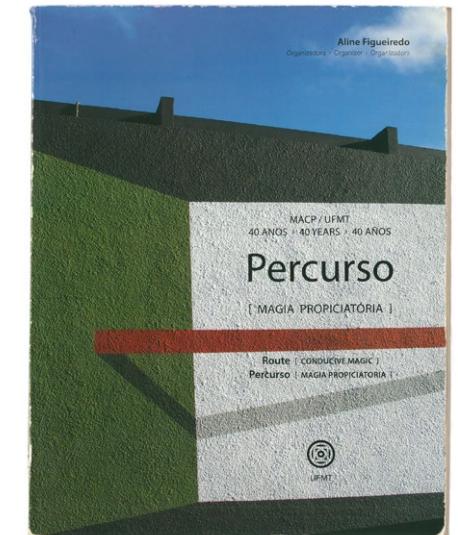
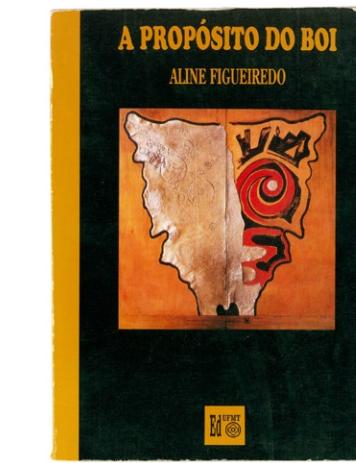
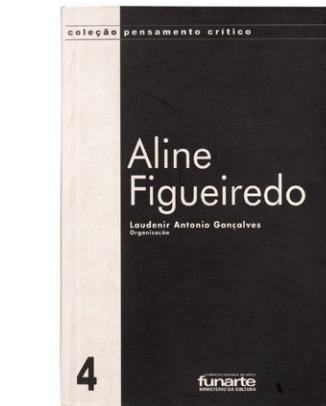
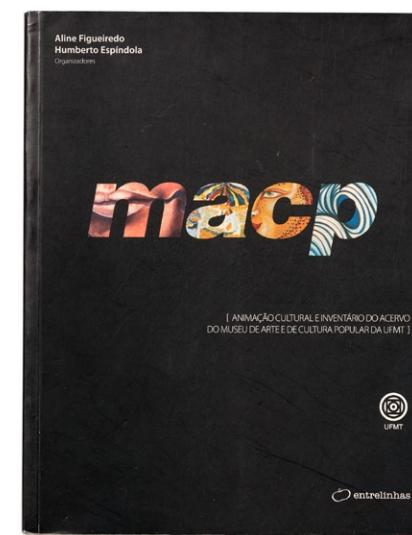
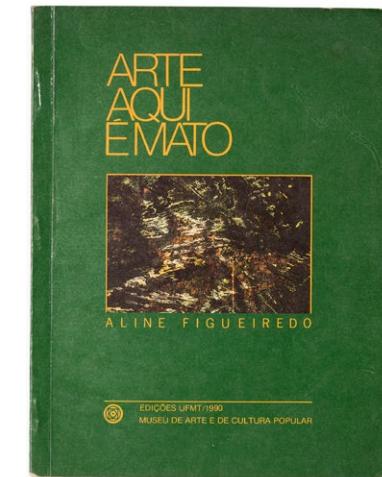
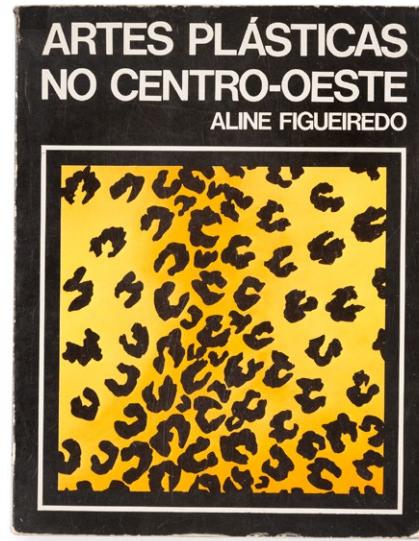
'Untitled'. A Brasilia Volkswagen car model crashed against the external wall of the Banco do Brasil Cultural Center, designed by Oscar Niemeyer, in Brasilia. 2010. Photographic record by Milton Marques. Courtesy of the artist.



Rodrigo Paglieri

Panorâmica Brasília. 2010. Vídeo. 1'12". Cortesia do artista.
'Panoramic Brasília'. 2010. Video. 1 min 12 s. Courtesy of the artist.





Aline Figueiredo

Aline Figueiredo. *Arte no Centro-Oeste*. Cuiabá, Edições UFMT/Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT, 1979. Coleção Yara Pina.

Aline Figueiredo. *Arte aqui é mato*. Cuiabá, Edições UFMT/Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT, 1990. Coleção Luiz Mauro.

Aline Figueiredo e Humberto Espíndola. *MACP Animação cultural e inventário do Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT*. Cuiabá, Entrelinhas, 2010. Coleção Particular.

Aline Figueiredo. *A propósito do boi*. Cuiabá, Edições UFMT/Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT, 1995. Cortesia de Aline Figueiredo.

Laudenir Antonio Gonçalves, Organizador. *Aline Figueiredo - Coleção Pensamento Crítico*, Rio de Janeiro, Funarte, 2010. Coleção Particular.

Aline Figueiredo. *MACP UFMT 40 anos – Percorso Magia Propiciatória*. Cuiabá, Entrelinhas, 2014. Cortesia Aline Figueiredo.

Aline Figueiredo. *'Art in the Midwest'*. Cuiabá, 'UFMT Museum of Art and Popular Culture' Editions. 1979. Yara Pina Collection.

Aline Figueiredo. *'Arte aqui é mato'*. Cuiabá, 'UFMT Museum of Art and Popular Culture' Editions. 1990. Luiz Mauro Collection.

Aline Figueiredo & Humberto Espíndola. *'MACP Cultural animation and inventory of the UFMT Museum of Art and Popular Culture of Cuiabá'*, 'Between lines', 2010. Personal Collection.

Aline Figueiredo. *'For the purpose of the ox'*. Cuiabá, 'UFMT Museum of Art and Popular Culture' Editions, 1995. Courtesy of Aline Figueiredo.

Laudenir Antonio Gonçalves, Organizer. *Aline Figueiredo – 'Critical Thinking' Collection*, Rio de Janeiro, Funarte, 2010. Personal Collection.

Aline Figueiredo. *MACP UFMT 40 years – 'Path of Propitiatory Magic'*. Cuiabá, 'Between lines', 2014. Courtesy Aline Figueiredo.

CENTRO E BORDA, QUE TERRITÓRIO É ESTE?
“É ao mesmo tempo objeto de natureza e sujeito da cultura”
Claude Lévi-Strauss*

Era chamado de sertão o vasto e longínquo interior do Brasil habitado por povos indígenas resistentes à colonização, quando durante as duas primeiras décadas do século XVIII chegaram bandeirantes e se apoderaram da terra com crueldade e violência em nome da Coroa Portuguesa. Dizimaram etnias intórias, fundaram vilas e trouxeram a mão de obra escravizada para explorar as riquezas minerais até o esgotamento das jazidas, ocorrido cerca de trinta anos depois do aposseamento. Com o fim do ciclo do ouro as Capitanias de Goiás e de Mato Grosso vitam suas economias ruim e suas populações decayem, ficaram abandonadas e isoladas do resto do país por quase dois séculos, porém resistiram com a prática da agricultura e da pecuária de subsistência.

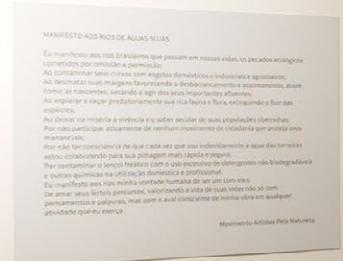
Somente no século XX, entre os anos 1930-1940, é que a enorme região com apenas dois estados começou a se desenvolver e a adentrar na modernidade: a construção de Goiânia; o programa de integração nacional Marcha para o Oeste; a abertura de ferrovias que a ligaram ao restante do país e possibilitaram o escoamento da crescente produção agrícola; a instalação das linhas telegráficas que dilataram os meios de comunicação; o surgimento de novos povoados em áreas ainda verdes; a criação da Expedição Roncador-Xingu para atenuar os conflitos com etnias ainda não conectadas. Após 1956, a construção de Brasília e a transferência da sede do poder político do país para o Planalto Central impactaram toda a região e desencadearam novo ciclo de desenvolvimento: trouxe a expansão da malha rodoviária; impulsionou os grandes fluxos imigratórios que alteraram o quadro demográfico e provocaram crescimento dos núcleos urbanos; alterou os parâmetros de urbanismo e arquitetura; redimensionou o papel político regional diante da nação. Nos anos seguintes outros mapas redesenham o Centro-oeste: em 1961, ao norte de Mato Grosso foi criado o Parque Indígena do Xingu para abrigar populações deslocadas de seus territórios próprios; em 1977 se deu a divisão do território mato-grossense em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul; em 1988 tomando o norte de Goiás foi criado o Tocantins, apartado da região.

Desde a colonização da América do Sul, sempre houve uma tensão entre a exploração progressiva da terra e a preservação da natureza, tanto a nível local quanto regional. No Brasil, essa tensão é mais evidente no Centro-Oeste, que é uma área de transição entre a Mata Atlântica e a Caatinga, com florestas tropicais e savanas. A exploração da terra para agricultura e pecuária tem sido intensa, especialmente após a criação do Parque Indígena do Xingu. No entanto, a preservação da biodiversidade é importante para a sustentabilidade da região. A criação de unidades de conservação, como o Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros, é uma iniciativa que visa equilibrar o uso da terra com a proteção da natureza. Ainda assim, a pressão humana sobre o ambiente é constante, e é necessário continuar trabalhando para garantir a preservação da biodiversidade e a sustentabilidade do Centro-Oeste.

*Citação: Lévi-Strauss, Claude. “Centro e Borda, que território é este?”, em “O que é o centro?”, 1975.



Escadaria Antônio Sibasoty
Piso 1







Important note of the translator: Although the 'good sense' recommends not translating proper nouns, I have translated into English here the name of some exhibition titles, places and artworks, so as the reader/spectator can get a comprehensive contextualization of what they are about. In case you want to know the real names of them in Portuguese, refer to the Portuguese version of this catalog.

Governo do Estado de Goiás
Government of the State of Goias

Governador
Governor
José Eliton

Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte
State Department for Education, Culture and Sport
Marcos das Neves

Superintendência Executiva de Cultura
Executive Superintendency of Culture
José Peixoto da Silveira Junior

Superintendência de Ação Cultural
Superintendency for Cultural Action
Nasr Nagib Fayad Chaul

Gabinete de Gestão do Centro Cultural Oscar Niemeyer
Management Cabinet for the Oscar Niemeyer Cultural Center
Guaraciaba Rosa de Oliveira

**Chefe de Núcleo do Fomento à Arte e Cultura
(Fundo Cultural)**
Head of the Center for the Promotion of Art and Culture
(Fund for Culture)
Sacha Eduardo Witkowski Ribeiro de Mello

Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte
Av. Anhanguera, nº 7171, Setor Oeste.
CEP: 74.110-010 | Goiânia - Goiás - Brasil
State Department for Education, Culture and Sport
Ave. Anhanguera, No. 7171, Setor Oeste.
Zip Code: 74110-010 | Goiania - Goias - Brazil

Prefeitura de Anápolis
City Hall of Anapolis

Prefeito de Anápolis
Mayor of Anapolis
Roberto Naves e Siqueira

Secretaria de Cultura
Department of Culture
Erivelson Borges Filho

Diretoria de Cultura
Management of Culture
Nowhah Luiza de Freitas

Chefe de Gabinete
Head of Cabinet
Ana Paula Rodrigues de Souza

Gerência de Projetos / Curadoria de Artes Visuais
Curadoria do 23º Salão Anapolino de Arte
Project Manager / Visual Arts Curator
23rd Art Salon of Anapolis Curator
Paulo Henrique Silva

Secretaria da Galeria Antônio Sibasolly
Secretariat of Antonio Sibasolly Gallery
Filipe Leite
Priscila Reis

Galeria Antônio Sibasolly
Praça Bom Jesus, nº 101, Centro.
CEP: 75025-050 | Anápolis - Goiás - Brasil
Contato: (62) 3902-1089
Antonio Sibasolly Gallery
Square Bom Jesus, no. 101, Centro.
Zip Code: 75025-050 | Anapolis - Goias - Brazil
Contact: (5562) 3902-1089
www.anapolis.go.gov.br

Catálogo

Catalogue

Texto e editoria do catálogo

Text and Editing of the Catalogue

Divino Sobral

Fotografias das obras

Photography of works

Dalton Paula - Páginas 48 e 49.

Elyeser Szturm - Páginas 42 e 43.

Leandro Oliver - Página 40.

Iêda Cavalcante - CIMI - Página 38.

Marcelo Feijó - Páginas 56 e 57.

Mario Friedlander - Página 36.

Milton Marques - Páginas 58 e 59.

Paulo Rezende - Páginas 2, 3, 32, 33, 34, 35, 37, 41, 44, 45, 46, 47, 50, 52, 53, 54, 55, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70 e 71.

Rodrigo Paglieri - Páginas 60 e 61.

Thales Noor - Página 51.

Design Gráfico

Graphic Design

Filipe Leite

Revisão de texto

Proofreading

Heloísa Ramos e Tatiana Gonçalves

Tradução Português – Inglês

Translation from Portuguese into English

Rubens Santos

Impressão do catálogo

Catalogue Printing

Gráfica da Família

Exposição

Exhibition

Produção

Production

Divino Sobral

Galeria Antônio Sibasolly

Curadoria

Curatorship

Divino Sobral

Assessoria de Imprensa

Press office

Tatiana Gonçalves

Montagem

Exhibit Set Up

Cleandro Elias Jorge

Design Gráfico

Graphic Design

Filipe Leite

Ação educativa

Educational Action

Equipe da Galeria Antônio Sibasolly

Glélia Barreto

Agradecimentos:

Thanks to:

Centro Cultural UFG,

Museu Nacional da República,

Onice Morais e Rosildete de Oliveira,

Carlos Marques Medeiros, Edney Antunes,

Helô Sanvoy, Joardo Filho, José Alves Ferreira,

Kleber Damaso, Willian Gama, Yara Pina.

Realização | AchievementASOCIAÇÃO
DOS AMIGOS DA
GALERIA DE ARTES
ANTÔNIO SIBASOLLYSecretaria Municipal de
Cultura
Galeria de Artes
Antônio Sibasolly**Apresentação | Presentation**

Este projeto foi contemplado pelo Fundo Estadual de Arte e Cultura do Estado de Goiás 2016
This project was granted through the Fund for Art and Culture of the State of Goiás 2016

23º Salão Anapolino de Arte - Prêmio Curadaria / curadoria e texto
Divino Sobral. Anápolis : Galeria Antônio Sibasolly, 2018.

1. Arte - Exposição - Catálogo. 2. Arte Contemporânea - Brasil. I.
Curadaria. II. Textos.

Este catálogo foi publicado por ocasião da exposição 23º Salão
Anapolino de Arte - Prêmio Curadaria, realizada na Galeria Antônio
Sibasolly nos dias 19 de maio a 12 de julho de 2018.

CDD - 708

23rd Art Exhibition of Anapolis - Curator Award / curatorship and
text by Divino Sobral. Anapolis : Antonio Sibasolly Gallery, 2018.

1. Art - Exhibition - Catalog. 2. Contemporary Art - Brazil. I.
Curatorship. II. Texts.

This catalog was published for the exhibition of 23rd Art Exhibition at
Antonio Sibasolly Gallery from May 19 to July 12, 2018.

CDD - 708



ASSOCIAÇÃO
DOS AMIGOS DA
GALERIA DE ARTES
ANTÔNIO SIBASOLLY



Galeria de Artes
Antônio Sibasolly

Secretaria Municipal de
Cultura



Este projeto foi contemplado pelo Fundo Estadual de Arte e Cultura do Estado de Goiás 2016
This project was granted through the Fund for Art and Culture of the State of Goias 2016



FUNDO DE
ARTE E
CULTURA
DE GOIÁS
SEDUCE
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO,
CULTURA E ESPORTE



Realização | Achievement

Apresentação | Presentation