



EXPO CHGO

7-10 APRIL 2022
CHICAGO | NAVY PIER



Almeida & Dale



F. L. ...
V. ...

O passado do presente: arte negra e ancestralidade

Durante muito tempo, a história da arte se comportou como uma espécie de extensão do saber colonial, europeu e branco. Os grandes gênios eram homens provenientes do assim chamado Velho Mundo, as escolas eram todas ocidentais, as telas traziam paisagens de clima temperado, e os críticos todos oriundos da mesma origem.

Assim, foram se construindo histórias do olhar, formas de ver, que classificavam como “arte” as obras que se enquadravam nesses modelos, e chamavam de “artesanato”, “folclore” e “arte popular” a todo tipo de produção que não se encaixasse nesse que era um esquema explicativo de amplas repercussões. Dessa maneira, os museus de arte se dedicavam a trabalhos com autoria, título e data determinados; já os de etnografia tinham como meta recobrir todo o “resto” da produção. Constituiu-se, pois, uma verdadeira linguagem visual que não deixava de se comportar como, mais uma, estratégia de dominação e subjugação.

A arte produzida nos países, então chamados coloniais ou periféricos, não escapava a essa régua e compasso: ou seria “mais do mesmo”, ou “não seria nada”. O fenômeno é também evidente no Brasil, com antigos compêndios datando da vinda da “Missão Francesa”, em 1816, o começo da história artística nacional, como se, até então, nada por aqui existisse ou merecesse atenção.

O mercado de arte também acompanhou tal tendência, valorando o que dizia respeito a essas formas de classificação artística e silenciando sobre produções que traziam outras formas

de expressão visual. Nas galerias, feiras, estandes se destacava uma arte em diálogo com esse que era um verdadeiro ditame ocidental. Uma forma de criar e condicionar gostos.

Demorou, mas o panorama das artes vai se alterando, internacional e nacionalmente, com a inserção de artistas e obras que durante muito tempo ficaram fora do cânone das artes. Era no mínimo paradoxal que, num país de maioria negra – se considerarmos as categorias do IBGE, preto e pardo – a visão por tanto tempo dominante privilegiava uma arte de base europeia, como se essa fosse a única e mais legítima influência cultural no país.

A mostra que a galeria Almeida & Dale preparou para a Expo Chicago de 2022, com artistas negros e negras, de alguma maneira se junta a essa que é, hoje em dia, uma tendência incontornável. A busca por uma arte menos catequisada, e mais próxima da realidade brasileira, não poderia deixar de ser negra. Negra nas subjetividades, nas inquietações, na alma. Negra também no ativismo, na releitura da história, na religiosidade de matriz afro-brasileira; práticas que circularam e circulam nessa rota afro-atlântica, onde trafegaram filosofias, rituais, culinárias, cosmologias e religiões ancestrais.

Parte dos artistas presentes nessa mostra já faleceram, mas suas obras estão cada vez mais vivas. Criadores, sacerdotes e profetas como Mestre Didi e Rubem Valentim, que durante tanto tempo ficaram fora da história da arte brasileira, finalmente retornam ao lugar de onde nunca saíram.

Lilia Moritz Schwarcz

Mestre Didi



Deoscóredes Maximiliano dos Santos — o Mestre Didi — nasceu em 02 de dezembro de 1917 em Salvador. Ele era filho do alfaiate Arsenio dos Santos e de Maria Bebiana do Espírito Santo; também conhecida como Mãe Senhora ou Mãe Preta do Brasil, títulos que recebeu na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1965. Ele era descendente da tradicional família Asipã, originária de Ketu, importante cidade do império ioruba, e desde menino esteve cercado por personalidades ligadas à preservação e divulgação das religiões e culturas de raiz africana na Bahia e no Brasil. Sua tetravó, D. Marcelina da Silva, foi uma das fundadoras da primeira casa de tradição nagô na Bahia, o Ilê Àsè Aira Intile, depois Ilê IyaNassô. Mãe Senhora era uma das principais mães de santo do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador.

Ainda menino, recebeu por meio de Mãe Aninha, fundadora e primeira Iyalorixá do Ilê Axe Opô Afonjá, o título de Assogba; tornou-se supremo sacerdote do culto de Obaluaiyé, quando tinha apenas 14 anos. Já em 1925, o menino de oito anos foi iniciado no culto aos ancestrais (Egungun) da tradição iorubá na Ilha de Itaparica na Bahia. Foi a partir dessa época que passou a ser chamado, de maneira carinhosa, de “Mestre Didi”. Desde a infância, o artista aprendeu a executar objetos rituais, bem como a manipular materiais, formas e objetos do culto orixá Obaluaiyé. Em 1964, realizou a primeira de suas várias exposições individuais e em 1966, viajou para a África Ocidental e fez pesquisas comparativas entre Brasil e África. Em 1967, visitou a Nigéria e o Daomé, em missão patrocinada pela UNESCO, a fim de realizar mais estudos entre a tradição dos orixás da Bahia e da África. Entrou em contato, então, com

descendentes de sua família que ainda residiam em Ketu e assim revisitou sua própria ancestralidade.

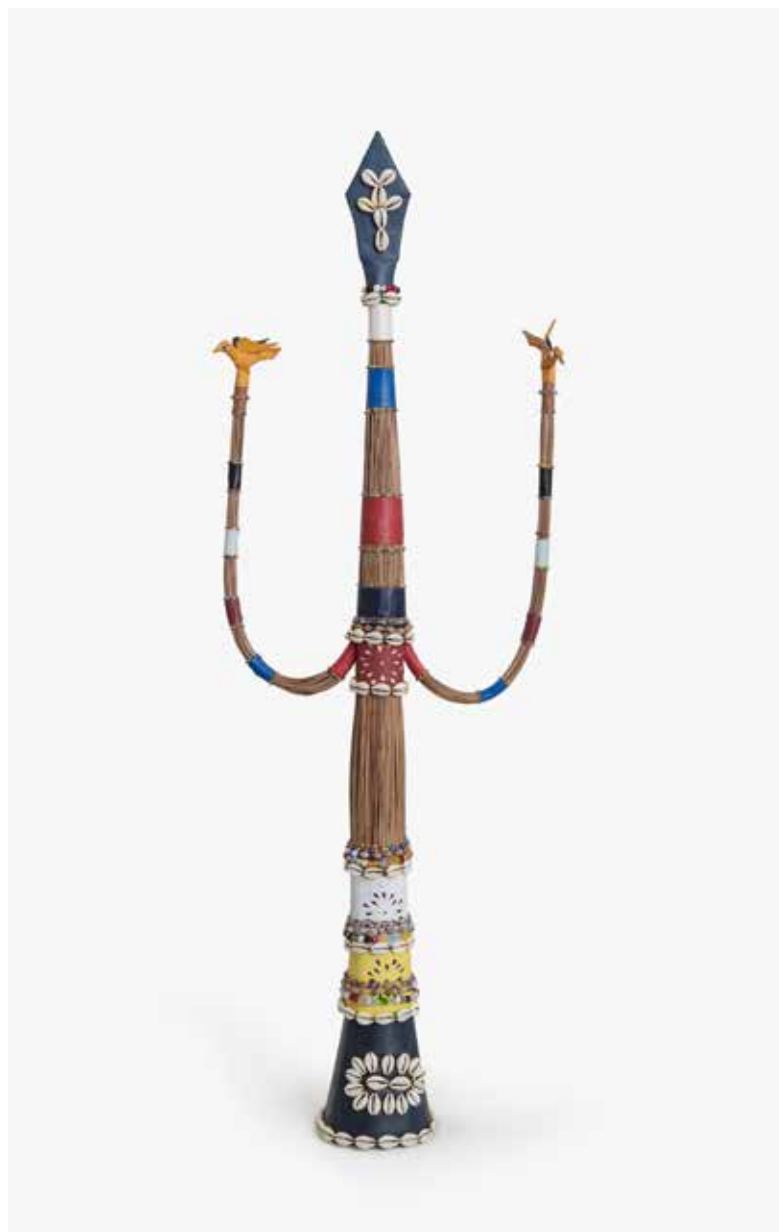
Era um caminho de ida e volta e o oposto também. Em 1980 Mestre Didi criou seu próprio terreiro — o Ilê Asipã —, onde deu continuidade à tradição religiosa Nagô. Em 1975, Didi recebeu a mais alta hierarquia sacerdotal Alapini no culto aos Ancestrais Egun. Verdadeiro intelectual diaspórico, Mestre Didi publicou vários livros sobre cultura ioruba, onde buscou narrar a história da cultura africana na Bahia e registrou antigos Itáns; contos que fazem parte do patrimônio sagrado da tradição nagô. Mas nunca distinguiu arte e escrita; com ambas fazendo parte de um mesmo e inseparável universo cosmológico.

Como podemos ver na obra exposta nessa exibição, o sacerdote/artista faz uso de materiais naturais — como búzios, sementes, couro, nervuras, contas, sisal, e folhas de palmeira —, com suas obras representando uma expressão da continuidade histórica de tradições africanas que viajaram ao Brasil, bem como uma nova estética que não distingue presente de passado, abstração da figuração. Muitas vezes suas esculturas lembram totens, outras ressoam animais como a serpente, em outros momentos idealizam esteticamente o casamento entre materiais sagrados. Suas esculturas resumem a relação entre o pensador, o escultor, o homem e o sacerdote, num diálogo entre a ética do sagrado e do profano. Suas obras recriam os símbolos dos orixás mostrando o significado inovador e revolucionário de uma arte negra, pois feita em diálogo com ancestralidades africanas.



Mestre Didi

OPA EXIN EDA OHUNKOHUN -
Cetro da lança e força da
natureza Dec. 1980
nervura de palmeira, couro
pintado, búzios e contas
152 x 78 x 16 cm



Mestre Didi

OPA EXIN EYE MEJI - Cetro da lança
com dois pássaros Dec. 1990
nervura de palmeira, couro pintado,
búzios e contas
110 x 37 x 15 cm



Mestre Didi

OPA ONÃ MERIN AYE: Centro dos quatro
pontos cardeais da terra s.d.
nervura de palmeira, couro pintado, búzios
e contas
140 x 55 x 14 cm

Rubem Valentim



Rubem Valentim é outro artista que trafega, com muita coerência, por uma estética afrobrasileira, popular e religiosa, relendo, dessa forma, a própria arte ocidental. O artista nasceu em Salvador, no dia 9 de novembro de 1922 – uma boa coincidência já que nesse ano se celebrava o centenário da independência oficial do Brasil, mas também o marco dos modernismos no país de uma arte atenta ao nacional, mas ainda muito vinculada a um padrão europeu.

Valentim se iniciou nas artes visuais como autodidata e já na década de 40 começava sua carreira, produzindo obras figurativas como naturezas-mortas, paisagens, flores e figuras humanas, com influência do realismo e do expressionismo. Desde o início, porém, nota-se um forte interesse pelas tradições artesanais do Nordeste, como, por exemplo, a cerâmica do Recôncavo Baiano.

Em 1953 formou-se em jornalismo pela Universidade da Bahia, quando passa a publicar artigos sobre arte. Nessa época, também, começa a incorporar símbolos e emblemas, geralmente geométricos, inspirados nas religiões de matriz africana, em telas abstratas, que se tornaram mais frequente a partir de 1955. Em 1957, mudou-se para o Rio de Janeiro e abandonou de vez a figuração, aprofundando-se na pesquisa dos signos das religiões afro-brasileiras. Sua pintura adquiriu, então, forma rigorosamente geométrica.

Ainda em 1966 participou do Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, no Senegal; atividade que significou um divisor de águas na sua produção. De volta ao Brasil, trouxe consigo a bagagem que acumulou na África. Passou a residir em Brasília, onde lecionou pintura no Ateliê Livre do Instituto de Artes da UNB, instituição em que permaneceu até 1968. Nesse contexto, aprofundou suas referências ao universo religioso de matriz africana, com suas ferramentas de culto, estruturas dos altares e símbolos dos orixás. Esses emblemas são originalmente geométricos. Todavia, na obra do artista, como podemos notar nos três trabalhos que compõe essa mostra, são reorganizados por uma geometria ainda mais rigorosa, formada por linhas horizontais e verticais, triângulos, círculos e quadrados. Assim, o artista compõe um repertório pessoal que, aliado ao uso criativo de cores fortes e vinculadas aos orixás, abre-se a outras possibilidades formais.

Valentim sempre rejeitou a ideia de se filiar a qualquer corrente europeia. Dizia que sua arte vinha do rito, da festa e dos totens religiosos que representavam orixás — como o machado duplo de Xangô, a flecha de Oxóssi e as hastes de Ossaim. Criou, pois, uma espécie de escrita para esses elementos, uma nova “signografia”, conforme sua definição.



Rubem Valentim
Emblema 86 1986
acrílica sobre tela
41 x 27 cm



Rubem Valentim
Emblema 87 1987
acrílica sobre tela
41,5 x 33,5 cm



Rubem Valentim
Emblema-85 1985
acrílica sobre tela
55 x 46 cm

Heitor dos Prazeres



Um caminho paralelo, mas à sua maneira diverso, foi trilhado por Heitor dos Prazeres, nesse complexo mundo afro-atlântico. O artista se valeu da rede de solidariedades que conheceu na “Pequena África” – área localizada no centro do Rio de Janeiro, e assim batizada pelo artista. Nessa região, o mundo do samba, do candomblé, da culinária africana acolhia e formava as pessoas que viviam por lá. Heitor, que nasceu a 23 de setembro de 1898, era filho de Eduardo Alexandre dos Prazeres, marceneiro e clarinetista da banda da Guarda Nacional, e da costureira Celestina Gonçalves Martins. Foi com o pai que aprendeu os primeiros ensinamentos como marceneiro, além de passar a infância ouvindo o som de polcas, valsas e choros.

Ainda jovem, para ajudar nas despesas da casa, foi engraxate, jornaleiro e ajudante de marceneiro. Não largou, porém, seu cavaquinho, além de frequentar as reuniões realizadas na casa de Tia Ciata, local onde convivia com compositores como Sinhô, Donga, Pixinguinha, e João da Baiana. Na década de 20, ele passou a ser reconhecido como um dos nomes do carnaval carioca, ajudando a fundar e a organizar vários agrupamentos de samba no Rio Comprido, no Estácio e nas imediações, sendo figura cativa da Estação Primeira de Mangueira.

Em 1931, Heitor se casou com Glória, com quem teve três filhas, mas enviuvou logo, em 1936. Data dessa época sua entrada no mundo pintura – dizem que para espantar a tristeza. Autodidata, ele usava cores fortes, chapadas e em tonalidades únicas, para com elas retratar a vida e a cultura das pessoas negras: pintava crianças brincando de soltar balão, a boêmia nas ruas da Lapa, os jogos de cartas, os bailes, as primeiras casas nos morros, as festas de rua, os sambistas e as rodas de samba – como é o caso da pintura apresentada nessa exposição. Característico das suas telas, são os rostos de pessoas negras sempre tomados lateralmente e com a cabeça e o olhar voltados para o alto. Raras vezes Heitor focaliza aspectos tristes do cotidiano. A minúcia de detalhes sublinha a simplicidade desse mundo ideal.

Uma das telas presentes nessa exposição traz um comovente autorretrato, com o artista em ação. Com seu avental de pintor, boina vermelha (sua marca pessoal), o assoalho listrado, Heitor apresenta uma rara tela auto-reflexiva, com uma modelo posando num sofá, para ser pintada duas vezes: na representação da cena e na pintura dentro da pintura.



Heitor dos Prazeres
Roda de samba 1964
óleo sobre tela
50 x 60 cm



Heitor dos Prazeres

Sem título 1963
óleo sobre tela
45,5 x 55 cm

Sonia Gomes



Sonia Gomes pousou nessa terra com a função de reler, poetizar e dar cor a esse mundo tão sem graça. Um objeto perdido, um pedaço de madeira desgastado pelo tempo, uma gaiola sem uso, um livro antigo, uma toalha rota, um vestido antigo e guardado na gaveta, nas mãos dessa “artista do inesperado” logo viram arte, iluminando tudo que estiver por perto.

Retomando uma prática ancestral das mulheres negras, que tecem a vida, essa artista mineira, mas que hoje vive em São Paulo, cerze, borda, enrola, estrutura, faz e refaz, e se nega a entrar nessa realidade do desperdício, em que tudo logo vira frugal. Esses “pedaços de vida” são logo transformados e submetidos a torções, produzindo-se esculturas em pano que trazem junto consigo muitas “memórias costuradas” por meio do engenho da artista.

Filha de um pai branco e de uma mãe negra, Sonia herdou a hibridez de lembranças de família, feitas não só da “mistura” fácil e apaziguadora, mas também do perverso racismo, que se insere nas grandes e pequenas frestas do cotidiano. Com sua avó parteira e benzedeira aprendeu o ofício de “cuidar”, proteger, e guardar fios da memória. Da família branca recebeu as guarnições de tecidos feitos para decorar a mesa e os corpos em festa. Do lado afro-brasileiro, os álbuns de família que sempre foram preenchidos pela arte de lembrar. Por isso, seu trabalho se comporta como se fosse feito de pedaços de vida costurados pela arte.

Na sua vasta produção destacam-se tanto obras mais leves,

que quase flutuam, como estruturas mais robustas, onde o bordado vai dando forma à matéria outrora bruta que por vezes pende do teto, por vezes irrompe pelo chão ou vira arte presa à parede.

Sua inspiração vem das festas populares de matriz afro-brasileira – como a folia de reis, o congo e o reisado – mas também de uma releitura do catolicismo mágico, no qual os materiais se acumulam de forma barroca. Sonia também evoca uma prática diaspórica africana, onde os “planejamentos” sempre se comportaram como uma sorte de identidade, assegurada por redes de solidariedade negras.

Esses são restos de tecidos que, desconstruídos e novamente construídos, contam novas histórias sem apagar as mais antigas. Na exposição, vemos dois desenhos de Sonia Gomes, feitos a partir da releitura de contos de criança, fantásticos em seus enredos. Mas as pinturas não apagam o mistério; o tornam exponencial. O traço da artista brinca como fio de Ariadne; aquele que carrega a memória e o segredo.

Destaca-se também um de seus muitos objetos escultóricos, trazendo as cores tropicais, fortes e típicas dos trabalhos da artista, e o diálogo feito entre tecidos e bordados. Ao centro, uma estrutura forrada por um tecido branco e acetinado, insinua referências à religião católica, durante tanto tempo usada como forma de opressão para os povos africanos.



Sonia Gomes
Sem título 2010
nanquim e pincel
marcador sobre papel
42 x 29,5 cm



Sonia Gomes
Sem título 2010
nanquim e pincel
marcador sobre papel
41 x 29,5 cm



Sonia Gomes

Sem título 2006
costura, amarrações e
tecidos diversos sobre
alumínio
90 x 40 x 26 cm



Sonia Gomes
Sem título s.d.
costura, amarrações e
tecidos diversos sobre arame
100 x 56 x 40 cm

Lidia Lisbôa



Lidia Lisbôa nasceu no Paraná, mas mudou-se para São Paulo em 1986. Em diálogo com Sonia Gomes, ela faz imensos “crochês”, construídos também por restos de pano, que combinam estruturas translúcidas com planos multicoloridos – uma massa apenas pretensamente harmônica, uma vez que tiras com tons diferentes, miçangas, e outros pequenos apliques interrompem a superfície da obra estruturada a partir do entrelaçamento do tear.

Outra matéria prima explorada pela artista é a cerâmica – branca, marrom, terrosa, mais escura – que remete aos primeiros objetos feitos pela humanidade para “cuidar” do alimento, “cuidar” da preservação do grupo, mas também para proteger das intempéries e mobilizar esteticamente o barro. As esculturas de cerâmica de Lidia Lisbôa formam imensas e elegantes massas compactas, que remetem aos cupinzeiros que se espalham pelos campos brasileiros. Mas o que é problema, nesse caso, vira solução, com essas formas misteriosas saídas do barro moldado deixando transparecer a ideia de aconchego e de acolhimento. Os cupinzeiros também remetem, à liturgia do candomblé, com seus potes de barro que servem para a recepção e provimento dos santos.

Tanto os “crochês” como os “cupinzeiros” de Lidia Lisbôa dialogam, igualmente, com a presença feminina, tantas vezes relegada na história da arte. Eles recordam o labor da infância com as mãos impregnadas do barro e os afazeres manuais. A mão que molda a panela de barro é aquela que faz uma boneca, que esculpe no joelho uma telha e que dá vida à matéria imanente. Os cupinzeiros representam, assim, uma forma de homenagem à obra das artesãs brasileiras, muitas delas ainda anônimas.

Os “cupinzeiros” presentes na exposição da Almeida & Dale, em Chicago, incluem a cor da terra do Brasil, mas também os tantos tons de marrom que distinguem os brasileiros. Por isso não há homogeneidade dentre as peças, mas também no interior de cada uma delas. A mão da artista imprime na obra as marcas do manuseio, da mistura da terra, das interferências no barro. Uma linha vertical mais clara acompanha teimosamente um dos trabalhos, como se indicasse uma camada arqueológica. O vermelho dos resíduos dialoga com o marrom do barro como a marcar essa riqueza das tonalidades de marrom, presentes na maior parte da população. Como dizia o escritor Lima Barreto: “Havia brancos, pretos, mulatos, caboclos, gente de todas as cores e todos os sentimentos, gente que tinha se metido em tal aventura”.



Lidia Lisbôa
Sem título, da série
Cupinzeiro 2021
cerâmica
40 x 22 cm



Lidia Lisbôa
Sem título, da série
Cupinzeiro 2020
cerâmica
53 x 24 x 22 cm



Lidia Lisbôa
Sem título, da série
Cupinzeiro 2022
bronze
45 x 24 x 24 cm

Sidney Amaral



Se Heitor foi um pintor tardio, e sem a formação mais tradicional, já Sidney Amaral estudou para se transformar num profissional da área. Foi aluno, na década de 1990, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, na Escola Panamericana de Artes, na ECOS Escola de Fotografia, e formou-se em educação artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em 1998.

Sidney realizou sua primeira exposição individual em 2001, no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Passou então a explorar, a partir de diferentes linguagens e materiais — o mármore, o bronze, a porcelana, a tela —, uma releitura de objetos cotidianos e de cenas da história, deslocando-os de seu contexto original. Nas pinturas, incluía questões de identidade negra, e recorria muitas vezes ao passado, para iluminar a realidade do presente marcada pelo racismo estrutural.

Explorou também as técnicas da fotografia, da litografia e da aquarela, para de forma crítica, reler os registros realizados por artistas viajantes no Brasil. Desmontando o eurocentrismo colonial presente nessas obras, Sidney atualizou as imagens, subvertendo-as. Negros e negras deixaram de ser coadjuvantes, assumindo o protagonismo das cenas como agentes sociais dessa transformação.

Nos três trabalhos constantes dessa mostra, Sidney apresenta a violência policial e religiosa que se abate cotidianamente por sobre o corpo negro, mas também indígena. Mais uma vez o artista está presente nas obras, tornando porosa a fronteira da autorepresentação. Entretanto, nas obras desse artista não há somente denúncia dos processos de subalternização; ele destaca a “agência” das pessoas negras para narrar outras histórias, exaltar seus protagonistas e questionar as imposições da religião católica.



Sidney Amaral
Sem título s.d.
aquarela e grafite sobre papel
106 x 75,2 cm



Sidney Amaral
Sem título s.d.
aquarela e grafite sobre papel
30,5 x 46 cm



Sidney Amaral
Sem título s.d.
aquarela e grafite sobre papel
30,5 x 45,6 cm

Paulo Pires



É também com essa rica linguagem das cores que trabalha Paulo Pires. Retomando ensinamentos ancestrais, o artista explora o arenito, esculpindo objetos que parecem ressoar a saberes e imagens milenares. Como que por obra do milagre, vão aparecendo formas feitas de uma linguagem ao mesmo tempo sintética, sensível e muito afetiva. Um homem e uma mulher que se abraçam, um grupo de corpos unidos num gesto de afago. De tão delicados, esses trabalhos parecem trapacear com um sentido único, como se carregassem – tão somente – uma espécie de sugestão. Quem completa a forma do barro é aquele que a conclui na imaginação.

Há algo de primordial nessas obras que sugerem um recorrido de histórias retiradas da matéria bruta. Os trabalhos aludem a uma série indistinta de silhuetas, e acabam por conferir às peças um certo ar telúrico. O trabalho é pura emoção, prova da essência humana, um convite à meditação sobre a própria finitude humana.

Mais uma vez, o branco, o marrom, o vermelho amarelado, o marrom avermelhado viram matéria para o esboço de sentimentos e emoções viscerais. Paulo Pires que nasceu em Poxoréu, Mato Grosso, é desenhista e pintor, mas afirma que a escultura é seu dom. Puro afeto feito de barro.



Paulo Pires
Idade da pedra 2021
arenito
44 x 42 x 25 cm



Paulo Pires
O namoro da pedra
2021
arenito
55 x 35 x 40 cm

José Adário (Zé Diabo)



É hora de colocar um ponto final, mas também de retornar ao lugar de partida. Para tanto, nada como fechar esse texto tratando da obra, em tudo excepcional, do escultor-ferreiro baiano José Adário, que nasceu em 1947 e desde então esbanja sua ancestralidade combinada com muita habilidade técnica, artística e religiosa na produção de hastes e ferramentas emblemáticas dos orixás. Ele é hoje um dos artistas mais celebrados dos terreiros de candomblé brasileiros, mas também tem presença garantida nos museus e instituições que passam, mesmo que tardiamente, a compreender a centralidade da arte negra.

As obras de José Adário mostram como “no candomblé se faz arte”. Sendo ele próprio um devoto das divindades, faz mais de 60 anos que José Adário dos Santos, o Zé Diabo, “trabalha para os santos”, produzindo ferramentas litúrgicas de candomblé e umbanda. Em sua oficina, encravada no centro histórico de Salvador, Adário cria objetos sagrados para os rituais de Exu, Ogum, Oxóssi, Oxumarê, Ossanha e Obaluaê – orixás que são cultuados com utensílios feitos de ferro.

Ferramentas ocupam papel central no candomblé, pois a cada orixá é designado um conjunto de fetiches que servem à formação de seu assentamento – uma sorte de altar que faz a mediação entre a divindade e uma pessoa: o Orum, o mundo espiritual, e o Aiyê, o mundo físico. Por sua vez, como Zé Diabo é ele próprio iniciado no ritual, é capaz de produzir objetos sagrados na ordem seguida pelo xirê – o conjunto de cantigas que evocam cada santo nos rituais. Seu dom é a sabedoria para lidar com o ferro e seus derivados, numa sinergia que o artista chama de “jabá de Ogum”; uma espécie de sensibilidade técnica necessária para entender os axés envolvidos no manejo do mineral e na ciência de alternar movimentos brutos e gestos de leveza.

De acordo com Zé Diabo, ele herdou sua sabedoria ancestral da Ladeira de Nanã e dos terreiros do Engenho Velho de Brotas, onde morava e formava sua rede de afetos. Arte e religião não têm, pois, fronteiras: são uma feita da outra.



José Adário (Zé Diabo)
Sem título 2019
ferro
65,5 x 44 x 14 cm



José Adário (Zé Diabo)
Sem título 2019
ferro
72 x 38 x 12,5 cm

A exposição da galeria Almeida & Dale é um convite para adentrar a cosmovisão desses artistas negros brasileiros, pertencentes a diferentes gerações, que simbolizam em si e com seus trabalhos, o que há de mais novo no panorama das artes brasileiras e que foram, por tanto tempo, esquecidos.

Dizem que os gregos consideravam o esquecimento a mais dolorosa das experiências humanas. Irmão da morte e do sono, o esquecimento era a verdadeira morte pois portava o silêncio, a indiferença e a obscuridade. Pois bem, apagada durante séculos, eis que a arte africana vai se impondo por sua força, potência, beleza e cosmovisão; encantada. Parodiando o historiador Carlo Ginzburg, “eis que expulsa pela janela, ela (a arte negra e afro-brasileira) volta pela porta – principal”.

IN/SITU 2022

Cildo Meireles



Como um evento paralelo à feira, a EXPO CHICAGO promove ainda o IN/SITU 2022. Ocupando o Festival Hall da cidade de Chicago, o programa apresenta esculturas, vídeos, filmes e obras em grande escala. Para a edição deste ano, a curadoria coube a Marcella Beccaria - curadora-chefe do Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea em Turim, Itália. Ela concebeu a exposição Rare Earths, composta por peças em grandes dimensões que estabelecem múltiplas relações com o espaço do evento. A seleção inclui tanto novas peças site-specific, pensadas por artistas contemporâneos especialmente para o local, quanto obras de artistas de destaque, cedidas pelos principais expositores internacionais que participam da exposição deste ano. Vindos de diversas origens geográficas e culturais, esses artistas apresentam trabalhos em uma variedade de mídias, incluindo escultura, instalação, performance, realidade virtual e muito mais.

A pedido da curadora, a Almeida & Dale Galeria de Arte cedeu duas obras de Cildo Meireles (1948, Rio de Janeiro - RJ) ao IN/SITU 2022: In-mensa, 1982 e Canto, 1967/75. É com orgulho que a galeria difunde o trabalho deste artista, que é um dos mais importantes representantes da arte conceitual no Brasil, tendo influenciado gerações de artistas. Nas obras cedidas à exposição, é possível reconhecer a marca poética de Cildo, que frequentemente se apropria de objetos cotidianos, como rodos, fitas métricas, mesas, móveis, agulhas e ferramentas e altera suas estruturas para criar situações nas quais questiona a funcionalidade e os valores de uso e de troca dos objetos, propondo novas perspectivas e sentidos para nossa relação com a realidade.

IN/SITU 2022

Cildo Meireles





Cildo Meireles
In-mensa 1982
madeira
100 x 185 x 115 cm





Cildo Meireles
Canto 1967/75
óleo sobre tela, madeira e
chão de parquet
300 x 100 x 75 cm





Almeida & Dale

Expo Chicago 2022

[Exposição Internacional de Arte Moderna e Contemporânea]

7 – 10 abril

Estande 466

Navy Pier Chicago

Expo Chicago 2022

[The International Exposition of Contemporary & Modern Art]

April 7 – 10

booth 466

Navy Pier Chicago

Almeida & Dale Galeria de Arte

Rua Caconde, 152 - São Paulo, SP

almeidaedale.com.br

galeria@almeidaedale.com.br

+55 11 3882 7120