

Candice Lin

HOSPITALIDADE
AOS FANTASMAS





Candice Lin

**HOSPITALIDADE
AOS FANTASMAS**





As matérias assombradas de Candice Lin

Yudi
Rafael

A câmera percorre o solo de uma paisagem dominicana até encontrar uma cova retangular, cavada na terra, de onde uma figura nua, com a cabeça recolhida entre as pernas, dirige seu olhar para o espectador. No decorrer da cena, a narração em *voice over* descreve o tratamento reservado, no século 19, aos corpos de trabalhadores chineses falecidos nas plantações caribenhas de cana-de-açúcar. Quando não abandonados em valas ou mutilados e desmembrados, segundo testemunhos coletados pelo *Cuba Commission Report*,¹ seus corpos eram queimados junto aos cadáveres de outros animais para produzir o carvão utilizado no processo de refinamento do açúcar.

O vídeo é projetado sobre a película reflexiva que recobre as paredes do espaço da instalação *La Charada China* (2018/2023), assumindo uma qualidade fantasmagórica. Trata-se de um ambiente construído com barro, películas metalizadas de poliéster, lâmpadas de cultivo e objetos diversos, organizados em pequenos altares. No centro do espaço, um volume retangular projeta-se a partir do piso de argila, como se replicasse o volume da cova de forma invertida. Sob o *grid* de lâmpadas suspenso a partir do teto, cuja luz mancha o ambiente de rosa, avistamos uma silhueta em relevo negativo, o contorno de um corpo ausente. Seu desenho remete à imagem estampada nos bilhetes do jogo de azar cubano *la charada china* do qual Lin empresta o título para sua obra. O “chinês da charada”, como ficou conhecida essa figura, usa roupas e corte de cabelo típicos da dinastia Qing, além de segurar um cachimbo de ópio, espelhando a imagem do *coolie*, trabalhador asiático trazido para o continente americano no contexto da abolição.

Em *Hospitalidade aos fantasmas*, a primeira individual de Candice Lin no Brasil, essa figura que marca a diferença racial na divisão internacional do trabalho,² produto da imaginação colonial, retorna como uma assombração. Em sua companhia, encontramos um emaranhado de materiais e histórias que aproximam tempos e geografias distantes, convergindo passado e presente. A exposição reúne obras de diferentes projetos realizados pela artista nos últimos seis anos, abarcando investigações que adentram as rotas do comércio do ópio e da porcelana, do chá e do açúcar, passando por discursos sobre pureza e contaminação, e diferentes formas e sentidos do contágio, de modo a compilar um vocabulário racial que parece borrar, constantemente, as fronteiras entre espécies e ontologias distintas.

1. O *Cuba Commission Report* foi produzido por uma comissão internacional enviada para Cuba, no início da década de 1870, para averiguar, após crescentes denúncias de abuso, as condições de vida e trabalho dos imigrantes chineses nas plantações de cana-de-açúcar do país. Foi publicado em inglês em 1876.

2. LEE, Ana Paulina. *Mandarin Brazil: Race, Representation and Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2018, p. 4.

La charada china é uma versão crioulizada do *zihua*, jogo de apostas trazido por imigrantes cantoneses para a América Latina e o Caribe, com variações conhecidas como *whe-whe*, em Trindade e Tobago, e *chifatay*, no Peru.³ O jogo tornou-se parte das disputas em torno da moralidade e civilidade desses imigrantes em Cuba, na esteira da consolidação, na virada do século, de uma representação dos chineses como portadores de hábitos e vícios prejudiciais à nação, incluindo a propensão ao crime e a proliferação de doenças.⁴ A imigração chinesa era discutida não só no país caribenho, mas em muitos outros através do continente, sob a égide da transição entre regimes de trabalho, com a abolição da escravidão e da “ameaça da mongolização”. Esse modo de representação alinhou-se com a cultura visual da exclusão chinesa,⁵ que circulou globalmente, reproduzindo imagens de desvio moral, do vício em apostas e ópio, e do suicídio.

No Brasil, ela encontrou sua expressão mais significativa nas charges de Angelo Agostini sobre a “questão chinesa”, publicadas na *Revista Ilustrada*⁶ entre as décadas de 1870 e 80. São imagens que refletem e se posicionam sobre os debates em torno da imigração chinesa no país, intensificados naquele momento, nas quais os *chins* vestem trajes da Dinastia Qing, fumam ópio, roubam galinhas e ameaçam o progresso da nação, constituindo uma nova classe de escravos. Elas corroboram o discurso do deputado abolicionista Joaquim Nabuco, conhecido por sua postura humanista, que defendia que a imigração amarela, além de prolongar a escravidão, degradaria as raças aqui existentes e “mongolizaria” o país, introduzindo uma “lepra de vícios que infesta todas as cidades onde a imigração chinesa se estabelece”.⁷

Essa linguagem da racialização integrou discursos e práticas comuns a países como o Brasil, Cuba e Estados Unidos. Em um período de vinte anos, os três países decretaram leis que proibiam a entrada de imigrantes chineses ou asiáticos, a começar pelos EUA, em 1882, seguido pelo Brasil, em 1890, e por Cuba, em 1902.⁸ Enquanto Cuba recebeu em torno de 140.000 *coolies* ao longo do século 19, no Brasil aportaram apenas alguns milhares de trabalhadores chineses, em parte para o plantio de chá no Jardim Botânico do Rio de Janeiro e para a construção de ferrovias. Estima-se que uma parcela deles tenha se suicidado, em decorrência do descontentamento com os maus tratos aqui recebidos, enquanto os

3. REN, Jian. “From Tradition to Modernity: Chinese Latin American and Chinese Caribbean Perspectives on Gambling and Sinophobia in the Twentieth Century”. Em: *Chinese America: History and Perspectives*, 2021, p. 23.

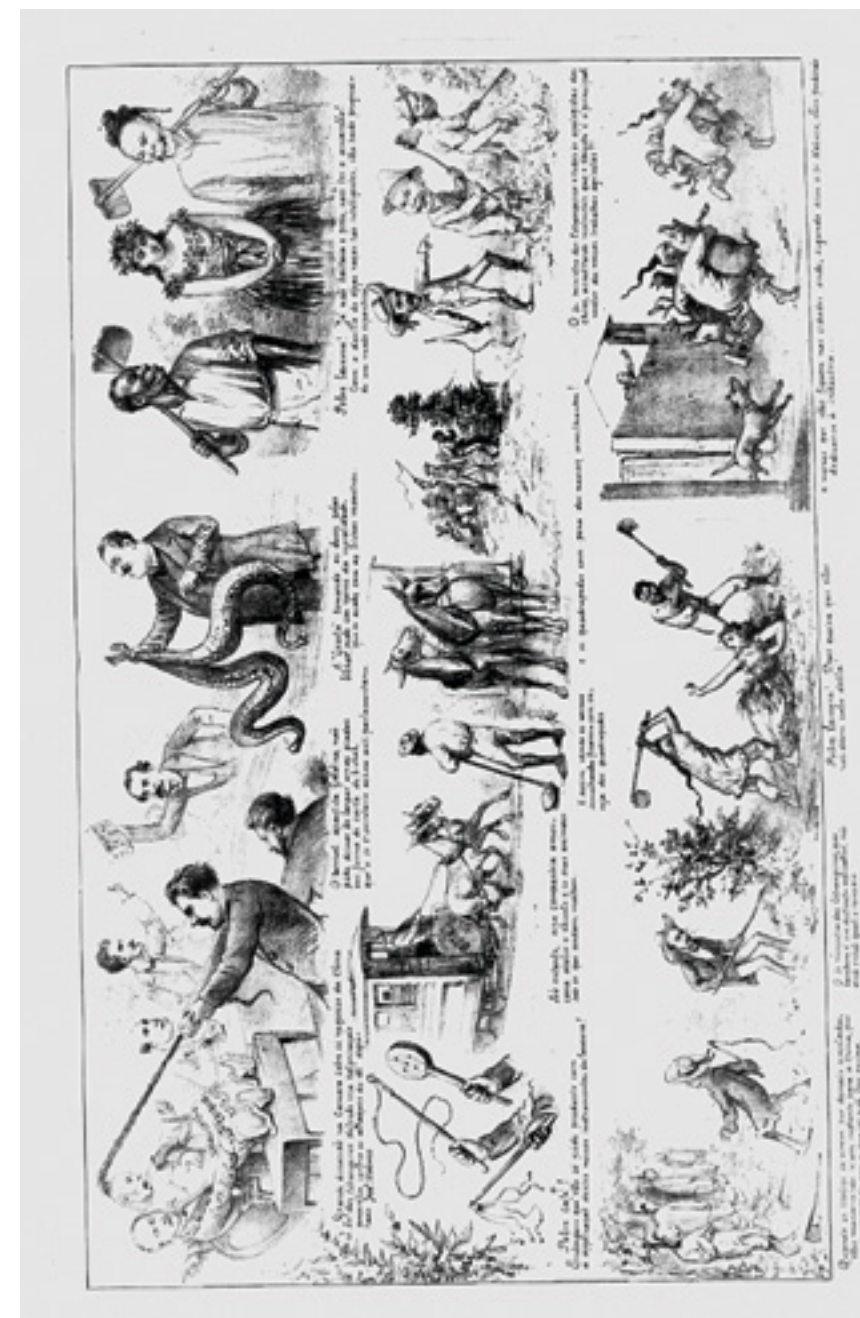
4. Ver AMADOR, José. “Caught between Crime and Disease: Chinese Exclusion and Immigration Restrictions in Early Twentieth-Century Cuba”. Em: RIVAS, Zelideth Maria; DI-STEFANO, Debbie Lee. *Imagining Asia in the Americas*. New Jersey: Rutgers University Press, 2016.

5. Sobre essa estética, ver LEE, Ana Paulina. “A estética da exclusão: imigrantes chineses em culturas visuais brasileiras na virada do século XX”. Em: *Afro-Ásia*, Salvador, n. 60, 2020.

6. A revista foi fundada no Rio de Janeiro, em 1876, pelo próprio Agostini. De origem italiana, o artista se estabeleceu no Brasil em 1861, após realizar sua formação em Paris.

7. DEZEM, Rogério. *Matizes do “amarelo”: a gênese do discurso sobre os orientais no Brasil (1878-1908)*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, pp. 91-92.

8. São elas, respectivamente, o *Chinese Exclusion Act*, o Decreto n. 528 e a Ordem Militar n. 155.



1. Charge do italiano Angelo Agostini sobre a imigração chinesa no Brasil, referida como “a questão chinesa” [Cartoon by italian Angelo Agostini about Chinese immigration Brazil, referred to as “the Chinese question”]

sobreviventes passaram mais tarde a ganhar a vida com pequenos ofícios ou caíram na miséria.⁹

Os *coolies* eram recrutados ou sequestrados em portos como os de Macau, Cantão e Hong Kong e levados para outros países e continentes, muitas vezes pelas mesmas companhias britânicas e estadunidenses que administravam o comércio do ópio, fomentando a dependência química entre os chineses desse produto extraído da papoula. As relações dessas companhias com a China foram marcadas por uma política imperialista de livre comércio difundida pelos canhões navais da Grã-Bretanha nas Guerras do Ópio, quando seus mercadores abriram o país asiático às suas cargas ilegais, revertendo o déficit comercial gerado pela febre do chá e da porcelana na Europa. Nesse sentido, os comércios de ópio e *coolies*, como aponta Lisa Lowe, eram perversamente integrados, na medida em que a administração do primeiro reiterava a expansão do segundo.¹⁰

La Charada China memorializa a figura ancestral e diaspórica do *coolie*. Em sua primeira versão, fora construída com terra coletada pela artista na República Dominicana, onde Lin realizou as filmagens para o vídeo. Acrescida de sementes de papoula, cana-de-açúcar e plantas tropicais, a terra compunha o material argiloso de forma a caracterizar o ambiente como um espaço de plantio *indoor*. Na presente exposição, no entanto, ela ganha uma versão inédita de jogo de dados, pela qual o público pode deixar oferendas ao fantasma do trabalhador, fazer apostas em dinheiro ou consultas, buscando orientação sobre seus próprios dilemas, e brincar com a possibilidade de fecundar o altar com seus dados de argila contendo sementes.

Com as opções de jogar “por dinheiro” ou “por sonhos e espíritos”, a obra evoca uma dimensão espiritual associada ao culto aos ancestrais e ao sincretismo da Santería, sobretudo a presença, em seu panteão, de Sanfancón. Ela ressoa, ainda, a fabulação da artista sobre o possível papel de *la charada china* como forma colaborativa de conquista da liberdade, ainda que individual, diante da impossibilidade imediata de sua realização coletiva.¹¹ Nesse sentido, o ganhador poderia construir um futuro diferente, ressoando o devaneio do protagonista do romance *The pagoda*, de Patricia Powell. No livro, o personagem sino-jamaicano Lowe imagina a construção de uma escola para chineses na Jamaica, após sua mercearia ser incendiada, liberando-o de seu ofício de comerciante. Para ele, a chegada em grandes números de novos chineses na ilha possibi-

9. LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil: Influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, pp. 104 e 123.

10. LOWE, Lisa. *The Intimacies of Four Continents*. Durham and London: Duke University Press, 2015, p. 110.

11. *La Charada China*, de Candice Lin, texto publicado neste catálogo, p. 34.

litaria, por meio de um rateio coletivo, o estabelecimento de um espaço que os impulsionaria a imaginar outros futuros, para além dos limites de sua condição no presente.¹²

A ficção como modo de especulação em torno dos silêncios constitutivos de um arquivo assombrado, tal qual na leitura de Tao Leigh Goffe sobre a obra literária,¹³ ecoa no trabalho de Candice pela vocação compartilhada para a criação nos limites do arquivo. A artista, no entanto, não busca acessar a interioridade desses sujeitos diaspóricos subalternizados, como ocorre no romance de Powell, mas elabora formas de aproximação a uma figura da experiência coletiva com a qual se sente relacionada e que, distante, lhe escapa. Seu altar torna-se um dispositivo memorial e devocional, divinatório e lúdico, no qual a presença de fantasmas nos impele a lembrar das possibilidades não realizadas de futuro, ainda em aberto.

SENTIDOS DO CONTÁGIO

Antes das imagens da exclusão chinesa, a retórica e a iconografia médicas de missionários franceses que se estabeleceram na China, no século 18, contribuíram para a construção de uma percepção ocidental das doenças na Ásia, assim como dos chineses enquanto atrasados e especialmente vulneráveis a contaminação. Em seu estudo sobre o tema, Larissa Heinrich destaca o papel do padre jesuíta Martial Cibot, que se apropriou de imagens de crianças com sintomas de varíola de uma antologia médica chinesa, utilizando-as de forma descontextualizada em suas publicações, de modo a produzir “traduções” como espécies de provas oculares das condições nefastas de sujeição à doença no país asiático. Reproduzidas, a partir de então, em muitos outros trabalhos científicos, essa mensagem reverberaria para além dos limites estritos de seu público e tempo, inclusive no campo da cultura de forma mais ampla.¹⁴

No entanto, a genealogia especulativa de Lin propõe um recuo ainda maior no tempo. Suas esculturas *Vermin Visionary* (2020), espécies de cadáveres quase amorfos de animais que emitem um ruído de forma contínua, remetem aos eventos em torno da origem da Peste Negra na Europa – episódio conhecido na história das epidemias, que culminou na morte de uma parcela significativa da população europeia no século 14. Com sua coloração bege avermelhada, manchas e relevos que se assemelham a veias dilatadas sob a pele, as peças figuram no espaço como fragmentos rochosos

12. Nas palavras de Lowe, em passagem do livro: “Every day now, boatloads of Chinese came. Maybe interested members could pool together what little money they had saved up and offer out loans, give out scholarships encouraging the next generation to take up law and medicine, public speaking and drama, and liberate themselves from shopkeeping” [Todos os dias chegavam barcos cheios de chineses. Talvez os membros interessados pudessem reunir o pouco dinheiro que economizaram e oferecer empréstimos, distribuir bolsas de estudo incentivando

a próxima geração a estudar direito e medicina, falar em público e teatro, e libertar-se das atividades comerciais. (Tradução livre)]. POWELL, Patricia. *The Pagoda*. Orlando: 1st Harvest ed., 1998, p. 41.
13. GOFFE, Tao Leigh. “Intimate Occupations: The Afterlife of the “Coolie”. Em: *Transforming Anthropology*, vol. 22, n. 1, 2014.
14. Ver HEINRICH, Larissa N. *The Afterlife of Images: Translating the Pathological Body between China and the West*. North Carolina: Duke University Press, 2008.

quase estáticos no piso. No contexto de sua pesquisa, as peças aludem aos corpos contaminados, utilizados como arma biológica por tropas asiáticas, catapultados para dentro das muralhas de Caffa durante seu cerco da cidade.¹⁵

Uma dessas esculturas figura contra o pano de fundo de *Refined by Fire* (2018/2023), um mural produzido com tinta preta na qual a artista mistura pigmento *bone black*, produzido com ossos de animais carbonizados. A obra apresenta uma imagem esquemática sobre o processo de refinamento do açúcar, reproduzida a partir de um frame do filme *From Cane to Cube*,¹⁶ lançado pela Grã-Bretanha em 1950, pelo qual esse produto, inicialmente de coloração marrom, torna-se branco. A imagem desse procedimento, imbuída da memória de sua descrição enquanto metáfora racial por Fernando Ortiz,¹⁷ é justaposta a um fragmento do *Cuba Commission Report*, onde se pode ler o depoimento de um trabalhador *coolie* das plantações de cana sobre o uso de seus corpos para a produção do carvão utilizado no refinamento do açúcar.

Ambos os trabalhos foram produzidos para a exposição *Pigs and Poison*, individual da artista co-comissionada por espaços localizados em três continentes, pelos quais itinerou entre 2020 e 2022, dois dos quais em cidades portuárias da China e da Inglaterra – o Guangdong Times Museum, em Cantão, e Spike Island, em Bristol. Se seus locais de exibição remetem às rotas do comércio entre os dois países, seu título fazia referência ao uso dos termos “porcos” e “veneno” para se referir aos *coolies* e ao ópio enquanto mercadorias. Com a eclosão da pandemia de Covid-19, em 2020, a mostra, que reunira trabalhos desenvolvidos a partir de uma investigação sobre histórias de epidemias e da racialização de doenças, encontrou ressonância em uma perturbadora explosão de violência anti-asiática ao redor do globo.

A linguagem racializada sobre o “vírus chinês” – termo utilizado amplamente por políticos populistas como Donald Trump, nos EUA, e Jair Bolsonaro, no Brasil – animou antigos estereótipos, com consequências concretas nas vidas de pessoas de origem asiática nas Américas e para além delas. Pessoas, estabelecimentos comerciais e espaços religiosos tornaram-se alvos de ataques na medida em que ideias sobre a racialização do contágio eram difundidas, nos EUA e para além de suas fronteiras, pela iconografia da Covid-19. Seus “deslizes metafóricos” associaram o vírus aos hospedeiros humanos, articulando visões raciais e geopolíticas da doença e da contaminação com um longo histórico iconográfico e

15. LE GOFFE, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 179.

16. Um trecho do documentário, que tematiza o processo industrial do processamento da cana-de-açúcar pela empresa Tate and Lyle, em Londres, a partir das plantações na Jamaica, é reproduzido ainda no vídeo *La Charada China*.

17. *La Charada China*, de Candice Lin, texto publicado neste catálogo, p. 34.

de estilos representacionais em discursos médicos e científicos de teor xenófobo.¹⁸

Nesse sentido, são exemplares os casos dos incêndios nos bairros chineses de São Francisco e Honolulu, quando durante a epidemia de peste bubônica, na virada para o século 20, as autoridades isolaram e incendiaram edifícios como estratégia de contenção da doença. Alguns dos registros fotográficos desses eventos se tornaram tema para pinturas exibidas pela artista em *Pigs and Poison*, cujas tintas utilizadas continham banha de porco em sua composição. Tais episódios de purificação pelo fogo demonstram como a percepção desses espaços como antros de doenças infecciosas decorriam da racialização não só de corpos, mas também de espaços asiáticos em termos do que Hsuan Hsu denominou “orientalismo atmosférico”.¹⁹

Entre pessoas identificadas como animais não-humanos, doenças de plantas categorizadas com um vocabulário racializado, discursos sobre a materialidade do açúcar que evocam estruturas coloniais de diferenciação e acesso e a valorização do corpo da porcelana por meio da metáfora de pureza racial, a artista mapeia nessas traduções a relação entre linguagem e poder. No entanto, seu projeto artístico mobiliza o contágio, ainda, por meio de uma chave produtiva. Ele destaca seu potencial desestabilizador, sua capacidade de borrar as fronteiras entre categorias estanques, conferindo-lhe um sentido transgressor que desafia a própria noção de individualidade autocontida, sobre a qual o pensamento humanista liberal se erige.

ASSOMBRAÇÃO E CO-IMPLICAÇÃO

Comissionada para a exposição *A Hard White Body*, realizada com variações em Paris, Frankfurt e Chicago,²⁰ *The Beloved* (2017) aproxima tempos e geografias distantes, relacionando noções de pureza, contaminação, raça e gênero em uma investigação que conecta materiais, eventos e figuras históricas. Por meio da narração e de imagens produzidas e apropriadas pela artista, o vídeo articula fragmentos de histórias de personagens como Carlos VI, rei da França cujos surtos psicóticos levaram-no a pensar que era feito de vidro; Jeanne Baret, herbolária e primeira mulher a completar uma viagem circum-oceânica ao redor do globo; o escritor estadunidense James Baldwin, que viveu em Paris; e Louis Pasteur, cientista que desenvolveu o filtro de porcelana.

18. Ver OSTHERR, Kirsten. “How Do We See COVID-19? Visual Iconographies of Racial Contagion”. Em: *American Literature*, v. 92, n. 4, December 2020.

19. Ver HSU, Hsuan. “Atmo-orientalism: Olfactory Racialization and Environmental Health”. Em: *The Smell of Risk: Environmental Disparities and Olfactory Aesthetics*. New York: NYU Press, 2020.

20. São elas: *A Hard White Body/Un corps blanc exquis*, realizada pelo Bétonsalon – Center for Art and Research e Villa Vassilieff em 2017, *A Hard White Body, a Soft White Worm*, realizada pelo Portikus em 2018, e *A Hard White Body, a Porous Slip*, realizada pelo Logan Center Exhibitions da Universidade de Chicago em 2018.

Na obra, Candice Lin interpela a porcelana como objeto e agente da história do comércio global e da colonização, como matéria desejada e valorizada enquanto símbolo de sofisticação e pureza na Europa, posteriormente utilizada como filtro de água. Ela nos convida a refletir não só sobre a construção de categorias sociais da diferença e sua linguagem, com as ansiedades que reiteram e articulam, mas também sobre a porosidade. Em *Hospitalidade aos fantasmas*, o vídeo compartilha sua sala no espaço expositivo com a máscara de porcelana branca *Fragment from A Hard White Body (Wild Man Mask)* (2017), sobre a qual imprime suas cores e formas, que atravessam a superfície plástica onde é projetado, manchando as paredes.

Esse gesto de investigação da porosidade é levado adiante em *Decomposition* (2019),²¹ um conjunto de esculturas de porcelana que remetem a esqueletos, cobertas com pasta de carne contendo pele morta e fragmentos de unha e cabelo da artista, apresentadas em um viveiro para besouros necrófagos. Os insetos se alimentam da carne, revelando as superfícies cerâmicas dessas formas esqueletais, em uma espécie de processo de decomposição em tempo real. Ao se decompor, é também seu próprio corpo que comunga com o dos fruidores da obra, que se tornam implicados nesse processo pela dimensão material e sensorial da mistura entre corpos e a lembrança de sua própria inscrição em ciclos de decomposição e transformação.

O cheiro do viveiro, que necessita da circulação de ar para seguir habitável, se espalha pelo espaço tal qual a iluminação que a obra produz. A sensibilidade olfativa que seus materiais acionam e estimulam afasta-a do imperativo do visual, enfatizando a porosidade entre materiais e processos orgânicos pela qual as coisas se misturam e interagem entre si, uma vez que, à medida que um cheiro é percebido, algo daquilo que é percebido já integra o corpo daquele que o sente, absorvido por suas mucosas. Pelo olfato se promove a transgressão do humano em sua acepção de ser auto-contido, pois diferente do sentido da visão, que na modernidade separou o observador do observado, o olfato é o sentido que borra as fronteiras entre os corpos.

De modo amplo, assim, a artista trabalha com abordagens distintas porém co-constitutivas do contágio: por um lado, as noções de pureza e contaminação que derivam das diferenciações raciais hierarquizadas construídas no contexto da expansão colonial e imperialista europeias; por outro, o trabalho disruptivo que

21. A obra foi concebida para a exposição *Natural History: A Half-Eaten Portrait, an Unrecognizable Landscape, a Still Still Life*, 2020, e naquele momento ainda era dividida em duas, #1 e #2.

advém da contaminação como agenciamento que desestabiliza categorias de conhecimento, revirando suas estruturas de poder, enquanto afirmação da dimensão interconstitutiva e relacional de seus materiais e temas. Essa abordagem ganha corpo, então, por meio da assombração. Se o passado assombra o presente, como observa Avery Gordon,²² os fantasmas subvertem nossa organização do tempo e sua concepção linear e progressiva na modernidade. Eles fazem-se visíveis, através de seu nevoeiro, para implicar-nos na tarefa da imaginação de futuros outros a partir de nossos passados-presentes.

22. GORDON, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Humanos:

adulto > não adulto; masculino/gênero MASC > feminino/gênero FEM; livre > escravizado; fisicamente apto > com deficiência; linguisticamente intacto > pré-linguístico/com deficiência linguística; conhecido (parente/nomeado) > desconhecido (não parente/sem nome); próximo (pronomes da 1ª e 2ª pessoa) > distante (pronomes da 3ª pessoa)

Animais:

animais maiores/mais altos > animais menores/mais baixos > insetos; animal inteiro > parte do corpo

Animacy hierarchy, de John Cherry, citado por Mel. Y. Chen em *Animacies*, (Duke University Press, 2012) 26-27.

Humans:

adult > nonadult ; male/MASC gender > female/FEM gender; free > enslaved; able-bodied > disabled; linguistically intact > pre-linguistic/linguistically impaired; familiar (kin/named) > unfamiliar (nonkin/unnamed); proximate (1p & 2p pronouns) > remote (3p pronouns).

Animals:

higher/larger animals > lower/smaller animals > insects; whole animal > body part;

John Cherry's "Animacy Hierarchy", as quoted by Mel. Y. Chen in *Animacies*, (Duke University Press, 2012) 26-27.

Amade

23

Deixe-me ser a sua perna e levá-lo pelas montanhas onde sua gangrena não alcança. Deixe-me descrever para você as plantas que encontrei, o formato das suas tantas folhas, como elas florescem no inverno e mudam de sexo quando começam a exalar. Quando sua perna estava tão inchada que tinha o tamanho de duas, fiz um corte na superfície com um pedaço de vidro e passei pasta de feijão na ferida. Às vezes isso ajudava e o pus saía. Por um tempo, você se sentia melhor. Você suspirava profundamente e segurava minha cabeça, murmurando: “Oh, minha querida, minha besta de carga.” Outras vezes, não consegui encontrar a planta certa nessas ilhas estrangeiras, então usei a Lei dos Semelhantes e encontrei o que pareciam ser legumes. Eles lhe causaram bolhas e vergões tóxicos, e você me amaldiçoou pela minha estupidez camponesa. Você deixou cair um lápis só para que eu tivesse que apanhá-lo. Mas um pé não consegue chutar a si mesmo. Estávamos ligados.

Antes de ser um camponês no Vale do Loire, eu era um rei, o Bem Amado, cujo corpo era feito de vidro. Todos os cortesãos me rodeavam com almofadas recheadas de penas de ganso, me envolvendo em pesados cobertores e tapetes, protegendo minha fragilidade. O médico disse que isso era uma doença. Mas ele nada sabia das plantas que poderiam ser comidas para restaurar minha carne animal. Então disse: envolvam-no com cuidado e levem-no às festas. E às festas nós íamos, onde cantavam com brilhante musicalidade e moviam seus quadris. Eles nos vestiam para que parecêssemos homens selvagens usando texturas de linho, musgo e piche. Então eles nos queimaram e me lembrei como era ser feito de carne.

Gostaria de poder dizer que fui purificado pelo fogo, mas ele só me machucou. Um homem pulou dentro do barril de vinho e se salvou, alguns foram molhados com a urina das pessoas que assistiam das sacadas, alguns foram lançados no Sena e eu, eu entrei em um vestido.

Esses slides foram tirados em 1903, um ano após a erupção do Mt. Pelée destruir a cidade de Saint-Pierre. Saint-Pierre era a maior cidade da Martinica à época e era apelidada de “Paris das Antilhas” por sua atmosfera agitada e cosmopolita, bem como por seus costumes sexuais liberais: uma cidade de excessos. Levou apenas alguns segundos para a cidade ser completamente destruída, restando poucos sobreviventes. Isso inspirou um novo nome, “Nossa Sodoma”.

Candice Lin



1. Cartão postal de Alex Haley para James Baldwin (endereçado a Baldwin e sua irmã). James Baldwin Papers, SC MG 936, Caixa 3a, Pasta 18, Schomburg Center for Research in Black Culture, Harlem, Nova York (O Schomburg Center for Research in Black Culture não concedeu autorização para a reprodução desta imagem). [Postcard from Alex Haley to James Baldwin (addressed to Baldwin and his sister). James Baldwin Papers, SC MG 936, Box 3a, Folder 18, Schomburg Center for Research in Black Culture, Harlem, New York (The Schomburg Center for Research in Black Culture did not grant permission for the reproduction of this image)]



2. Lista de plantas medicamentosas, possivelmente escrita por Jeanne Baret no século XVIII, encontrada nos arquivos de Philibert Commerson [A list of medicinal plants possibly written by Jeanne Baret in the 18th century, found in the archives of Philibert Commerson]

3. Primeira ilustração conhecida de Jeanne Baret, a primeira mulher a circum-navegar o mundo, 1816 [First known image of Jeanne Baret, the first woman to circumnavigate the world, 1816]. Fonte: *Navigazioni di Cook del grande oceano e intorno al globo*. Milano: Sonzogno e Comp., Volume 2, 1816. [Credit: National Museum of Natural History - Paris, Department of Collections, Central Library, Ms 884.]



4. Um trecho de um rascunho co-escrito por James Baldwin e Bobby Seale (datado de 1975) propondo um diálogo publicado sobre uma lista provisória de tópicos, incluindo o novo cristianismo descoberto por Eldridge Cleaver, Angela Davis e as reações masculinas negras a ela, conexões entre a libertação negra, libertação das mulheres, sexualidade, marxismo e pan-africanismo, bem como especulações sobre gênero. James Baldwin Papers, SC MG 936, Caixa 58, Pasta 5, Schomburg Center for Research in Black Culture, Harlem, Nova York (O Schomburg Center for Research in Black Culture não concedeu autorização para a reprodução desta imagem). [An excerpt from a draft co-written by James Baldwin and Bobby Seale (dated 1975) proposing a published dialogue on a tentative list of topics, including Eldridge Cleaver's new found Christianity, Angela Davis and black masculine reactions to her, connections between black liberation, women's liberation, sexuality, Marxism, and Pan-Africanism, as well as speculations on gender. James Baldwin Papers, SC MG 936, Box 58, Folder 5, Schomburg Center for Research in Black Culture, Harlem, New York (The Schomburg Center for Research in Black Culture did not grant permission for the reproduction of this image)]

5. Reprodução de aquarela representando a expedição de Louis Antoine de Bougainville, a primeira circum-navegação francesa do globo, ao final da qual reivindicou o Taiti como território francês em 1768 [Reproduction of a watercolor drawing depicting Louis Antoine de Bougainville's expedition, the first French circumnavigation of the globe, at the end of which he claims Tahiti for the French in 1768]



6. Fotografia de uma caixa de material vegetal recolhida pelo Jardim Agrônomo Tropical de Paris para uso em escolas públicas francesas, c. 1950. Estas ferramentas faziam parte do braço educativo do sistema colonial, ensinando a diversidade das mercadorias produzidas nas colônias e destacando as riquezas do império francês. [Photograph of a box of plant material gathered by the Tropical Agronomy Garden in Paris for use in French public schools, ca. 1950. These tools were part of the educational arm of the colonial system, teaching the diversity of commodities produced in the colonies and highlighting the riches of the French empire. Credit: CIRAD Historical Library]

7. Bichos-da-seda doentes relatados por Pasteur durante suas visitas às fábricas de bichos-da-seda [Sick silkworms reported by Pasteur during his visits to the silkworm factories]

Na época em que encontrei esses slides de vidro nos arquivos da Smithsonian, estava lendo a clássica história de C.L.R. James sobre a Revolução Haitiana, *Os jacobinos negros*, e vi as imagens dos destroços — edifícios queimados, explodidos e paisagens arrasadas — como uma estranha substituição das imagens de revolta na minha cabeça, deslocadas por 1.300 quilômetros e cem anos. Enquanto segurava os slides de vidro cuidadosamente com minhas luvas brancas, sentia seu início granular como areia, areia preta das praias do Caribe. Senti o peso do material, seu polimento e a promessa de ser transformado em uma lente, de ser “visto através”, de estar “em chamas”.

Às vezes, meus conterrâneos carregavam com eles pedaços de vidro e espelho em suas peregrinações. Após uma longa jornada atravessando uma trilha íngreme e rochosa até o distante eremitério onde as relíquias do santo estavam guardadas, eles pegavam esse pequeno e precioso pedaço de vidro e o seguravam em frente ao fragmento de osso da mão.

O vidro atuava de maneira semelhante ao iPhone atual, agindo como um dispositivo de aquisição. Ele absorvia a aura da relíquia. Embora não parecesse diferente, nem mais volumoso ou mais turvo, ele guardava a memória de ter “visto” a relíquia. Ao ativar o vidro novamente, podia-se recuperar uma réplica perfeita do objeto que esteve diante dele. Dessa forma, os livros foram feitos e a história se tornou uma *coisa*, tal como você a conhece hoje. Você poderia dizer: “Isso é evidente.” Você poderia dizer: “está nos livros.” E o argumento estaria pronto.

Meu corpo soberano era como um iPhone, uma gigantesca lente refrativa que guardava todos os Raios do Mundo em seu núcleo, absorvendo toda a energia sem sinal visível de acumulação. Muitas das pessoas se reuniam e queimavam seus livros, ficavam do lado de fora dos prédios dos funcionários do governo e das gráficas, declarando: “queremos transparência”. Um dia, eles se reuniram do lado de fora da minha janela com pedras e faixas cheias de slogans raivosos. “Eu vejo através de você”, gritavam, como se minha futura duplicidade pudesse ser desfeita. Mas como vocês poderiam me culpar? Eu era feito de vidro.

Na era seguinte, o vidro se tornou comum, e foi a porcelana que se valorizou. Quando você a segurava contra a luz, não era opaca nem transparente, mas brilhava com uma pura promessa leitosa. Era delicada, mas resistente. Tinha a solidez de um corpo branco superior.



8. A Dama Chinesa, de Afong Moy. Divisão de Arte, Gravuras e Fotografias Miriam e Ira D. Wallach. Cortesia das coleções digitais da Biblioteca Pública de Nova York. [Afong Moy, *The Chinese Lady*. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs. Courtesy of New York Public Library Digital Collections]

9. Filtro Chamberland-Pasteur de porcelana [Porcelain Chamberland-Pasteur filter]

10. Caso de imigração Chu Lung vs. Freeman, em 1875, envolvendo 22 mulheres chinesas acusadas de entrar no país como trabalhadoras do sexo, que se baseava fortemente em “evidências” de bordados e tamanho das mangas das roupas [Chu Lung v. Freeman immigration case in 1875, involving 22 Chinese women accused of entering the country as sex-workers, which rested heavily on “evidence” of embroidery and size of garments’ sleeves]

O corpo branco vem de fora. É da América, da Itália ou da China. É feito de caulim e feldspato, foi geneticamente concebido na ilha de Patmos, feito a partir dos ossos de pessoas que morreram na peste. É impenetrável. Nada pode manchá-lo. Nem café, chá ou qualquer outro produto estrangeiro. Ainda assim, por ter poros tão pequenos, a porcelana era usada como filtro, protegendo os exércitos contra a cólera e outras doenças bacterianas. Da mesma forma, os sobrevivencialistas sugerem o uso de meias brancas limpas ou lençóis brancos embalados em um cilindro deixando a água passar através deles como um dispositivo de filtragem de emergência.

A bordo do navio, o Étoile, uma parte do tecido da vela era suspensa na popa permitindo que os marinheiros mergulhassem uns aos outros sem correrem o risco de morrerem afogados ou serem comidos por tubarões. À medida que o navio cruzava o equador, Jeanne Baret e outros marinheiros novos eram mergulhados por marinheiros mais experientes vestidos como “diabos”. O traje de diabo requeria que escurecessem a pele com fuligem e alcatrão, e se enfeitassem com penas. Enquanto Jeanne aguardava ser mergulhada, ela era a única que não estava nua ou com o torso despido. Quando a tripulação começou a cochichar rumores de que talvez esse assistente do botânico não fosse homem, como alegava ser, Jeanne inventou uma história de que ela era um eunuco e os marinheiros se solidarizaram com a suposição de que ela havia sido cativa dos turcos otomanos, talvez mantida como escrava em um harém. Na privacidade da pequena cabine abaixo dos conveses, Jeanne apertava as tiras rasgadas do lençol de linho rente ao peito, onde a pele irritada irrompia em uma assadura crônica.

Quando eu era rei, o Bem Amado, aquele que eles enrolavam em lençóis e cobertores para que não quebrasse, você tirou esta foto em Istambul. Quando James Baldwin estava em Istambul, ele ouviu falar de um mágico que era capaz de hipnotizar multidões. No início, os amigos de Baldwin riram do nome artístico do mágico, “Morgan”, presumindo que fosse uma confusão de língua ou cultura em que teriam se misturado Merlin e Morgan le Fay. Baldwin disse: “talvez ele ela saiba exatamente o que o seu nome significa; vamos convidar o mágico a nos visitar.” O mágico tinha uma aura negativa e sinistra. Morgan era conhecido por se aproveitar das pessoas em transe, fazendo com que seus corpos se contorcem em insinuações sexuais que as envergonhavam pelo resto da vida quando acordavam do transe e descobriam o

“Suspeito que o sistema de servidão por contrato imposto aos asiáticos no início das Américas tenha se ‘perdido’ devido à sua posição ambígua em relação à liberdade e à escravidão, termos que ocupam os dois polos da dialética central da filosofia política moderna. No entanto, não gostaria de discutir essa perda como uma ausência isolada de asiáticos na formação das Américas. Pelo contrário, a perda é sinal de um esquecimento mais amplo de toda a violência social e das formas de dominação que fazem parte da servidão por contrato mas não se limitam a ela: isso vem desde o comércio de escravos e do extermínio dos povos nativos que fundaram as condições de possibilidade para a servidão por contrato; e se estende às migrações ubíquas do capitalismo global contemporâneo, em que o trabalho asiático por contrato temporário pode ser considerado um exemplo inicial significativo. Além disso, a perda de figura engloba o processo do próprio esquecimento operacional, a maneira como o arquivo humanista se naturaliza e ‘esquece’ as condições da sua própria formação. Nesse sentido, meu propósito ao observar a elisão dos agentes asiáticos nas Américas modernas não é buscar uma identidade cultural única e particularista, não é ‘preencher a lacuna’ ou ‘acrescentar’ outro grupo transoceânico, mas explicar a política da nossa falta de conhecimento. É ser mais específica a respeito do que eu denominaria como a ‘economia da afirmação e do esquecimento’ que estrutura e formaliza o humanismo. Essa economia civiliza e desenvolve liberdades para o ‘homem’ na Europa moderna, ao mesmo tempo em que relega os outros a espaços geográficos e temporais que se constituem como não civilizados e não livres. Um dos seus aspectos históricos é a maneira específica pela qual a liberdade supera a escravidão por meio de uma dialética que desloca as migrações e as conexões dos ‘quatro continentes’ e as internaliza em uma luta nacional de história e consciência. As desigualdades sociais do nosso tempo são um legado dessa definição do ‘humano’ e dos discursos subsequentes que colocaram determinados sujeitos, práticas e geografias em um lugar distante desse ‘humano.’”

“I suspect that Asian indentureship in the early Americas has been ‘lost’ because of its ambiguous status with respect to freedom and enslavement, polar terms in the dialectic at the center of modern political philosophy. Yet I would not want to discuss this loss as an isolated absence of Asians in the making of the Americas. Rather, the loss is a sign of the more extensive forging of social violence and forms of domination that include but are not limited to indentureship: that reaches back into the slave trade and the extermination of native peoples that founded the conditions of possibility for indentureship; that stretches forward into the ubiquitous migrations of contemporary global capitalism of which Asian contract labor may be a significant early instance. Moreover, the loss of the figure includes the process of the operative forging itself, the way the humanist archive naturalizes itself and ‘forgets’ the conditions of its own making. In this sense my purpose in observing the elision of Asian actors in the modern Americas is not to pursue a single, particularist cultural identity, not to ‘fill in the gap’ or ‘add on’ another transoceanic group, but to explain the politics of our lack of knowledge. It is to be more specific about what I would term the ‘economy of affirmation and forging’ that structures and formalizes humanism. This economy civilizes and develops freedoms for ‘man’ in modern Europe, while relegating others to geographical and temporal spaces that are constituted as uncivilized and unfree. One of its histories is the particular manner in which freedom overcomes enslavement through a dialectic that displaces the migrations from and connections of ‘four continents’ and internalizes it in a national struggle of history and consciousness. The social inequalities of our time are a legacy of this definition of ‘the human’ and subsequent discourses that have placed particular subjects, practices, and geographies at a distance from ‘the human.’”

LOWE, Lisa. “Intimacies of Four Continents”. Em: STOLER, Ann Laura (Ed.). *Haunted by Empire, Geographies of Intimacy in North American History*. Durham: Duke University Press, pp. 205-206.

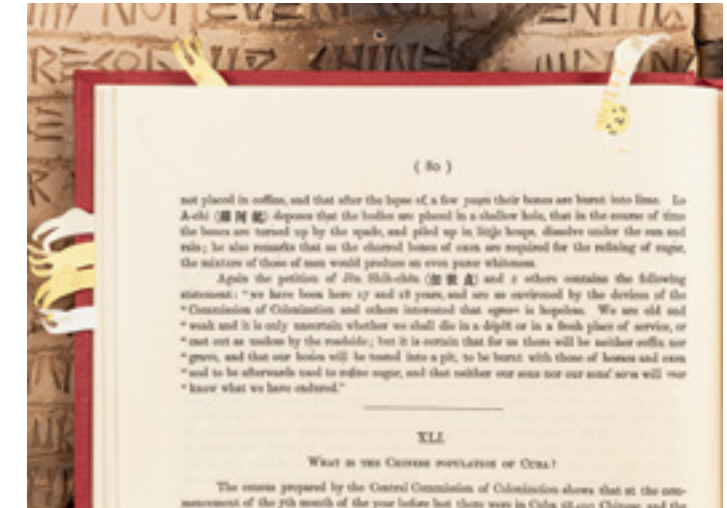
LOWE, Lisa. “Intimacies of Four Continents”. In: STOLER, Ann Laura (Ed.). *Haunted by Empire, Geographies of Intimacy in North American History*. Durham: Duke University Press, pp. 205-206.

que haviam feito. Quando Baldwin e seu amigo se sentaram diante de Morgan, Morgan disse ao amigo que ele estava muito cansado, e depois que o amigo adormeceu, induzido, Morgan disse a Baldwin que esperasse nu na cama. Ele pensou estar esperando que Morgan se despisse no banheiro, mas de repente, sem explicação, Morgan e o seu assistente, um jovem rapaz, entraram no quarto e começaram a espancá-lo violentamente, chutando e socando seu rosto e corpo.

O líder do Partido dos Panteras Negras, Eldridge Cleaver, escreveu que James Baldwin era “um homem branco dentro de um corpo negro”. Segundo Cleaver, a homossexualidade de Baldwin (e a maneira como ela impregnava sua escrita) expressava uma relação de “bajulação” com os brancos, ódio por seu próprio povo negro e um “desejo de morte racial”.

Penso na porcelana e nos filtros feitos desse material, que separavam os minúsculos corpos das bactérias do líquido em que viviam. E foi através da porcelana e desses estudos bacterianos que aprendemos sobre os vírus, uma classe de seres pequenos o suficiente para passar pelo corpo branco, para torná-lo “mulato”, como dizia a expressão usada para descrever os sintomas da doença do tabaco, TMV ou mosaico-do-fumo, em termos de “degradação” racial: a textura lanosa, as folhas amareladas. Tão pequeno que nem o mais fino material conseguia capturá-lo. O vírus seguia, nem morto nem vivo, embora sua existência obscura lançasse dúvidas a respeito da própria noção do que significava estar verdadeiramente vivo.

Quando eu era o Bem Amado, aquele que eles envolviam em pesados edredons e lençóis de linho, você tirou essa foto em Istambul, enquanto eu desviava meu rosto do seu, com medo da tristeza e do terror que poderiam irromper e derramar pelo quarto se você visse as marcas que ele havia feito. Penso em você aqui, virado para longe de mim, longe do futuro que espera em vão que o passado se renda e se entregue de bandeja.



13. Página do livro *Coolies and Cane: Race, Labor, and Sugar in the Age of Emancipation*, de Moon-Ho Jung, com ilustração de 1870, de Thomas Nast, intitulada *Jogando abaixo a escada pela qual ascenderam* [Page of the book *Coolies and Cane: Race, Labor, and Sugar in the Age of Emancipation*, by Moon-Ho Jung, with an 1870 image titled *Throwing Down the Ladder by Which They Rose*]

14. Trecho do livro *On being Human* [Excerpt of the book *On being Human*]

La Charada China

35

Diz-se que quando os espanhóis chegaram nesta ilha paradisíaca, a pequena maçã da morte os esperava. Ela tinha uma agradável doçura apimentada e era crocante e salgada devido às suas raízes salinas. Em meio aos emaranhados manguezais, margeava o mar e cumprimentava cada recém-chegado que pensasse com arrogância que poderia projetar seu conhecimento sobre esta terra. Era refrescante até que alguém a engolissem e depois engolissem novamente tentando digerir a mentira, a saudação de paz que morria na garganta. Quando os homens cortavam galhos desta madeira para afastar os mosquitos que se amontoavam sobre a pele, a seiva leitosa pingava nos seus olhos e formava bolhas, cegando-os e deixando vergões arredondados do tamanho de moedas.

Nas praias privadas da Casa de Campo (República Dominicana), procuro por essas árvores, que às vezes são marcadas com um X ou um anel de tinta vermelha como aviso. Mas parece que todas foram previamente removidas para proteger os delicados turistas e nossa pele frágil, assim como a barreira de rochas esculpadas cuidadosamente formando um círculo ao redor da área designada para banhistas criada dentro do mar selvagem. O cenário é perfeito, foi projetado pelo cenógrafo da Paramount Pictures para se parecer com uma vila italiana do século 15, onde cada ângulo é calculado para se enquadrar bem nas selfies.

Os *coolies* chineses foram trazidos para o Caribe a partir do início do século 19 para colher cana-de-açúcar, tabaco e guano; fabricar tijolos com argila e cimento e trabalhar na mineração. O comércio de *coolies* foi tanto uma continuação do regime de trabalho forçado quanto uma “solução” para a iminente abolição da escravidão. Fazendeiros brancos e pobres que não se beneficiaram da mesma forma que seus vizinhos brancos e ricos das lavouras reclamavam que a importação de trabalhadores chineses era “como um cachorro que volta para comer seu próprio vômito”. Assim como os escravos africanos e indígenas, os chineses também recorriam ao suicídio ao se verem abusados com frequência, praticamente em regime escravo a despeito da sua suposta condição “livre”, devido a contratos de trabalho intermináveis e jamais respeitados, castigos corporais, servidão por dívidas e condições de vida sub-humanas.

A forma mais luxuosa de suicídio era o consumo de ópio, a mesma droga resinosa que abriu caminho politicamente para o

Candice Lin

comércio em massa de mão de obra chinesa, muitas vezes ilegal, mal remunerada ou não remunerada. Mas frequentemente esses trabalhadores simplesmente se enforcavam em árvores ou nos beirais de suas casas caindo aos pedaços. Dizia-se que a natureza “perversa”, “passiva” e “corrupta” dos chineses os levava ao suicídio mais rapidamente do que outras raças. Que algum aspecto do caráter afeminado dessa raça “cor de abóbora” de “demônios amarelos” se relacionava com um desejo de morte associado a uma sexualidade *queer*. Uma vez que, sob a legislação da Espanha católica, o suicídio era crime, é possível rastrear a taxa de suicídios dos trabalhadores chineses por sua frequente aparição nas estatísticas criminais. “Em 1862, metade dos suicídios registrados na ilha [de Cuba] foram de chineses, 173 de um total de 346. Proporcionalmente, a taxa de suicídio dos chineses era cem vezes maior do que a dos brancos e catorze vezes maior do que a dos escravos.”

Para dissuadir os chineses de cometerem suicídio, os capatazes por vezes mutilavam os cadáveres, dissecando, eviscerando e profanando seus corpos: “essas cenas horríveis, dizia-se, afastavam dos chineses suas ideias românticas a respeito da auto-destruição.” Mesmo quando os corpos dos trabalhadores chineses não eram deliberadamente mutilados, na melhor das hipóteses, eram lançados à margem de uma vala. Os trabalhadores *coolies* se reportaram às autoridades chinesas da Comissão Chin Lan Pin de 1873, enviada pela corte imperial chinesa para averiguar as más condições de trabalho em Cuba. Um trabalhador escreveu: “Estamos velhos e fracos, e só não se sabe se morreremos em um depósito ou em um novo local de serviço, ou se seremos descartados na beira da estrada como imprestáveis. Mas é certo que para nós não haverá caixão nem sepultura, e que nossos corpos serão jogados em um poço, para serem queimados com os de cavalos e bois e depois usados para refinar açúcar.” (Comissão de Cuba, 1993, p. 110)

Fernando Ortiz escreveu na década de 1940 sobre a natureza global e híbrida da produção de açúcar e tabaco em termos racializados. “O tabaco é escuro, variando de negro a mulato; o açúcar é claro, variando de mulato a branco. O tabaco não muda de cor; nasce escuro e morre com a mesma cor de sua raça. O açúcar muda de coloração; nasce marrom e se branqueia. Inicialmente, é um mulato xaroposo e nesse estado agrada ao gosto comum. Depois, é descolorido e refinado até poder se passar por branco, viajar pelo mundo, chegar a todas as bocas e alcançar um preço melhor,



15. Chinatown em Honolulu durante a peste bubônica, janeiro de 1900. Arquivos digitais do Havai [Chinatown in Honolulu during the bubonic plague, January 1900. Digital Archives of Hawai'i]

escalando o topo da pirâmide social.” Essa metáfora das aspirações de classe e consumo racializadas remetem a uma branca que era literalmente alcançada não apenas por meio do trabalho dos corpos amarelos, pardos e negros, mas também pelo reaproveitamento dos próprios ossos dos *coolies* chineses e indianos, dos escravos africanos e dos indígenas, que eram queimados para fazer carvão ósseo e usados no processo de refinamento do açúcar.

Há muitas maneiras de morrer aqui. Estou cercada por plantas venenosas que me chamam. A carne rosa brilhante de um akee se abre e me olha tentadoramente com suas sementes pretas como os olhos de uma ovelha, e a “goiaba venenosa” tem uma textura que faz você querer passar a língua nela toda. Se você deixar um copo ou até mesmo uma garrafa de água fechada do lado de fora, formigas minúsculas começam uma marcha da morte e abrem caminho para o afogamento. Elas se agrupam, formando uma jangada com seus corpos, segurando-se umas às outras com a boca, boiando continuamente. Os seguranças aqui são homens recém-saídos da adolescência com armas grandes e egos frágeis. Sua sexualidade afobada e tacanha se manifesta em checagens de identidade à mão armada e revistas apáticas, deixando claro que seu corpo não os atrai em nada. No centro da cidade, há a torre de uma igreja que curiosamente se parece com aquela da qual o homem rico empurrou sua esposa já morta em *Um Corpo que Cai* de Hitchcock, e o barranco abaixo também é sempre uma opção. Tem uma vista espetacular.

No Caribe, objetos domésticos de porcelana eram valorizados da mesma forma que na Europa. Mantida ao abrigo da umidade e das mãos atrapalhadas de escravos e servos desajeitados, a porcelana era cuidadosamente preservada e guardada em armários trancados. Com o aumento da facilidade e alcance do comércio transatlântico no século 19, os delicados carregamentos de louça chinesa de família — terrinas de sopa, pratos e xícaras — tornaram-se menos raros e imitações mais baratas de porcelana tornaram-se acessíveis a todas as classes sociais.¹ Em Cuba, a prática da Santeria emerge quando o precioso armário de porcelana se torna um altar,

1. “Os cubanos brancos se lembram da *sopera* como um objeto querido da vida doméstica da classe média e alta cubana. A *sopera*... [era] repleta de significados de bem-estar doméstico e status de classe... Com o aumento da diversidade e do alcance do comércio transatlântico do século 19, as imitações, geralmente de materiais e design menos elaborados, foram amplamente disseminadas entre as classes.” BROWN, David. *Santeria Enthroned*. Chicago: University of Chicago Press, 2003, p. 253.



16. São Francisco, 18 de abril de 1906. Divisão de Imprensa e Fotografias, Coleção Genthe, Biblioteca do Congresso, Washington, DC [San Francisco, April 18 1906. Prints and Photographs Division, Genthe Collection, Library of Congress, Washington, DC]

e a terrina de sopa, ou *sopera*, se torna um recipiente para abrigar o espírito de um deus.

A preciosidade do objeto de porcelana em determinado contexto, atuando como símbolo de status social e como um material cerâmico misterioso e de difícil reprodução, traduziu-se em um significado mágico e espiritual. A presença da mão de obra chinesa se incorporou a um objeto que podia, ao mesmo tempo, sustentar a superioridade da branquitude e, ainda, guardar dentro de si uma divindade sincrética da diáspora africana. Lydia Cabrera (1985, p. 33) escreve que “longe de se limitar à mera substituição dos potes de barro dos altares de Santeria por vasos de porcelana chinesa, a ‘magia chinesa’ rapidamente adquiriu uma reputação entre os escravos africanos e seus mestres espanhóis como ‘a pior e mais poderosa de todas’.”²

Mas essa chamada “magia chinesa” tem em sua origem fontes híbridas: as cartas de loteria espanhola influenciaram fortemente *La Charada China*, e a divindade iorubá Xangô foi sincretizada com o ancestral chinês Kuan Yu, criando uma figura espiritual caribenha chamada Sanfancón, que fundiu as histórias mágicas, religiosas e culturais de pelo menos três migrações — espanhola, africana e chinesa. De fato, é difícil identificar as fontes exatas de todas as mitologias referenciadas nas práticas mágicas chinesas do Caribe. Como diz o ditado na Santeria, “no escuro, todos os gatos são pardos.”

Falsas “legendas” aparecendo sobre um discurso proferido por um animatrônico do líder da resistência da RD, Manolo Tavarez Justo, no Museu da Resistência em Santo Domingo, República Dominicana.

**Quero dar mais uma olhada no oceano, contemplar a
imensidão de lágrimas de metade de uma vida eu quero
Quero escalar outra montanha, tentar trazer de volta a
alma que perdi
Quero tocar o céu, sentir aquela melancolia tão leve
Mas não posso fazer nada disso, então estou deixando
este mundo**

2. É provável que os chineses também tenham trazido sua vasta tradição de medicina, conhecimentos de plantas e venenos, além de sua história, mitos e crenças religiosas.

3. Xu Lizhi, 30 de setembro de 2014, *On My Deathbed* [No meu leito de morte]. Os versos desse poema foram escritos por Xu Lizhi, um trabalhador que cometeu suicídio em resposta às duras condições de trabalho na Foxconn (uma fábrica chinesa que produz eletrônicos, inclusive iPhones e tablets da Apple). A morte de Lizhi foi um dos vários suicídios que ocorreram em um curto espaço de tempo, chamando a atenção do mundo todo para as más condições de trabalho na Foxconn, que levaram muitos trabalhadores a calcular que o

**Quem já ouviu falar de mim
Não deve se surpreender com minha partida
Muito menos suspirar ou lamentar
Eu estava bem quando cheguei, e bem quando parti.**

**Xu Lizhi, 30 de setembro de 2014³
(poeta e trabalhador da fábrica da FoxConn em Shenzhen,
China).**

La Charada China é um jogo de azar com significado mágico e simbologia animal que combina fontes diversas — chinesa, africana, indígena e europeia. Um típico sincretismo caribenho cujas origens são obscuras, impuras e difíceis de rastrear. No século 19, a charada china era um evento que unia os *coolies* chineses em comunidades de esperança e sorte, embora mais tarde tenham se desenvolvido problemas de corrupção interna e extorsão. Enquanto individualmente nenhum trabalhador tinha a oportunidade de ganhar dinheiro suficiente dentro do sistema de dívidas que se voltava contra eles, um montante de dinheiro criado com os ganhos de todos, reunido e redistribuído para um único vencedor sortudo, permitia a essa pessoa que retornasse à sua terra natal, para que morresse e fosse enterrada em vez de usada para refinar cana-de-açúcar, ou que permanecesse no Caribe, abrisse uma loja e se estabelecesse.

Créditos: Este vídeo foi filmado com meu iPhone, em sua maior parte na República Dominicana, com exceção do excerto que encontrei do filme da Tate and Lyle de 1950, “From Cane to Cube” [Da cana ao cubo], que mostra o processo de produção de açúcar e foi publicado no YouTube pelo arquivo da Periscope Film LLC, <https://www.youtube.com/watch?v=q3x0_YmRBUU>.

Agradecimentos especiais a Davidoff Art Initiative, Raul Miyar, Klaas Kelner, Albertine Kopp, Asher Hartman, Julio Martinez e aos trabalhadores da fábrica de tabaco Davidoff.

seguro de vida que suas famílias poderiam receber era preferível a uma vida de trabalho na fábrica. Mais tarde, muitos trabalhadores também usaram a ameaça de suicídio como tática de negociação, ameaçando pular em massa do telhado do prédio se não recebessem salários mais altos. Essa “publicidade negativa” resultou em uma revisão dos contratos da FoxConn para incluir uma infame cláusula de suicídio. A cláusula estabelecia que os trabalhadores que morressem nas dependências da fábrica por suicídio não poderiam

receber o seguro de vida e que os trabalhadores concordavam de antemão em não cometer suicídio nem usar a ameaça de suicídio como tática de negociação. A Foxconn também instalou redes do lado de fora das janelas altas da fábrica para capturar qualquer trabalhador que se jogasse. As palavras de Xu Lizhi são citadas aqui como um elo contemporâneo com a história dos *coolies* chineses do século 19 e marcam as condições de trabalho precárias e o uso do suicídio como uma forma desesperada de resistência.

Candice Lin's Haunted Matters

Yudi Rafael

The camera traverses the ground of a Dominican landscape and reaches a rectangular pit, dug into the earth, from which a naked figure, with their head tucked between their legs, turns their gaze at the viewer. Throughout the scene, the voice-over narration describes the treatment given to the bodies of Chinese laborers who died on Caribbean sugar cane plantations during the 19th century. When not abandoned in ditches or mutilated and dismembered, as per testimonies collected by the Cuba Commission Report,¹ their bodies were burned alongside the corpses of other animals to produce the charcoal used in sugar refining.

Projected onto the reflective film that covers the walls of the installation space of *La Charada China* (2018/2023), the video becomes a spectral presence. It's environment is constructed with clay, metallized polyester film, grow lights, and various objects, organized on small altars. In the center of the space, a rectangular volume projects itself out of the clay floor, as if mirroring the shape of the pit in reverse. Under the grid of lamps suspended from the ceiling, whose light stains the environment pink, we glimpse a silhouette in negative relief, the outline of an absent body. Its design evokes the image printed on the tickets of a Cuban gambling game known as "la charada china," from which Lin borrows the title for her work. The "Chinese of the charade," as this figure came to be known, wears clothes and a hairstyle typical of the Qing dynasty, and holds an opium pipe, reflecting the image of the *coolie*, an Asian worker brought to the American continent in the context of emancipation.

In *Hospitality for Ghosts*, Candice Lin's first solo show in Brazil, this figure that marks racial difference onto the international division of labor,² a product of colonial imagination, returns as a ghost. In their company, we encounter a tangle of materials and stories that bridge distant times and geographies, converging past and present. The exhibition brings together works from different projects undertaken by the artist over the past six years, encompassing investigations that delve into the routes of opium, porcelain, tea, and sugar trades,

addressing discourses on purity and contamination, and different forms and meanings of contagion, while compiling a racial vocabulary that seems to constantly blur the boundaries between different species and ontologies.

The Chinese Charade

La charada china is a creolized version of *zihua*, a gambling game brought by Cantonese immigrants to Latin America and the Caribbean, with variations known as *whe-whe* in Trinidad and Tobago, and *chifatay* in Peru.³ The game became part of the disputes in Cuba surrounding the morality and civility of these immigrants in the wake of the entrenchment, at the turn of the century, of a representation of the Chinese as bearers of habits and vices harmful to the nation, which included the propensity for crime and spread of diseases.⁴ Chinese immigration was discussed not only in that Caribbean nation but in many other countries throughout the continent, under the guise of transitioning labor regimes, with the abolition of slavery, and the "threat of mongolization." This mode of representation aligned with the visual culture of Chinese exclusion, which circulated globally,⁵ disseminating images of moral deviation, gambling, opium addiction, and suicide.

In Brazil, it found its most significant expression in Angelo Agostini's cartoons about the "Chinese question," published in *Revista Ilustrada*⁶ magazine between the 1870s and 1880s. These images reflect the debates surrounding Chinese immigration in the country, which was intensified at that time, by depicting Chinese workers wearing Qing Dynasty attire, smoking opium, stealing chickens, and threatening the nation's progress, as a new class of slaves. They corroborate the discourse of Joaquim Nabuco, an abolitionist deputy known for his humanistic stance, who defended that yellow immigration, in addition to prolonging slavery, would degrade the country's existing races and "mongolize" it, while introducing a "leprosy of vices that infests all cities where Chinese immigration is established."⁷

4. See AMADOR, José. "Caught between Crime and Disease: Chinese Exclusion and Immigration Restrictions in Early Twentieth-Century Cuba". In: RIVAS, Zeligeth Maria; DI-STEFANO, Debbie Lee. *Imagining Asia in the Americas*. New Jersey: Rutgers University Press, 2016.

5. About this aesthetics, see LEE, Ana Paulina. "A estética da exclusão: imigrantes chineses em culturas visuais brasileiras na virada do século XX". In: *Afro-Ásia*, Salvador, n. 60, 2020.

6. The magazine was founded in Rio de Janeiro in 1876 by Agostini himself. Of Italian origin, the artist settled in Brazil in 1861 after completing his training in Paris.

This language of racialization constituted discourses and practices common to countries like Brazil, Cuba, and the United States. In a period of twenty years, all three of them enacted laws prohibiting the entry of Chinese or Asian immigrants, starting with the United States in 1882, followed by Brazil in 1890, and Cuba in 1902.⁸ While Cuba received around 140 thousand *coolies* throughout the 19th century, only a few thousand Chinese workers arrived in Brazil. They came, in part, for tea planting in Rio de Janeiro's Botanical Garden and for railroad construction, and it is estimated that a considerable amount of them committed suicide by hanging, due to discontentment with the mistreatment they were subjected to, while survivors later made a living with small trades or fell into poverty.⁹

Coolies were recruited or kidnapped in ports like the ones in Macau, Guangzhou and Hong Kong, and taken to other countries and continents, frequently by the same British and American companies that managed the opium trade, fostering this poppy product's chemical dependency amongst the Chinese. The relationship between these companies and China were marked by an imperialist free trade politics, spread by Great Britain's naval cannons in the Opium Wars, when merchants flooded the Asian country with their illegal loads, reversing the trade deficit generated by the tea and porcelain fever in Europe. In that sense, the coolie and opium trades were perversely integrated, as pointed out by Lisa Lowe, once the management of one reiterated the expansion of the other.¹⁰

La Charada China memorializes the ancestral and diasporic figure of the *coolie*. In its first version, the installation was built with earth collected by the artist in the Dominican Republic, where she also filmed the video. Combined with seeds of poppy, sugarcane, and tropical plants, the earth formed a clay-like material that characterized the environment as an indoor growing space. In the current exhibition, however, it takes on a new version as a dice game in which the public can make offerings to the worker's ghost, place bets with money or seek guidance on

7. DEZEM, Rogério. *Matizes do "amarelo": a gênese do discurso sobre os orientais no Brasil (1878-1908)*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, pp. 91-92.

8. They are, respectively, the Chinese Exclusion Act, Decree No. 528, and Military Order No. 155.

9. LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil: Influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileiras*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, pp. 104 e 123.

10. LOWE, Lisa. *The Intimacies of Four Continents*. Durham and London: Duke University Press, 2015, p. 110.

11. *La Charada China*, by Candice Lin, text published in this catalogue, p. 48.

their own issues, while playing with the possibility of fertilizing the altar with clay dices containing seeds.

With the options of playing "for money" or "for dreams and spirits", the game evokes a spiritual component associated with the cult of ancestors and the syncretism of Santería, in particular the presence of Sanfancón in its pantheon. It resonates, furthermore, the artist's fabling about the possible role of *la charada china* as a collaborative form of conquest of freedom, even if only in the individual level, against the impossibility of its immediate collective realization.¹¹ In this sense, the winner could envision a different future, echoing the daydreams of the protagonist of Patricia Powell's novel *The Pagoda*, Lowe. In the book, the Chinese-Jamaican character imagines the establishment of a school for Chinese people in Jamaica, after his grocery store was set on fire, liberating him from his occupation as a shopkeeper. For him, the new influx of Chinese immigrants to the island would enable, through a collective fundraising effort, the creation of a new space that could propel them to imagine other futures beyond the constraints of their present circumstances.¹²

The use of fiction as a mode of speculation around the constitutive silences of a haunted archive, as observed in Tao Leigh Goffe's analysis of Powell's literary work,¹³ finds echo in Candice's work due to their shared inclination for creating at the limits of the archive. However, the artist does not aim to access the interiority of those subalternized, diasporic subjects, as is the case in the novel. Instead, she develops ways to approach a figure of collective experience to which she feels connected but which, due to its distance, remains elusive. Her altar becomes then a memorial and devotional, divinatory and playful device, in which the presence of ghosts compels us to remember the non-realized possibilities of futures that remain open.

Contagion's Meanings

Prior to the images of Chinese exclusion, the medical rhetoric and iconography of French missionaries

12. In Lowe's words, in a passage from the book: "Every day now, boatloads of Chinese came. Maybe interested members could pool together what little money they had saved up and offer out loans, give out scholarships encouraging the next generation to take up law and medicine, public speaking, and drama, and liberate themselves from shopkeeping". POWELL, Patricia. *The Pagoda*. Orlando: 1st Harvest ed., 1998, p. 41.

13. GOFFE, Tao Leigh. "Intimate Occupations: The Afterlife of the "Coolie". In: *Transforming Anthropology*, vol. 22, n. 1, 2014.

who travelled to China in the 18th century played a significant role in shaping Western perceptions of diseases in Asia, as well as portraying the Chinese as backward and particularly susceptible to contamination. In her study on the subject, Larissa Heinrich highlights the role of the Jesuit priest Martial Cibot, who appropriated and republished the images of children with variola symptoms from a Chinese medical anthology, creating “translations” that, out of context, became a sort of ocular evidence of the harmful conditions of subjection to disease in the Asian country. As these images were subsequently reproduced in numerous scientific works, they continued to reverberate this message beyond its original audience and time to impact the broader field of culture.¹⁴

Lin's speculative genealogy, however, delves into an even broader timeframe. Her *Vermin Visionary* (2020) sculptures, sorts of quasi-amorphous animal cadavers that emit a continuous noise, allude to the events surrounding the origin of the Plague in Europe – a well-known episode in the history of epidemics that resulted in the death of a significant chunk of the European population in the 14th century. Featuring a reddish-beige color, spots, and reliefs resembling dilated veins under the skin, these pieces are arranged in the space like static rock fragments on the floor. In the context of the artist's research, they evoke the contaminated animal bodies used as biological weapon by Asian troops, catapulted into the walls of Caffa during their siege of the city.¹⁵

One of these sculptures is set against the backdrop of *Refined by Fire* (2018/2023), a mural created with black ink in which the artist mixes bone black pigment, produced from charred animal bones. The work features a schematic depiction of the sugar refining process, taken from a frame of the 1950 British film *From Cane to Cube*,¹⁶ in which the sugar's initial brown color is turned white. Imbued with the memory of its description in racialized terms by Fernando Ortiz,¹⁷ the image of this procedure is juxtaposed with a fragment from the Cuba Commission Report, which contains the testimony of a *coolie* worker regarding the use of their bodies in the production of charcoal for sugar refining.

Both works were created for the exhibition *Pigs and Poison*, a solo exhibition co-commissioned by three venues that toured between 2020 and 2022. Two of these spaces are in port cities in China and England – Guangdong Times Museum in Canton and Spike Island in Bristol. If the locations allude to the

trade routes between these two countries, its title referred to the use of terms like “pigs” and “poison” for coolies and opium as commodities. With the 2020 outbreak of the Covid-19 pandemic, this show, that gathered works created through an investigation on histories of epidemics and the racialization of diseases, found resonance in a disturbing boom of anti-Asian violence around the globe.

The racialized language about the “Chinese virus” – a term widely used by populist politicians such as Donald Trump in the United States and Jair Bolsonaro in Brazil – has animated old stereotypes, impacting the lives of people of Asian descent in the Americas and beyond. People, commercial establishments and religious spaces associated with the Asian diaspora were targeted as ideas about the racialization of contagion were spread, in the USA and beyond, by the iconography of Covid-19. Its “metaphorical slips” associated the virus with human hosts, articulating racial and geopolitical views of the disease and contamination with long iconographic histories and representational styles of xenophobic medical and scientific discourses.¹⁸

In this sense, the fires in Honolulu's and San Francisco's Chinatowns are exemplary, as during the bubonic plague, in the turn to 20th century, the authorities isolated the neighborhoods and set fire on their buildings in order to contain the spread of the disease. Some photographic images of these events became theme for paintings exhibited by the artist in *Pigs and Poison*, in which Lin used lard in their material composition. Such episodes of purification by fire demonstrate how the perception of these spaces as centers for the spread of infectious diseases derived not only from the racialization of Asian bodies, but also of Asiatic spaces, in terms of what Hsuan Hsu has called atmo-orientalism.¹⁹

Among people identified as non-human animals, plant diseases classified by a racialized vocabulary, discourses about the materiality of sugar that evoke colonial structures of differentiation and access, and the valorization of porcelain bodies through the metaphor of racial purity, Lin maps in these translations the relationship between language and power. However, her artistic project also mobilizes contagion through a productive lens. It highlights the destabilizing potential of contagion, its capacity to blur the boundaries between distinct categories, providing it with a transgressive quality that challenges the very notion of self-contained

individuality upon which liberal humanist thought is built.

Haunting and Co-implication

Commissioned for *A Hard White Body*, an exhibition that had different versions presented in Paris, Frankfurt, and Chicago,²⁰ *The Beloved* (2017) brings distant times and geographies together, relating notions of purity, contamination, race and gender, in an investigation that connects materials, events, and historical figures. Through narration and appropriated and created images, the video articulates fragments of histories of characters such as Charles VI, a former king of France whose psychotic episodes led him to believe he was made of glass; Jeanne Baret, a herb woman and the first woman to circumnavigate the globe; American writer James Baldwin, who lived in Paris; and Louis Pasteur, the scientist that developed the porcelain filter.

The work interrogates porcelain as an object and agent in the history of global trade and colonization, as a material valued and desired as a symbol of sophistication and purity in Europe, later used as a water filter. It invites us to reflect upon not only the construction of social categories of difference and its language, but also about porosity. In *Hospitalidade aos fantasmas* [Hospitality for ghosts], the video share the room with a white-porcelain mask, *Fragment from A Hard White Body (Wild Man Mask)* (2017), on which it projects its colors and forms, through the plastic surface on which it's projected, staining the walls.

This exploration of porosity continues in *Decomposition* (2019),²¹ a set of porcelain sculptures that evoke skeletons, covered with a meat paste that contains the artist's dead skin, nail fragments and hair, presented in a eat meeting beetle vivarium. As the insects feed on the paste, they reveal the ceramic surfaces of these skeletal forms, in a live decomposition process. In this process, it's also her own body that partake the public's fruition of the work, who become implicated in it through the material and sensorial dimensions of the mixtures of bodies, and the realization of their own inscription in cycles of decomposition and transformation.

The vivarium's smell, which implies air circulation to remain habitable, spreads throughout the space as light generated by the artwork. The olfactory sensitivity that the work activates and stimulates sets it apart from the imperative of the visual,

emphasizing the porosity between organic materials and processes through which things mix and interact with each other, as once a smell is perceived, something of it already constitutes the body of the receiver, absorbed by its mucous membrane. Through olfaction, the notion of the human as a self-contained being is transgressed, once this sense, different from vision, that has separated the observer from the observed in modernity, blurs the boundaries between bodies.

In a broad way, then, the artist employs distinct yet interconnected approaches to contagion: on the one hand, there are notions of purity and contamination shaped by hierarchical racial differentiations originating in the context of European colonial and imperial expansion; on the other, there is the disruptive potential that comes from contamination as an agent capable of destabilizing established categories of knowledge and overturning their power structures, affirming the interconnected and relational dimension of its materials and themes. This approach is amplified by haunting. If the past haunts the present, in accordance with Avery Gordon,²² ghosts subvert our organization of time and its modern linear and progressive conception. They make themselves visible, through modernity's mist, to implicate us in the task of imagining other futures, as we situate ourselves in our present-pasts.

14. See HEINRICH, Larissa N. *The Afterlife of Images: Translating the Pathological Body between China and the West*. North Carolina: Duke University Press, 2008.

15. LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 179.

16. A segment of the documentary that focuses on the industrial sugar cane refinement process carried out by the company Tate and Lyle in London, originating from Jamaican plantations, is also featured in the video *La Charada China*.

17. *La Charada China*, by Candice Lin, text published in this catalogue, p. 48.

18. See OSTHERR, Kirsten. “How Do We See COVID-19? Visual Iconographies of Racial Contagion”. In: *American Literature*, v. 92, n. 4, December 2020.

19. See HSU, Hsuan. “Atmo-orientalism: Olfactory Racialization and Environmental Health”. Em: *The Smell of Risk: Environmental Disparities and Olfactory Aesthetics*. New York: NYU Press, 2020.

20. They are: *A Hard White Body/Un corps blanc exquis*, held by Bétonsalon – Center for Art and Research and Villa Vassilief in 2017, *A Hard White Body, the Soft White Worm*, held by Portikus in 2018, and *A Hard White Body, a Porous Slip*, held by Logan Center Exhibitions from the University of Chicago in 2018. 21. The work was conceived for the exhibition *Natural History: A Half-Eaten Portrait, an Unrecognizable Landscape, a Still Still Life*, 2020, and at that time, it was still divided into two parts, #1 and #2.

22. GORDON, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

The Beloved

Candice Lin

Let me be your leg and carry you over mountains your gangrene cannot go. Let me describe to you the plants I found, the shape of their many leaves, how they flower in the winter, and change sex when they begin to smell. When your leg was so swollen it was the size of two, I cut the surface with a piece of glass and smeared a bean paste in the wound. Sometimes it helped and the pus came out. Temporarily, you felt better. You would sigh deeply and hold my head, murmuring to me, “oh my dearest, my beast of burden.” Other times, I could not find the right plant on these foreign islands, and so I used the Law of Similarity and found what appeared to be legumes. These caused poisonous welts and blisters and you cursed me for my peasant stupidity. You dropped a pencil just so I would have to pick it up. But a foot cannot kick itself. We were bound.

Before I was a peasant in the Loire Valley, I was a king, the Beloved, whose body was made of glass. All the courtiers would gather around with pillows stuffed with goose down, wrapping me in heavy woven blankets and rugs, protecting my fragility. The doctor said this was sickness. But he knew nothing of the plants that could be eaten to restore my animal flesh. So he said, wrap her carefully and bring her to parties. And to parties we went, where they sang with bright musicality and moved their hips. They dressed us to look like wild men in textures of linen, moss and pitch. Then they burned us and I remembered how it felt to be made of flesh.

I wish I could say I was purified by the fire, but all it did was hurt. One man jumped into the wine barrel and was saved, some were pissed on by people who watched from the balconies above, some were thrown into the Seine, and I, I went inside a dress.

These slides were taken in 1903 a year after the eruption of Mt. Pelée destroyed the city of St. Pierre. St. Pierre was the biggest city at the time in Martinique and was nicknamed the “Paris of the Antilles” for its bustling cosmopolitan atmosphere as well as its liberal sexual mores: a city of excess. It took just a few seconds for the city to be destroyed in its entirety, with only a handful of survivors. This inspired a new name, “Our Sodom”.

At the time I found these glass slides in the archives at the Smithsonian, I was reading C.L.R. James’s classic history of the Haitian Revolution, *The Black Jacobins*, and I saw the images of rubble—burned, exploded buildings and razed landscapes as a strange surrogate to the images of uprising in my mind, displaced by 1300 kilometers and 100 years. As I held the glass slides carefully in my white gloves, I felt its granular beginning as sand, black sand from the beaches of the Caribbean. I felt the weight of the material, its polish and promise to be ground into a lens, to be “seen through”, to be “on fire”.

Sometimes my countrymen would carry pieces of glass and mirror with them on their pilgrimages. After a long journey, across a steep rocky trail to the remote hermitage where the saint’s relics were stored, they would take out this small precious piece of glass and hold it in front of the fragment of knucklebone.

The glass operated much like the contemporary iPhone in that it acted acquisitionally. It absorbed the aura of the relic. Though the glass looked no different, no plumper or cloudier, it held the memory of having “seen” the relic. When you played the glass back, you could recover a perfect replica of the object that came before. In this way, books were made and history became a *thing*, much as you know it today. You could say, “This is crystal clear.” You could say, “it’s in the books.” And the argument would be made.

My sovereign body was like an iPhone, a giant refractive lens that took all the Rays of the World into its core, absorbing all the energy without a visible sign of accumulation. Many of the people gathered together and burned their books, they stood outside the buildings of government officials and printing presses, declaring, “we want transparency.” One day they gathered outside my window with rocks and banners full of angry slogans. “I see through you,” they shouted as if my future duplicity could be undone. But how could you blame me? I was made of glass. In the next era, glass became common and it was porcelain that was prized. When you held it up to the light it was neither opaque nor transparent, but

47

glowed with pure milky promise. It was delicate but strong. It had the hardness of a superior white body.

The white body comes from outside. It is from America, Italy or China. It is made of kaolin and feldspar, it was genetically engineered on the island of Patmos, it was made from the bones of people who died in the plague. It is impregnable. Nothing can stain it. Not coffee or tea or any other foreign product. Yet because of its small pore size, porcelain was used as a filter, protecting armies against cholera and other bacterial diseases. Similarly, survivalists suggest the use of clean white socks or white sheets packed into a cylinder with the water poured through them as an emergency filtration device.

On board the ship, the *Étoile*, a sheet of sailcloth was affixed in the wake to allow the sailors to dunk each other without risking death by drowning or being eaten by sharks. As the ship passed the equator, Jeanne Baret among the other new sailors were dunked by more experienced sailors dressed as “devils”, the costume of a devil involved being darkened with soot and tar and decorated with feathers. As Jeanne waited her dunking, she was the only one who was not naked or stripped to the waist. When the crew began to whisper rumors that perhaps this botanist’s assistant was not the man he claimed to be, Jeanne concocted a story that explained she was a eunuch and the sailors empathized with the implication that she had been a captive of the Ottoman Turks who perhaps kept her as a slave in a harem. In the privacy of the small cabin below decks, Jeanne fastened the torn strips of linen sheeting closer to her chest, where the irritated skin was blistering into a chronic rash.

When I was a king, the Beloved, the one they wrapped in sheets and blankets to keep from breaking, you took this photo in Istanbul. When James Baldwin was in Istanbul, he heard of a magician who could hypnotize crowds. At first, Baldwin’s friends laughed at the magician’s stage name, “Morgan,” assuming this was a mistake of language or culture based on a conflation of Merlin and Morgan le Fay. Baldwin said, “perhaps he she knows exactly what their name means; let’s invite

this magician to visit us.” The magician had an ominous negative aura. Morgan was known for taking advantage of people under trance, making their bodies gyrate with sexual improprieties that shamed them for life when they woke up from their trance and heard what it was they had done. As Baldwin and his friend sat across from Morgan, Morgan suggested to the friend that he was very tired and after the friend had fallen asleep on suggestion, Morgan told Baldwin to wait naked in the bed. He thought he was waiting for Morgan to disrobe in the bathroom but suddenly, somehow, Morgan and the magician’s assistant, a young man, came into the room and began to beat him violently, kicking and punching his face and body.

Black Panther Party leader Eldridge Cleaver wrote that James Baldwin was “a white man inside a black body”. According to Cleaver, Baldwin’s homosexuality (and the way it infused his writing) expressed a “sycophantic” relationship to whites, hatred for his own black people, and a “racial death-wish”.

I think of porcelain and the filters made of this material that separated the tiny bodies of bacteria from the liquid they lived within. And it was through porcelain and these bacterial studies that we learned of viruses, a class of beings small enough to pass through the white body, to make it “go mulatto” or so the phrase went when describing the symptoms of the tobacco plant’s sickness, TMV, in terms of racial “degradation”: the wooly texture, the yellowing leaves. So small that the finest material could not catch it, the virus went on, neither dead nor alive, though its shadowy existence wrote question marks around the very notion of what it meant to be truly alive.

When I was the Beloved one, the one they swaddled in heavy duvets and linen sheets, you took this photo in Istanbul, while I kept my face averted from you, afraid of the grief and terror that might break open and spill across the room, if you were to see the markings he had made. I think of you here, turned away from me, away from the future that waits in vain for the past to roll over and offer itself up.

La Charada China

Candice Lin

It was said that when the Spanish arrived on this island of paradise, that the little apple of death awaited them. It had a pleasant peppery sweetness and was crisp and salty from its saline roots. In the company of tangled mangroves it bordered the sea and greeted any newcomer who thought with arrogance that they could project their knowledge onto this land. It was refreshing until one swallowed it and then swallowed again trying to digest the lie, the greeting of peace that died in the throat. When the men cut branches of this wood to wave away the mosquitoes that were thick upon the skin, the milky sap dripped into their eyes and blistered, blinding them and leaving circular welts the size of coins.

On the private beaches of Casa de Campo (Dominican Republic), I look for these trees, which are sometimes marked in warning with an X or a ring of red paint. But it seems they have all been preemptively removed to protect the delicate tourists and our fragile skin, like the barrier of sculpted rocks carefully arranged in a ring around the designated swimming area of the wild sea. The set is perfect, it was designed by the set designer of Paramount pictures to look like a 15th century Italian villa, where every angle is pre-framed for a selfie shot.

Chinese coolies were brought to the Caribbean since the early 19th century to harvest sugar cane, tobacco and batshit; to make bricks from clay and cement; to mine minerals and metals. The coolie trade was both a continuation of coerced labor and a “solution” to the impending abolition of slavery; poor white farmers who did not benefit in the same way as their rich white plantation neighbors complained that the importation of Chinese workers was “like a dog returning to eats his own vomit”. Like the African and Indigenous slaves, the Chinese also resorted to suicide when they found themselves regularly abused, in virtual enslavement despite their

supposedly “free” status due to broken and never ending labor contracts, corporeal punishment, debt-peonage, and sub-standard living conditions.

The most luxurious form of suicide was eating opium, the same resinous drug that politically paved the way for the mass trade in often illegal, unpaid or low-paid Chinese labor. But often these workers simply hung themselves from trees or the eaves of their ramshackle houses. It was said that the “perverse,” “passive,” and “corrupt” nature of the Chinese led them to suicide more quickly than other races. Something about the effeminacy of this “pumpkin-colored” race of “yellow fiends” was linked to a death wish that was associated with a queer sexuality. Because under Catholic Spanish law suicide was a crime, we can trace the rate of Chinese suicides by their regular appearance in criminal statistics. “In 1862, half of the recorded suicides on the island [of Cuba] were Chinese, 173 out of a total of 346. Proportionally the suicide rate for Chinese was one hundred times greater than for whites and fourteen times greater than for slaves.”

To dissuade the Chinese from suicide, the overseers would sometimes mutilate the corpses, dissecting, disemboweling, and desecrating their bodies: “These horrible sights, it is said, took from the Chinese their romantic ideas on the subject of self-destruction.” Even when the bodies of Chinese laborers were not willfully mutilated, they were at best, cast in the side of a ditch.

Coolie laborers addressed Chinese officials in the 1873 Chin Lan Pin Commission, sent by the Chinese Imperial court to ascertain the poor working conditions in Cuba. One worker wrote: “We are old and weak and it is only uncertain whether we shall die in a depot or in a fresh place of service, or cast out as useless by the roadside; but it is certain that for us there will be neither coffin nor grave, and that our bodies will be tossed into a pit, to be burnt with those of horses and oxen and to be afterwards used to refine sugar.” (Cuba Commission, 1993, 110).

49

Fernando Ortiz wrote in the 1940s about the global and hybrid nature of sugar and tobacco production through racialized terms. “Tobacco is dark, ranging from black to mulatto; sugar is light, ranging from mulatto to white. Tobacco does not change its color; it is born dark and dies the color of its race. Sugar changes its coloring; it is born brown and whitens itself; at first it is a syrupy mulatto and in this state pleases the common taste; then it is bleached and refined until it can pass for white, travel all over the world, reach all mouths, and bring a better price, climbing to the top of the social ladder.” This metaphor of racialized class aspirations and consumption was a whiteness that was literally achieved not only through the labor of yellow, brown and black bodies, but through the recycling of the physical bones of Chinese and Indian coolie labor, African and Indigenous slaves who were burned into bone charcoal and used for sugar refining.

There are many ways to die here. I am surrounded by poisonous plants that call to me. The bright pinkish flesh of an ackee fruit bursts open and looks at me longingly with its black seeds like a sheep's eyes and guiaba has a texture that makes one want to run your tongue along it. If you leave a glass or even a closed bottle of water out, tiny ants begin a death march and find their way in to drown. They cluster together making a raft of their bodies, holding onto to each other with their mouths, treading water endlessly. The security guards here are young post-teenage men with big guns and shaky egos. Their over-eager and mean-spirited sexuality takes the form of ID checks at gunpoint and apathetic frisking, making clear that your body holds no enticements for them. In the center of town is a church tower that looks uncannily like the one the rich man pushed his already dead wife off of in Hitchcock's Vertigo and then the ravine below is always an option too. It has a spectacular view.

1. “White Cubans remember the soper as a cherished object of Cuban middle-and upper-class domestic life. The soper... [was] saturated with the meanings of domestic well-being and social class status. ...With the increasing diversity and reach of transatlantic commercial nineteenth-century trade, imitations, often of less elaborate materials and design, were disseminated widely across class lines. David Brown, Santeria Enthroned (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 253.

In the Caribbean, porcelain domestic objects were prized as they were in Europe. Kept safe from the humidity and the fumbling hands of clumsy slaves and servants, porcelain was carefully cherished and kept in locked cabinets. With the increasing ease and reach of transatlantic commercial trade in the 19th century, delicate shipments of family china---soup tureens, plates and cups became less rare and cheaper imitations of porcelain became more accessible across class lines¹. In Cuba, the Santeria practice emerged where the treasured china cabinet became a ritual altar, and the soup tureen or soper, became a place to house the spirit of a god.

The preciousness of the porcelain object in one context as a class status symbol and as a mysterious and difficult to replicate ceramic material translated into magical, spiritual significance. The presence of Chinese labor subsumed itself into an object that could uphold the superiority of whiteness on the one hand, while containing an African-diasporic syncretic deity within. Lydia Cabrera (1985, 33) writes that “far from being limited to the replacement of earthenware pots beside Santeria altars with ‘China,’ that is, with vases made of Chinese porcelain, “Chinese magic” rapidly acquired a reputation among African slaves and their Spanish masters as “the worst and most powerful of all.”²

But this so-called “Chinese magic” drew from hybrid sources: Spanish loteria cards strongly influenced la charada china, and the Yoruban deity Shango was syncretized with the Chinese ancestor Kuan Yu creating a new Caribbean spiritual figure by the name of Sanfancon who melded the magical, religious and cultural histories from at least three migrations – Spanish, African and Chinese. Indeed it is hard to parse the exact sources for all the mythologies referenced in Caribbean Chinese magical practices. As the Santeria phrase goes, “In the dark, all cats are mulatto.”

2. It is likely that the Chinese also brought their long history of medicine, knowledge of plants and poisons, along with their history, myths, and religious beliefs.

False “subtitles” appearing over a speech given by an animatronic figure of DR resistance leader Manolo Tavarez Justo at the Museum of Resistance in Santo Domingo, Dominican Republic.

I want to take another look at the ocean, behold
the vastness of tears from half a lifetime I want to
climb another mountain, try to call back the soul
that I've lost
I want to touch the sky, feel that blueness so light
But I can't do any of this, so I'm leaving this world
Everyone who's heard of me
Shouldn't be surprised at my leaving
Even less should you sigh or grieve
I was fine when I came, and fine when I left.

Xu Lizhi, 30 September 2014³

(poet and worker at the FoxConn factory in
Shenzhen, China).

La Charada China is a gambling game with magical
significance and animal symbolism drawn from
a host of sources-Chinese, African, Indigenous
and European – a typical Caribbean syncretic
conglomerate where origins are murky, impure
and hard to trace. In the 19th century, la charada
china was an event that brought the Chinese
coolie laborers together in communities of hope
and chance, though it later developed problems of
internal corruption and racketeering. While no single
laborer had a chance at earning enough money in
the system of debt that was stacked against them,
a pool of money created by everyone's earnings
put together and redistributed to one lucky winner
would enable that person to return to the homeland,
to die and be buried rather than used to refine sugar
cane, or to stay in the Caribbean to open a store and
settle down.

3. Xu Lizhi, 30 September 2014, *On My Deathbed*,
The lines of these poems were written by Xu Lizhi, a
worker who committed suicide in reaction to the harsh
working conditions at Foxconn (a Chinese factory
producing electronics, including Apple iPhones and
tablets). Lizhi's death was one of the several suicides
that occurred in a compact period of time resulting
in international attention to Foxconn's poor working
conditions which had caused many workers to calculate
that the life insurance their families could collect from
the factory was preferable to a life working at Foxconn.
Many workers also later used the threat of suicide as
a bargaining tactic, threatening to jump off of the roof
of the building en masse if not granted higher wages.

This “bad press” resulted in a revision to FoxConn's
contracts to include an infamous suicide clause. This
clause outlined that workers who died on the factory
premises due to suicide could not collect life insurance
and that workers agreed beforehand not to commit
suicide nor to use the threat of it as a bargaining tactic.
Foxconn also installed nets outside of the high factory
windows to catch any workers who threw themselves
off of the building. Xu Lizhi's words are cited here as a
contemporary link to the 19th century history of Chinese
coolie labor and marks the ongoing poor labor conditions
and the use of suicide as a form of desperate resistance.

Credits: This video was shot on my iPhone mostly in
the Dominican Republic, with exception of the found
footage from Tate and Lyle's 1950 film, “From Cane to
Cube” showing the process of sugar production and
made public on YouTube by Periscope Film LLC archive,
<https://www.youtube.com/watch?v=q3x0_YmRBUU>.

Special thanks to the Davidoff Art Initiative,
Raul Miyar, Klaas Kelner, Albertine Kopp,
Asher Hartman, Julio Martinez and the
workers at the Davidoff tobacco factory.















CHARCOAL
GRANULES

CLEAR BROWN LIQUOR

CLEAR WHITE LIQUOR

TO VACUUM PANS

are placed in coffee, and that after the lapse of a few years their bones are burnt into lime. Le
Achi (Achi) depicts that the bodies are placed in a shallow hole, that in the course of time
the bones are raised up by the spade, and piled up in little heaps, dissolve under the sun and
rain, he also remarks that as the charred bones of oxen are required for the refining of sugar,
the manner of those of men would produce an even purer whiteness.
Again the problem of the Shu-chih (Shu-chih) and 2 others contains the following
statement: "we have been here 17 and 18 years and are so environed by the devices of the
"work and it is only uncertain whether we shall die in a ditch or in a bush place of service, or
"and we are so environed by the roadside; but it is certain that for us there will be neither coffin nor
"grave, and that our bones will be used into a pit, to be burnt with those of horses and oxen
"and to be afterwards used to refine sugar, and that neither our sons nor our sons' sons will ever
"know what we have endured"

REFINED BY FIRE, 2018/2023

VERMIN VISIONARY, 2020



not placed in coffins, and that after the lapse of a few years the
A-chi (麻阿紀) deposes that the bodies are placed in a shallow
the bones are turned up by the spade, and piled up in little h
rain; he also remarks that as the charred bones of oxen are re
the mixture of those of men would produce an even purer white

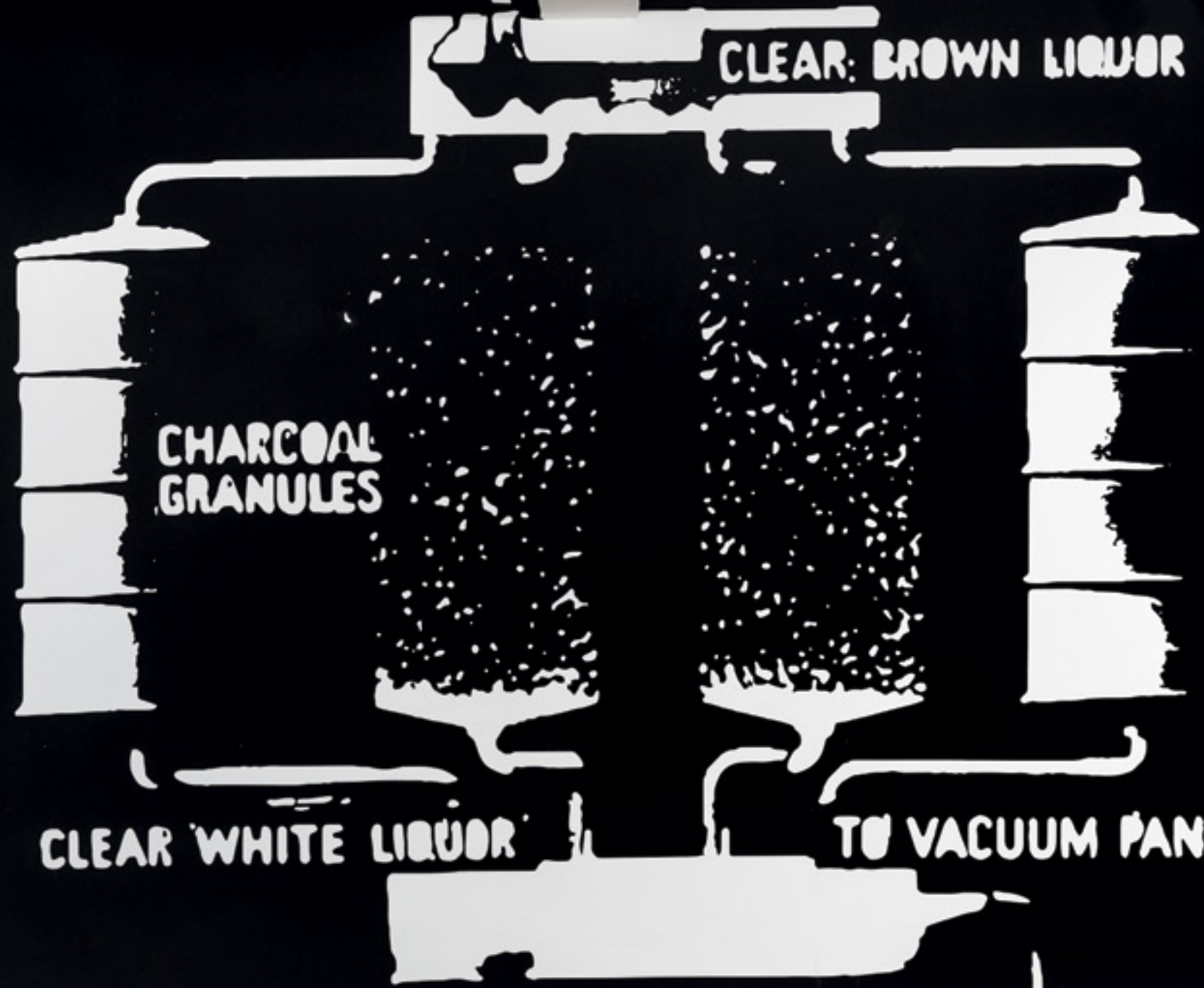
Again the petition of Jên Shih-chên (任世貞) and
statement: "we have been here 17 and 18 years and are so e
"Commission of Colonization and others interested that egress
"weak and it is only uncertain whether we shall die in a dépôt
"cast out as useless by the roadside; but it is certain that for us
"grave, and that our bones will be tossed into a pit, to be burn
"and to be afterwards used to refine sugar, and that neither our
"know what we have endured"

CLEAR: BROWN LIQUOR

CHARCOAL
GRANULES

CLEAR 'WHITE LIQUOR'

TO VACUUM PANS



not placed in coffins, and that after the lapse of a few years their bones are burnt into lime. Lo A-chi (羅阿紀) deposes that the bodies are placed in a shallow hole, that in the course of time the bones are turned up by the spade, and piled up in little heaps, dissolve under the sun and rain; he also remarks that as the charred bones of oxen are required for the refining of sugar, the mixture of those of men would produce an even purer whiteness.

Again the petition of Jên Shih-chên (任世貞) and 2 others contains the following statement: "we have been here 17 and 18 years, and are so environed by the devices of the " Commission of Colonization and others interested that egress is hopeless. We are old and " weak and it is only uncertain whether we shall die in a dépôt or in a fresh place of service, or " cast out as useless by the roadside; but it is certain that for us there will be neither coffin nor " grave, and that our bones will be tossed into a pit, to be burnt with those of horses and oxen " and to be afterwards used to refine sugar, and that neither our sons nor our sons' sons will ever " know what we have endured."



VERMIN VISIONARY, 2020

THE BELOVED, 2017



„Успешно објављено“
објављено

www.izbori.hr

www.izbori.hr

www.izbori.hr



Small text label on the wall, possibly a title or description of the sculpture.



As vozes,
isso mudamos o mundo

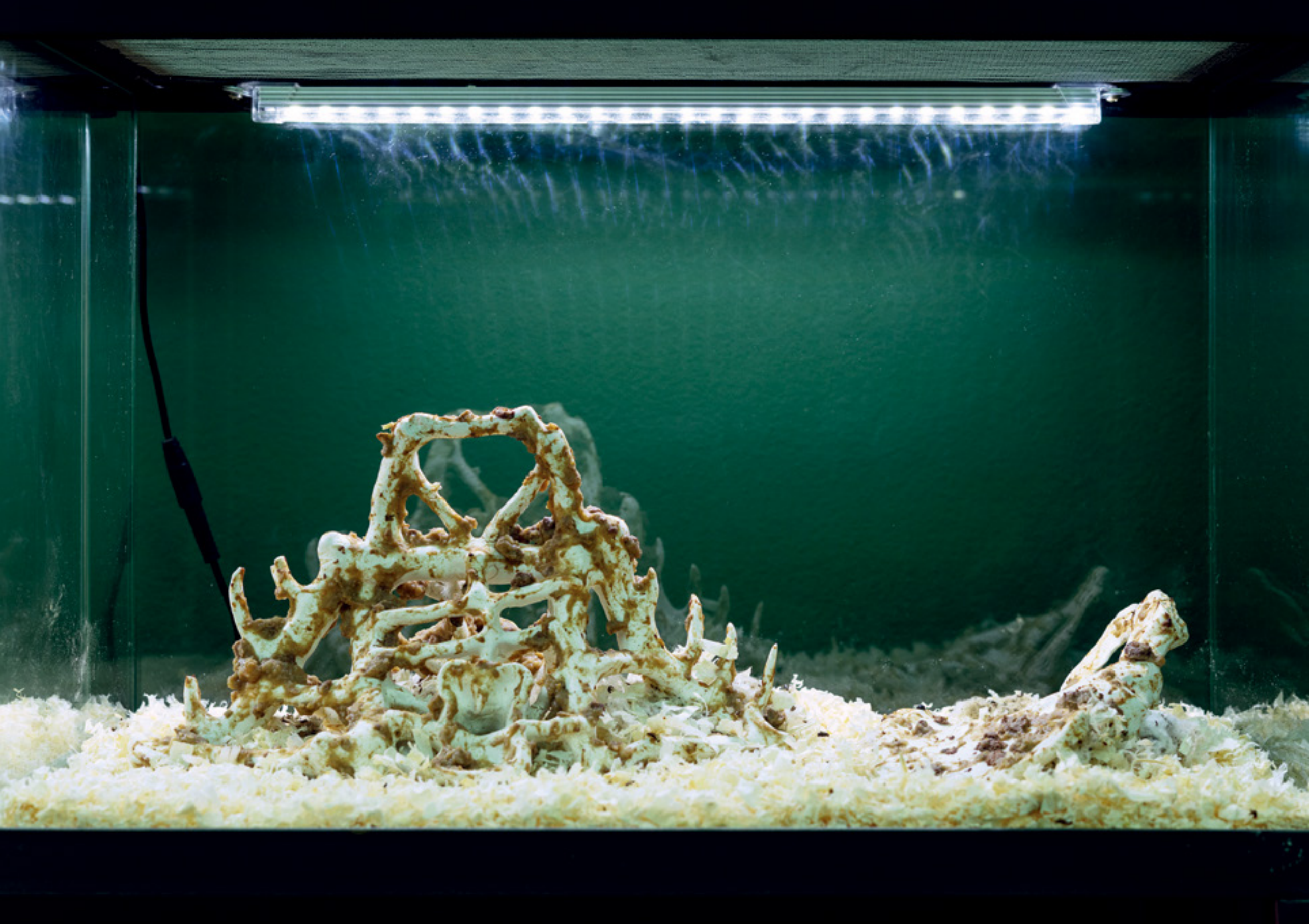


FRAGMENT FROM
A HARD WHITE BODY
(WILD MAN MASK), 2017

















Transoceanic Perspectives

Perspectivas Transoceânicas

Perspectivas transoceânicas é um programa de pesquisa e exposições voltado à produção artística na diáspora asiática, com ênfase no continente americano, concebido e coordenado pelo curador Yudi Rafael em parceria com a Almeida & Dale Galeria de Arte. Seu título alude ao papel das rotas e fluxos transoceânicos, que conectaram o mundo Atlântico e Pacífico, na construção da modernidade global e dos dilemas do presente. O programa consiste na realização de exposições anuais e visa a criação de um projeto editorial voltado à tradução e publicação em português de livros seminais dos campos dos estudos asiático-americanos e latino-americanos, assim como o fomento da pesquisa em torno de espólios de artistas asiático-brasileiros.

Em sua edição inaugural, apresenta a primeira mostra individual de Candice Lin no Brasil e reúne um conjunto quase inédito de esculturas e desenhos de Mario N. Ishikawa, produzidos entre as décadas de 1980 e 2010. Lin e Ishikawa compartilham de uma relação íntima e visceral com seus materiais de investigação, abrindo-se para as agências mais-que-humanas que se tornam parte constitutiva de seus processos de trabalho. Artistas de diferentes gerações e contextos geográficos, Lin e Ishikawa nos oferecem, com suas práticas, modelos para o engajamento crítico com as crises ecológicas e sócio-políticas de nosso tempo. Ao mesmo tempo, lançam luz sobre diferentes estratégias de elaboração e reflexão sobre a experiência diaspórica, transitando entre abordagens e temas que assumem formas diretas e crípticas, históricas e biográficas.

Transoceanic Perspectives is a research and exhibition program focused on artistic production in the Asian diaspora, with an emphasis on the American continent, conceived and coordinated by curator Yudi Rafael in partnership with Almeida & Dale Galeria de Arte. Its title alludes to the role of transoceanic routes and flows, which connected the Atlantic and Pacific worlds, in constructing global modernity and the dilemmas of the present. The program consists of annual exhibitions and aims to create an editorial project focused on translating and publishing seminal books in the fields of Asian-American studies and Latin American studies in Portuguese, as well as to foster research on Asian-Brazilian artists' estates.

In its inaugural edition, it presents Candice Lin's first solo exhibition in Brazil and brings together a partially never-before-seen set of sculptures and drawings by Mario N. Ishikawa, produced between the 1980s and 2010s. The exhibiting artists share an intimate and visceral relationship with their materials, and an openness to the more-than-human agencies that become a constitutive part of their work processes. Stemming from different generations and geographic contexts, their practices resonate and contribute to a critical engagement with pressing ecological and socio-political crises of our time. While doing so, they also shed light on the different ways that the diasporic experience can be summoned upon, shifting between approaches and themes that take direct and cryptic, historical and biographical, forms.

Lista de obras [Work List]

Mario N. Ishikawa

série *Criaturas de fundo de quintal* [Backyard Creatures series]

p. 63 **Mulher macho** [Manly Woman]. 2007 Madeira polícro-mada, pelo e metal [Polychrome wood, fur and metal] 215 x 75 x 44 cm [84 5/8 x 29 1/2 x 17 3/8 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 64 **Sem título** [Untitled], 2010 Madeira polícro-mada e pedras [Polychrome wood and stones] 100 x 101 x 86 cm [39 3/8 x 39 3/4 x 33 7/8 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 65 **Cabra macho** [Manly Man], 2006 Madeira polícro-mada, pelo, metal e pedra [Polychrome wood, fur, metal and stone] 178 x 60 x 50 cm [70 1/8 x 23 5/8 x 19 3/4 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 66 **Sem título** [Untitled], 2013 Madeira polícro-mada [Polychrome wood] 37 x 53 x 52 cm [14 5/8 x 20 7/8 x 20 1/2 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 61 **Sem título** [Untitled], 2013 Madeira polícro-mada e pedra [Polychrome wood and stone] 111 x 78 x 65 cm [43 3/4 x 30 3/4 x 25 5/8 in] Coleção do artista [Artist's collection]

Realização [Execution] **Almeida & Dale**

Galeria de Arte

Sócios-proprietários [Owner-Partners] **Antonio Almeida** **Carlos Dale Junior**

Diretora [Director] **Erica Schmatz**

Organização e Curadoria [Organization and Curation] **Yudi Rafael**

Assistente de pesquisa [Research Assistant] **Sophia Faustino**

Produção [Production] **Ana Chun**

Conservação e Museologia [Conservation and Museology] **Carolina Tatani**

Carollinne Akemy Miyashita **Leonardo Rodrigues** **Sophia Sawaya Donadelli**

Coordenação editorial [Editorial Coordination] **Espaço.CC**

Gestão de projeto [Project Management] **Barbara Mastrobuono** **(Espaço.CC)** **Manoela César** **(Espaço.CC)**

Assistência editorial **Gustavo Colombini** **Paula Nunes** **(Espaço.CC)**

p. 67 **Bicho-papão** [Boogeyman], 2012 Madeira polícro-mada e pedra [Polychrome wood and stone] 160 x 54 x 30 cm [63 x 21 1/4 x 11 3/4 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 68 **Linguaruda** [Long-tongued], 2010 Madeira polícro-mada [Polychrome wood] 105 x 28 x 37 cm [41 3/8 x 11 x 14 5/8 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 69 **Predador** [Predator], 2012 Madeira polícro-mada e pedra [Polychrome wood and stone] 170 x 110 x 100 cm [66 7/8 x 43 1/4 x 39 3/8 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 71 **Sem título** [Untitled], 2013 Madeira polícro-mada, pedra e metal [Polychrome wood, stone and metal] 79 x 24 x 24 cm [31 1/8 x 9 1/2 x 9 1/2 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 77 **Sem título** [Untitled], 2000 Fuligem sobre papel [Soot on paper] 96 x 66 cm [37 3/4 x 26 in] Coleção do artista [Artist's collection]

série *Fumaça* [Smoke series]

p. 72-73 **Sem título** [Untitled], 1984 Fuligem sobre papel [Soot on paper] 66 x 96 cm [26 x 37 3/4 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 80 **Sem título** [Untitled], 2000 Fuligem sobre papel [Soot on paper] 96 x 66 cm [37 3/4 x 26 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 81 **Sem título** [Untitled], 1984 Fuligem sobre papel [Soot on paper] 96 x 66 cm [37 3/4 x 26 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 82-83 **Sem título** [Untitled], 2000 Fuligem sobre papel [Soot on paper] 66 x 96 cm [26 x 37 3/4 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 76 **Sem título** [Untitled], 1987 Fuligem sobre papel [Soot on paper] 96 x 60 cm [37 3/4 x 23 5/8 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 71 **Sem título** [Untitled], 2013 Madeira polícro-mada, pedra e metal [Polychrome wood, stone and metal] 79 x 24 x 24 cm [31 1/8 x 9 1/2 x 9 1/2 in] Coleção do artista [Artist's collection]

p. 77 **Sem título** [Untitled], 2000 Fuligem sobre papel [Soot on paper] 96 x 66 cm [37 3/4 x 26 in] Coleção do artista [Artist's collection]

Revisão [Copyediting] **Gustavo Colombini**

Tradução [Translation]

Adriana Francisco **Barbara Mastrobuono** **Fernanda Morse** **Paula Nunes**

Design gráfico [Graphic Design] **Vitor Cesar** **(Estúdio Permitido)**

Karime Zaher

(Estúdio Permitido)

Produção gráfica [Print Production]

Marina Ambrass

Fotografia [Photography] **Sergio Guerini**

Equipe [Staff] **Ailton Moraes**

Alan Renee Catharino **Alef Antonio** **Amanda Arantes**

Ana Torres **Anna Veliago** **Antonio Gustavo Dias** **Beatriz Gomes Ferreira** **Carlos Junior Rodrigues** **Cristiane Ribeiro** **Cissa Silva Santos**

Daniilo Campos **Eduardo Farah** **Eduardo Rodrigues** **Eli Carlos Rodrigues** **Fernando Gallo** **Felipe A. dos Santos** **Fabiana Freier** **Georgete Maaloui Nakka** **Guilherme Gonzales** **Guilherme Torres**

Candice Lin

p. 52-53 **La Charada** **China**, 2018/2023 Terra, argila, painel de LED, madeira, metal, cerâmica, objetos diversos e vídeo projetado em mylar [Earth, clay, LED panels, wood, metal, ceramics, various objects and video projection on mylar] Duração do vídeo [Video duration]: 13'45"

Dimensões variáveis [Variable dimensions] Coleção da artista [Artist's collection]

p. 64 **Refined by Fire**, 2018/2023 Vinil adesivo e tinta com carvão animal [Adhesive vinyl and paint with animal charcoal] Dimen-sões variáveis [Va-riable dimensions] Coleção da artista [Artist's collection]

p. 65 **Vermín** **Visionary**, 2020 Cera encáustica, pigmento, resina, fibra de vidro, fio metálico e áudio [Encaustic wax, pigment, resin, glass fiber, metal wire and audio] 58,4 x 88,9 x 142,2 cm [23 x 35 x 56 in] Coleção da artista [Artist's collection]

p. 65 **Vermín** **Visionary**, 2020 Cera encáustica, pigmento, resina, fibra de vidro, fio metálico e áudio [Encaustic wax, pigment, resin, glass fiber, metal wire and audio] 58,4 x 88,9 x 142,2 cm [23 x 35 x 56 in] Coleção da artista [Artist's collection]

p. 65 **Vermín** **Visionary**, 2020 Cera encáustica, pigmento, resina, fibra de vidro, fio metálico e áudio [Encaustic wax, pigment, resin, glass fiber, metal wire and audio] 58,4 x 88,9 x 142,2 cm [23 x 35 x 56 in] Coleção da artista [Artist's collection]

p. 72 **Vermín** **Visionary**, 2020 Cera encáustica, pigmento, resina, fibra de vidro, fio metálico e áudio [Encaustic wax, pigment, resin, fiberglass, metal wire and audio] 45,7 x 94 x 137,2 cm [18 x 37 x 54 in] Coleção da artista [Artist's collection]

p. 73 **The Beloved**, 2017 Vídeo projetado em lona plástica [Video projection on plastic tarp] Duração do vídeo [Video duration]: 12'01"

Dimensões variáveis [Variable dimensions] Coleção da artista [Artist's collection]

p. 81 **Fragment from A Hard White Body** **(Wild Man Mask)**, 2017 Porcelana [Porcelain] 23 x 19 x 7,5 cm [9 x 7 1/2 x 3 in] Coleção da artista [Artist's collection]

p. 84-85 **Decomposition**, 2019 Vidro, metal, barra de LED, porcelana, pasta de carne e besouros Dermestidae [Glass, metal, LED light, porcelain, meat paste and Dermestidae beetles]

145 x 211 x 27 cm [57 1/8 x 83 1/8 x 10 5/8 in] Coleção da artista [Artist's collection]

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) **(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Mario Ishikawa; sítio arqueológico; Candice Lin; hospitalidade aos fantasmas / organização Yudi Rafael. -- 1.ed. -- São Paulo: Almeida e Dale Galeria, 2023.

ISBN 978-66-86036-08-5

1. Arte brasileira 2. Artes - Exposições - Catálogos 3. Artistas brasileiros 4. Diáspora asiática I. Rafael, Yudi.

23-180372 COD-708.981

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte brasileira 708.981 Aline Grazielle Benitez - Biblioteca - CRB-1/3129

Todos os esforços foram feitos para contatar os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, por favor entre em contato para reificararmos nas próximas edições. [Every effort has been made to identify copyright holders and obtain their permission for the use of copyright material. Notification of any additions or corrections that should be incorporated in future reprints or editions of this book would be greatly appreciated.]

Transoceanic Perspectives

Perspectivas Transoceânicas



Mario N. Ishikawa

SÍTIO ARQUEOLÓGICO





O sítio arqueológico de Mario N. Ishikawa

Entrevista
com o artista,
por Yudi Rafael

Mario N. Ishikawa é um expoente das práticas conceitualistas na América Latina. Sua vocação experimental e transgressiva, que o conduziu pelos caminhos da expansão das linguagens, estratégias e formas de circulação da arte no período da ditadura militar no país, tornou-se hoje sua faceta mais conhecida. Mas se sua produção tem sido revisitada em narrativas historiográficas da arte brasileira de importantes exposições institucionais sobre esse período, isso não significou, no entanto, uma recepção mais ampla dos trabalhos produzidos pelo artista após o processo de redemocratização – fato que levou todo um corpo de trabalhos a permanecer quase desconhecido.

Sítio arqueológico visa cobrir essa lacuna, reunindo um conjunto, em parte inédito, de desenhos e esculturas produzidos entre as décadas de 1980 e 2010, que demonstram a vitalidade de uma trajetória fecunda e inquieta. Nesse período, o artista retoma a pintura e a escultura como parte de uma investigação que se volta para a matéria orgânica e sua transformação, a dimensão cíclica do tempo e as simbologias da fertilidade e da morte. Sua prática se circunscreve, então, ao espaço doméstico, em que Ishikawa recolhe galhos de árvores, arbustos e trepadeiras para produzir esculturas, e utiliza lamparinas de querosene como instrumento de desenho, reelaborando suas memórias da infância vivida em cafezais do interior de São Paulo, onde sua família se estabeleceu pela agricultura.

Mario concebe os desenhos da série *Fumaça* como espécies de releituras secas do *Sumi-ê*, produzidas por meio da manipulação do fogo e da fumaça. Já em suas esculturas biomórficas da série *Criaturas de fundo de quintal*, trabalha com incisões de goivas e maçarico, enxertos de espinhos e adereços, e camadas de pigmento e grafite. Utiliza como matéria a madeira preparada pela ação de insetos e micro-organismos, que marcam as peças com cicatrizes, num gesto de abertura às agências mais-que-humanas que atuam nos canteiros de sua casa. Sua escolha por recorrer, em ambos os conjuntos, a materiais ao alcance das mãos, num processo permeável à temporalidade da compostagem, confere uma vocação ecológica a essa produção. O artista retoma, desse modo, temas como a violência, o erotismo e o grotesco, recorrentes em seu trabalho, atento à condição de um mundo em crise, ao qual responde por meio de um posicionamento de religação do individual ao coletivo e do social ao ambiental.

Na presente entrevista, conversamos sobre o cotidiano no meio rural de sua infância e o modo como a memória desse período de sua vida torna-se matéria para os conjuntos de esculturas em madeira e desenhos com fuligem que apresentamos na exposição. Falamos sobre as atividades empreendidas pelo artista em seu quintal, que o constituem enquanto um sítio arqueológico, e sua metodologia de trabalho, escolha de materiais e fabricação de instrumentos utilizados na produção das obras.

YUDI RAFAEL

Para começar, pode falar um pouco sobre o mundo rural cujas experiências você rememora?

MARIO N. ISHIKAWA

As minhas lembranças da infância são do meio ambiente, das plantações e de encontros com animais. Me deparei com uma cobra pela primeira vez aos dois anos de idade. Como não tinha infraestrutura nenhuma na cidade, e era muito fácil de encontrar cobras nos cafezais, em áreas de cultivo e até em casa, a gente capturava e matava cobras para proteger a criação e para não ser picado. Aranhas caranguejeiras, besouros, lagartos, corujas e morcegos também eram muito presentes. Uma das imagens mais vivas que tenho na lembrança foi a de ver alguém pegar uma cascavel, retalhar ela com a peixeira e comer ela viva.

Até a minha adolescência, minhas atividades na zona rural do café consistiam na colheita, secagem, lavagem, ensacamento e transporte. Eu fiquei no interior até os quinze anos de idade e, quando me mudei para São Paulo, para fazer o colegial, voltava para lá nas férias de julho. Era época de colheita e eu ajudava. Tinham muitas cobras hibernando nas folhagens de café que a gente rastelava e peneirava. Foi importante também, naquele período, a relação que eu tinha com ferramentas como a enxada, foice, faca, facão, peneira, que eram instrumentos de uso cotidiano.

A gente criava carpas no lago e apareciam rãs e piramboias, que tem uma aparência de cobra. Em época de chuva, a água ficava barrenta. Quando eu ia pescar de noite e elas apareciam ou mordiam a isca, a gente não sabia, por um momento, se era cobra ou piramboia. Também apareciam gambás para atacar os celeiros e comer os ovos das galinhas. Meu pai, que era o mais velho da família e chefe do grupo de irmãos, plantava milho, feijão, batata e amendoim. Além desses produtos tínhamos uma horta

grande, onde não raro encontrávamos cobras, como a coral e o urutu do brejo.

Fora a caça e a pesca, consumíamos carne de porco e galinha. A banha do porco a gente utilizava para cozinhar e as outras partes, os restos, minha vó usava para fazer sabão. Ela misturava com soda cáustica e cinzas peneiradas para fabricar o sabão para lavar a roupa e as louças. Além disso, meu pai levava os ovos de galinhas para a feira, a quitanda, e os postos de distribuição. Às vezes, ele saía com a carroça cheia de produtos e voltava do mesmo jeito. A cidade era pequena, com uns cinco mil habitantes, e muitos agricultores faziam o mesmo. Além de produzir o café, pegavam esses pequenos ganhos. O resto, como o arroz e o feijão, a gente produzia dentro da área, que era praticamente autossustentável, mesmo sendo uma lavoura pequena.

YR Muitos imigrantes japoneses se estabeleceram nas regiões onde você passou a infância, na Alta Sorocabana e na Alta Paulista. Na década de 1940, ainda, essas regiões foram palco de conflitos violentos associados às atividades da Shindo Renmei. As histórias sobre esses conflitos eram presentes? Qual era a língua mais falada no seu cotidiano?

MNI Em casa, a língua era sempre mista. Se falava um misto de português e japonês. Minha avó me ensinou japonês por um período e, como eu tinha dificuldades com o português na escola, aleguei que estava prejudicando meu aprendizado da língua portuguesa. Como meu pai dizia que estávamos no Brasil e que tinha que falar português, então ele deu a deixa, e eu parei, na malandragem. Foi burrice minha. Mas tinha muita dificuldade com línguas na escola. Além do português, eu apanhava no latim, no inglês e no francês. O espanhol foi o que aprendi melhor.

Dos conflitos eu só fui saber com uns dez anos de idade. Um certo dia, meu pai resolveu ir para Presidente Prudente, onde eu nasci, para tentar resgatar umas armas que ele havia enterrado no período da guerra. Então ele me contou que naquele período, por causa dos conflitos armados, era proibido você portar arma, porque estava começando a surgir a Shindo Renmei. Ele tinha enrolado na lona e enterrado, acho que eram uns três ou quatro armamentos. E depois tentou recuperar as armas. Mas as referências, a árvore que ele tinha como referência tinha sido abatida. Passaram trator, mudaram a geografia do local e aí não se reconhecia mais nada. Foi

quando começaram as grandes plantações, a monocultura depois do declínio do café, e áreas inteiras foram radicalmente modificadas. Então ele voltou da viagem com as mãos abanando.

YR Você costuma falar que suas esculturas de madeira nasceram dos seus embates de fundo de quintal. O que quer dizer com isso?

MNI Quem vem da roça tem uma visão diferente da de quem vive na área urbana. Quando eu vim pra São Paulo, a diferença criou um certo conflito. Apesar de eu gostar muito de plantas, de plantar, não é a mesma coisa na cidade. No quintal aqui de casa, sou eu que faço tudo, não chamo um jardineiro. Eu planto, corto, podar, abato e mudo as plantas de posição para ver se melhoram as condições para a sobrevivência delas. Isso tudo numa área urbana, onde é preciso criar um território por conta própria para poder estabelecer essa relação com a natureza. E tem o problema de manter essas plantas. O que fazer quando uma árvore tomba? Eu tenho motosserra, serra elétrica, pra poder cortar e podar, porque não tem outro jeito.

Tem uma árvore aqui que eu ainda tenho que mexer porque junta uma folhagem que você não acredita, são metros e metros cúbicos de folha. Preciso subir no telhado, limpar e observar, por causa do risco de entupir a calha e destruir o teto. Ela cai também no telhado do vizinho e eu tenho que ir lá fazer a limpeza. Você tem que abater, podar e dar um destino ao lixo. Mas daqui o lixo não sai: vira compostagem, terra orgânica, cinza ou então objeto. As esculturas surgiram dessa situação de ter que dar um uso para isso tudo, os restos mortais das árvores.

No começo, era tudo mato e eu plantei um monte de árvores no quintal. Mas à medida que você vai construindo e destruindo, a memória se perde, a lembrança das árvores. Aqui eu tive mangueira, flamboyant, goiabeira, jaqueira, anona, noz pecan. E tive que abater elas porque o espaço não comportava, já que eram árvores de grande porte e iam crescendo e destruindo tudo. Para ter quintal em São Paulo você precisa ter uma chácara, porque o espaço tem que ser grande. Se não for grande dá muita dor de cabeça. Mas eu preciso viver próximo de árvores, então não tem jeito.

YR Como você concebe as esculturas? Você parte das formas que encontra ou já tem uma ideia do que quer fazer de antemão?

MNI No começo, procurei utilizar a semelhança do material com outras coisas e também a simbologia do falo na hora de dar forma às esculturas. Mas sempre depende da configuração do galho, que eu posso transformar. Eu trabalho muito com associações, com tudo que possa estar ligado, por exemplo, ao poder: seja pinto, xota. Tem o lado das barbáries, da violência, da minha vivência no meio rural e urbano, da violência policial em manifestações e de manchetes de jornal e revista que eu colecionava, que falavam de matanças e suicídios, e que eu tinha pouco acesso até me mudar para a cidade.

A primeira vez que eu vi um morto foi no enterro do meu avô, onde, no cemitério, eu vi um corpo estendido em cima de uma laje com várias perfurações de fachada. Outro episódio que me marcou foi quando um vizinho bateu na porta do meu pai, na zona rural, com um feto abortado numa caixa de sapato. Ele não sabia o que fazer com aquilo e foi pedir conselho para o meu pai. No interior, havia ainda muitas histórias de ataques de animais e de acidentes com armadilhas para animais também. Ouvi de pessoas que se machucaram ou sofreram perfurações com armadilhas, no meio do mato, e não tinha socorro. Eu mesmo tenho uma cicatriz de um acidente com uma foice, quando estava roçando sozinho e acertei meu próprio pé. A lâmina atravessou o tênis e depois eu tive que me virar para chegar em casa. Dessas experiências, então, tenho uma memória visual e outra narrada.

YR E as cinzas, como elas se tornam parte do “sítio arqueológico”?

MNI Como os galhos que caem e que transformo em esculturas, guardo as cinzas de todas as árvores que plantei. As cinzas são os resíduos, os restos, que você guarda como forma de preservar uma memória particular e que são muitas vezes consideradas, entre os humanos, uma forma de lembrança, de imortalização. No começo, eu pensei em queimar cada árvore que caía separadamente, mas são muitas pilhas que você recolhe para cada uma. Então depois de passar pela peneira, elas acabam numa “vala comum”. Tenho muitas caixas de cinzas aqui. Inclusive, muitas vezes queimo documentos que também são feitos de material de origem vegetal. Coisas de banco, registros de atividades econômicas, de contas da casa, que não ponho no lixo, mas queimo e acabam misturadas às cinzas das árvores.

YR O fogo é presente também nos desenhos da série *Fumaça*, remetendo as marcas das lamparinas na parede da sua casa. Você fez o primeiro conjunto deles quando trabalhava na sua exposição individual no Centro Cultural São Paulo, em 1984. Me impressiona que seguiu trabalhando na série por mais de uma década.

MNI Para o Centro Cultural, fiz esses desenhos como uma forma de contraposição ao trabalho do mestre [Massao] Okinaka, de quem eu gostava muito. Na exposição dele, que estava em outro piso do espaço, todos os elementos remetiam à água. Tanto as carpas quanto os *Sumi-ê*. E tinham muitas pinturas dos seus alunos nas paredes. Nesse contexto, de uma exposição ligada ao tema da imigração, quis fazer algo como o *Sumi-ê*, que se faz com uma certa rapidez, para ocupar uma grande área que tinham me oferecido. Mas fiz tudo com fumaça. Passei noites trabalhando e produzi uns quarenta desenhos.

Essas obras têm um lado de apreciação da natureza, das configurações de suas formas. No interior ou no litoral, eu gostava muito de olhar para o céu e para as nuvens, suas formas e movimento. Então eu estudava as estratificações das nuvens e tinha uma coisa ligada ao aprendizado. Aí você começa a identificar as formações nas nuvens. O símbolo da espiral, por exemplo, vem das nebulosas, desse fenômeno cósmico. Na roça, você tem que prestar muita atenção no céu e nas nuvens, para ver se vem chuva, por exemplo, já que a colheita depende disso.

Tem também aquele ditado: onde há fumaça, há fogo. Porque no meio do mato, se tem fumaça é porque tem alguém cozinhando, tem residências, ou então é um incêndio. Na época que eu morava em Pacaembu, no interior, eu vi o que é um incêndio florestal: uma parede no horizonte, uma linha de fogo. É impressionante. E no meio do caminho, haviam longas extensões de cafezal. Se esse fogo chegasse lá ia pegar em tudo. Se chegasse nas folhas secas, que acumulam debaixo dos arbustos, aí ele alastraria e faria um estrago. Fiquei observando o incêndio a noite inteira, com preocupação. No fim, conseguiram combater o fogo e não chegou a atingir a zona de café. Mas teve a perda de uma área enorme de floresta.

YR Além do material, do carvão, tem algo do *Sumi-ê* que aparece nesses desenhos: o gesto que, uma vez feito, fica marcado, pois você não pode corrigir. Mas você também fabrica diferentes

lamparinas para desenhar. Pode falar um pouco sobre os instrumentos e o gesto nos desenhos?

MNI A lamparina que a gente utiliza para iluminação tem um determinado formato de bico, o que é bastante limitado. Mas quando eu viajei para Tiradentes, em Minas Gerais, eu vi que eles tinham lá uma lamparina de bico fino. E resolvi fazer as ferramentas com bicos de várias espessuras. Desde o mais fino, para enfatizar nos desenhos uma característica mais gráfica, delicada, até os mais espessos, para chegar a uma forma mais provocativa e agressiva. O problema nisso é a questão da segurança, porque o material é altamente inflamável e não pode derramar. No início eu adaptava os bocais, e depois comecei a utilizar metal e mudar a configuração dos bicos. Além do formato do bico, a velocidade do gesto e o grau de inclinação do suporte são partes importantes para o trabalho com os desenhos.

1.
Vista do quintal de Mario N. Ishikawa, por Yudi Rafael, 2016
[View of Mario N. Ishikawa's backyard, by Yudi Rafael, 2016]





IMORTALIZAÇÃO DA LEMBRANÇA
(Cinzas das árvores, arbustos e trepadeiras)

1. Abacate
2. Amora
3. Anona +
4. Araçá +
5. Bambu
6. Banana
7. Bico de Papagaio
8. Cambucá
9. Cereja
10. Dama da noite
11. Ebisco
12. Flamboyant +
13. Grumichama
14. Ipê +
15. Jaboticaba
16. Jaca +
17. Jiboia
18. Limão
19. Mamão
20. Manga +
21. Manga +
22. Murta
23. Nêspera
24. Noz Pecã +
25. Pau Brasil
26. Pinheiro +
27. Pitanga
28. Primavera
29. Quaresma +
30. Rafia
31. Romã
32. Seringueira +
33. Unha de gato
34. Unha de vaca +
35. Uvaia
36. Veludinha

... e outras não identificadas.

IMMORTALIZATION OF MEMORY
(Ashes from trees, shrubs and vines)

1. Avocado tree
2. Mulberry
3. Atemoya +
4. Eugenia stipitata +
5. Bamboo
6. Banana tree
7. Poinsettia
8. Cambuca
9. Cherry
10. Night-Blooming Jasmine
11. Hibiscus
12. Flamboyant +
13. Grumichama
14. Ipê tree +
15. Jaboticaba
16. Jack fruit +
17. Dragon Tail Plant
18. Lime tree
19. Papaya tree
20. Mango tree +
21. Mango tree +
22. Common myrtle
23. Loquat
24. Pecan +
25. Brazilwood
26. Pine tree +
27. Brazilian cherry tree
28. Bougainvillea
29. Purple Glory Tree +
30. Lady palm
31. Pomegranate
32. Rubber tree +
33. Cat's claw
34. Bauhinia candicans +
35. Uvalha
36. Guettarda

...and others that have not been identified.

Cronologia¹

Sophia
Faustino
e Yudi
Rafael

1. Esta cronologia baseou-se em informações obtidas junto ao artista e na documentação de seu acervo pessoal. Dentre esses documentos, foram consultados textos, cronologias e depoimentos publicados em catálogos de exposições, fotografias, correspondências, jornais e revistas de época. Outra fonte relevante de consulta foi a entrevista com o artista, conduzida em 2017 pelo autor Yudi Rafael, com a participação de Christine Mello, Jeffrey Lesser, Lais Myrrha e Mirtes Marins de Oliveira, impressa e distribuída por ocasião de sua exposição individual *Torneio democrático*, realizada no mesmo ano na Galeria Jacqueline Martins.



1.
Retrato de Mario em seu ateliê
[Portrait of Mario in his studio], 1988

Mario Noboru Ishikawa nasce em Presidente Prudente, no interior do estado de São Paulo, no dia 15 de junho de 1944. Filho de agricultores, cresce na zona rural das plantações de café em diferentes cidades das regiões da Alta Paulista e Sorocabana, para onde se dirigiram muitos imigrantes japoneses. Sua infância é marcada por atividades como a pesca, a caça e a fabricação artesanal de instrumentos como facas, estilingues e arco e flechas. Desde cedo, interessa-se pelo desenho como uma forma de expressão criativa, produzindo cartazes para eventos escolares de sua região.

Ainda adolescente, muda-se para a casa de um tio em São Paulo para cursar o colegial na Escola Estadual Doutor Octávio Mendes, no bairro de Santana. Na cidade, frequenta os cinemas de rua na Liberdade, como o Cine Joia e o Niterói, onde encontra uma variedade de títulos japoneses, e a Cinemateca Brasileira, onde assiste pela primeira vez aos filmes do surrealista Luis Buñuel, além de filmes que tematizam o holocausto e o bombardeio nuclear de Hiroshima e Nagasaki. Ingressa, em 1963, no curso de formação em Desenho da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), após concluir o ensino médio, tendo então acesso a cursos livres de desenho e gravura com professores como Anna Luiza Bellucci, Donato Ferrari e Marcelo Grassmann.

Na FAAP, envolve-se com o movimento estudantil e produz cartazes para iniciativas do Centro Acadêmico. A rede de contatos que constrói na faculdade inclui presenças fundamentais para sua formação e sua carreira profissional: ali conhece sua esposa e companheira Guta, que depois se torna sua colega de trabalho,² assiste as aulas de Sérgio Ferro e Flávio Império, e trava contato com artistas como Amelia Toledo, Nelson Leirner, Ubirajara Ribeiro e Tomoshige Kusuno, além dos artistas que passavam pela faculdade durante suas residências. É também nos ateliês da faculdade que produz a maioria dos seus trabalhos.

No ano seguinte ao seu ingresso no ensino superior, o Golpe de 1964 derruba o então presidente João Goulart e dá início aos 21 anos da Ditadura Militar no Brasil. O regime é conhecido por suspender direitos constitucionais e reprimir manifestações de dissenso, mesmo durante os anos de 1964 a 1968, quando, segundo autores como Roberto Schwarz e Marcos Napolitano, ainda há relativa liberdade de criação.³ Todavia, já eram dissolvidas e perseguidas nesse período as organizações populares, políticas e sindicalistas, fazendo com que os intelectuais e artistas do campo progressista já sofressem, nos primeiros anos, com a repressão

2. Guta, nascida em Araguari (MG) em 1947, é artista e professora aposentada. Passa a viver com Mario N. Ishikawa em 1969 e tem com ele dois filhos e três netas. Formou-se na FAAP e lá lecionou por vários anos. Seus contatos com o artista ultrapassam a relação afetiva, encontrando-se também em termos profissionais.

3. Ver SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". Em: *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 e NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.



2. Votação para o Centro Acadêmico da FAAP, em 1965. À direita, é possível ver um cartaz produzido por Mario N. Ishikawa. [Voting for the FAAP Academic Center, in 1965. On the right, you can see a poster made by Mario N. Ishikawa.]

estatal. A esse respeito, Mario N. Ishikawa declara que “a ditadura foi uma ruptura sim, apesar de ter existido ditadura no passado, como a de Vargas. Mas só posso falar da perspectiva da minha vivência. E até 1963, nós tínhamos, tanto na escola quanto na cultura, manifestações livres”.⁴

Identificado com as ideias de Mário Schenberg, em defesa da inovação artística protagonizada pelos “jovens de espírito”⁵ que procuravam superar as tendências artísticas da última década, o artista compreendia que sua geração deveria, por meio de processos mais radicais, produzir uma mudança na arte brasileira, então dominada pelo abstracionismo. Ao voltar-se para a crítica da realidade social e política do mundo, encontra na linguagem da Nova Figuração os caminhos da radicalidade.

Nesse momento, circulam pelo país exposições e textos que apresentam e discutem aspectos da figuração e do realismo emergentes no Brasil, principalmente em sua relação com os meios de comunicação de massa e a *pop art*. Há movimentações no Rio de Janeiro, como a exposição *Opinião 65*, e em São Paulo, com as elaborações críticas e teóricas de Mário Schenberg e de Sérgio Ferro, e das empreitadas de Waldemar Cordeiro e do Grupo Rex, que organizam mostras individuais e coletivas de vanguarda.⁶ Ishikawa dialoga com os temas vigentes, veiculando em seus trabalhos comunicações críticas de linguagem incisiva, misturando a realidade política aos elementos da indústria cultural, a exemplo das cores da bandeira estadunidense, de referências aos filmes de Hollywood e às histórias em quadrinhos.

1966–1972

Participa de suas primeiras exposições em 1966: o II Salão Paulista de Arte Contemporânea de Campinas, o XV Salão Paulista de Arte Moderna, na Galeria Prestes Maia, e a I Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada no Convento do Carmo, em Salvador. No ano seguinte, integra a exposição *Sex artistas* na Rex Gallery & Sons, ao lado de Carmela Gross, Diva Taddei, Iza Ribeiro, Marcello Nitsche e Yoshihiro Hashimoto. A mostra nasce de uma visita feita por Wesley Duke Lee à Escola de Artes da FAAP, quando propõe uma ponte entre os seis artistas e a galeria. Duke Lee se interessa pelo que seria o primeiro trabalho de Mario ligado à linguagem pop, uma obra de cerca de três metros de altura que precisou ser serrada ao meio para entrar na galeria. Sobre esse encontro, relata:

4. Entrevista com Yudi Rafael para exposição na Galeria Jaqueline Martins, 2017.

5. Ver SCHENBERG, Mário. “A representação brasileira na 9ª Bienal de São Paulo”. *Correio da Manhã*, Domingo, 17 de setembro de 1967.

6. PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Edusp/Itaú Cultural: 1999, p. 45-80.



3. Revista *Rex Time* (1967), onde é possível ver os retratos dos artistas participantes da exposição *Sex artistas*. [Rex Time Magazine (1967), where you can see portraits of the artists participating in the Sex Artists exhibition.]

Na base da tela, representei figuras humanas em chamas, agonizando. Mais acima, uma nuvem de fumaça atômica em formato de cogumelo. Sobre a nuvem, uma mulher grávida que fazia referência aos filmes de James Bond, segurando uma arma e usando um vestido transparente. No topo da tela, saindo de uma vagina, a figura de um sapo. O Wesley ficou impressionado com aquilo e quis levar para a exposição.⁷

Em 1967, participa ainda da 9ª Bienal de São Paulo com as obras *Pai Nosso*, de 1966, e *E fazei nascer para elas a perpétua luz*, de 1967 – esta última um trabalho em concreto pesando cerca de 60 quilos. Mario utiliza em suas pinturas materiais variados, dispostos não em telas de tecido, mas em chapas de compensado ou Duratex pintadas com tintas industriais e materiais sintéticos que viabilizavam colagens – ou *assemblages* – em superfícies mais rígidas. Temas como o imperialismo, a indústria cultural, a miséria e os conflitos geopolíticos, presentes em muitas das obras de Mario daquele período, ampliavam as discussões sobre as realidades sociais e políticas para além do âmbito nacional.

Envia, em 1968, uma bandeira para o *happening Bandeiras* na Praça General Osório, no Rio de Janeiro. No evento, são hasteados bandeiras e estandartes de artistas como Nelson Leirner, Carmela Gross, Marcello Nitsche, Carlos Vergara, Rubens Gerchman e Hélio Oiticica, realizadas nos ateliês de serigrafia dos artistas participantes sobre materiais como cetim, algodão e chita. *Yankis fuera de Vietnam*, sua contribuição, fora produzida para uma manifestação de rua. A peça, como relata, é retirada da praça por receio dos organizadores acerca da censura estatal,⁸ sendo levada para uma galeria próxima onde se junta à bandeira de Claudio Tozzi, que ostentava a imagem de Che Guevara.

Em reação às manifestações populares, o governo militar decreta em dezembro de 1968 o Ato Institucional nº 5, que fecha o Congresso Nacional e institucionaliza a violência estatal, dando início a um dos períodos mais autoritários da história brasileira, tanto no campo político quanto cultural.⁹ Em 1969, o artista adere ao boicote à 10ª Bienal de São Paulo, convocado pela Associação Internacional de Artistas Plásticos como forma de denúncia do regime¹⁰ após o estabelecimento de um novo regulamento que previa a criação no evento de uma comissão ligada ao governo.

Depois da apresentação de trabalhos na edição de 1967 do evento, afasta-se deliberadamente do circuito oficial de exposi-

7. Depoimento do artista à autora Sophia Faustino em 14 de setembro de 2023.

8. Entrevista com Yudi Rafael, Op. Cit.

9. Ver TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

10. Entrevista com Yudi Rafael, Op. Cit.



4.
Mario N. Ishikawa
P.O.R.R.A., 1969

acrílico sobre tela
[acrylic on canvas]
65 × 54 cm
[25 5/8 × 21 1/4 in]

ções por cerca de sete anos, momento em que repensa seu papel como artista em relação ao estatuto da obra, o mercado e a censura.¹¹ Assim, uma vez concluída a Licenciatura em Desenho em 1968, passa a dedicar-se também ao ensino. Leciona na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, entre 1968 e 1977, na FAAP, entre 1970 e 1993, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, entre 1971 e 1978, e na Universidade São Judas Tadeu, entre 1995 e 2011.

1973–1989

Em 1973, experimenta outras possibilidades de produção e veiculação das suas obras a partir do trabalho com novas mídias suscitado pelo diálogo com seus colegas do corpo docente da FAAP, Regina Silveira e Julio Plaza. Naquele ano, desenvolvem junto de outros artistas a publicação colaborativa *On/Off*, na qual Mario apresenta seu primeiro trabalho em xerox, *O que é isto?*. Regina Silveira, uma das propositoras do projeto, relembra a experiência com a revista:

[Foi] uma publicação que chegou a ter três números e que circulava de mão em mão, com uma distribuição completamente anômala, quase subversiva com relação aos sistemas criados para divulgação da arte. A publicação foi feita com a colaboração dos artistas, cada um fazia a sua parte, imprimindo onde pudesse, por isso as páginas são de tamanhos algo diferentes... Cada artista tinha seus exemplares, que eram geralmente dados, num tipo de circulação bastante marginal. Mas também muitos foram enviados pelo correio, por vezes como troca, e participaram de exposições em diversos lugares.¹²

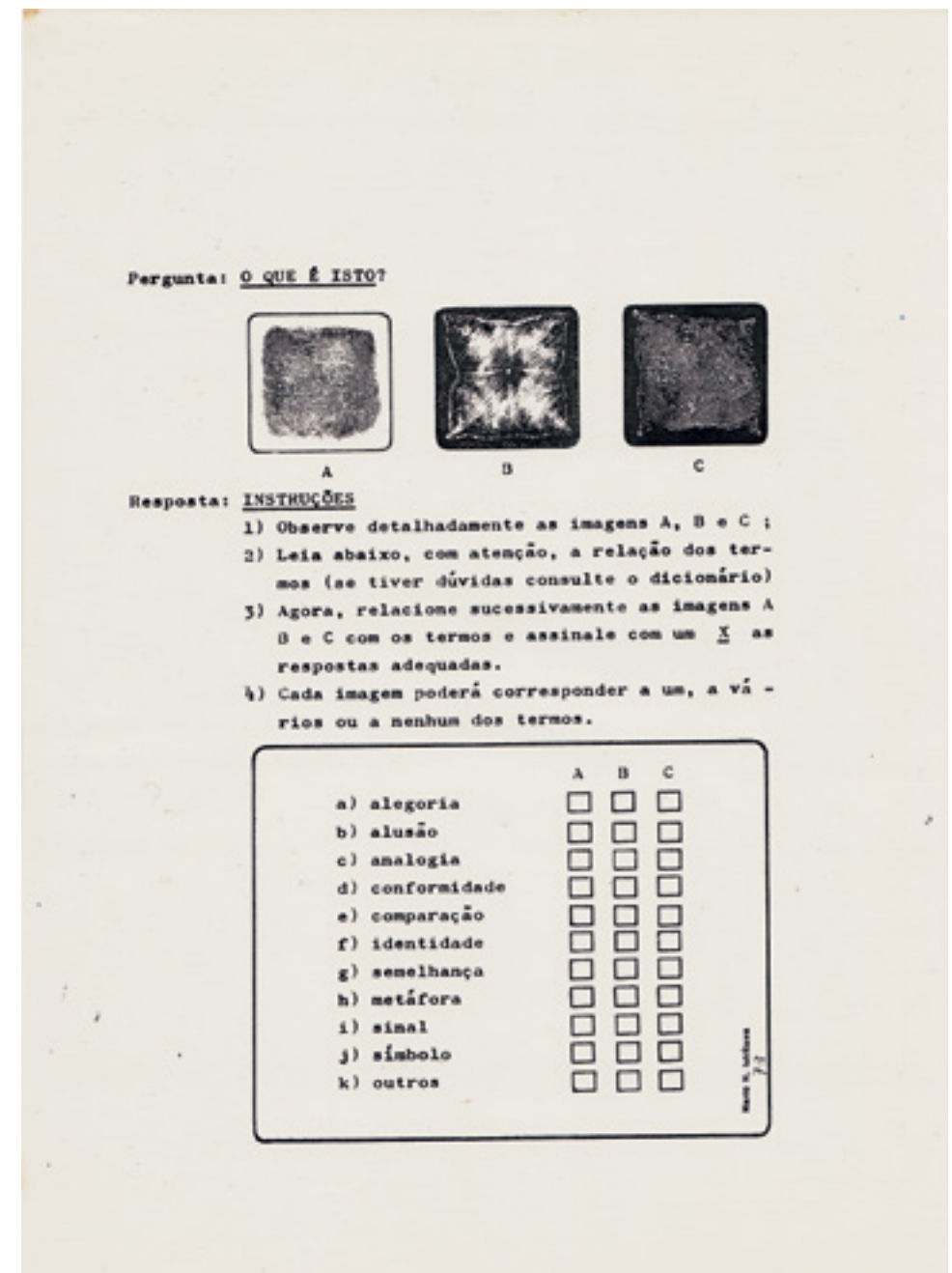
Essa iniciativa coletiva reflete a mudança epistemológica na arte brasileira suscitada pela emergência das práticas conceituais na década de 1970. Em um contexto de autoritarismo e aquecimento do mercado de arte, as novas estratégias de produção e veiculação de trabalhos interrogam o estatuto da obra de arte tradicional. Na contramão da obra como objeto único, destinada a tornar-se mercadoria, projetos como a *On/Off* refletiam as tendências críticas que privilegiaram a reprodutibilidade, o contexto e a apropriação, estabelecendo formas alternativas para a circulação de obras para além dos canais hegemônicos da arte.¹³

Interessado em formas democráticas de arte, Mario envereda pela prática experimental com mecanismos comerciais de

11. NEVES, Galciani. *Exercícios críticos: gestos e procedimentos de invenção*. São Paulo: FAPESP, 2006, p. 156.

12. Depoimento de Regina Silveira para o catálogo da exposição *Arte novos meios/multimeios – Brasil 70/80* (1985, p. 320).

13. Ver FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.



5. Mario N. Ishikawa
O que é isto? [What is This?], 1973

mimeografia sobre papel
[mimeography on paper]
29,5 × 21,6 cm
[11 5/8 × 8 1/2 in]

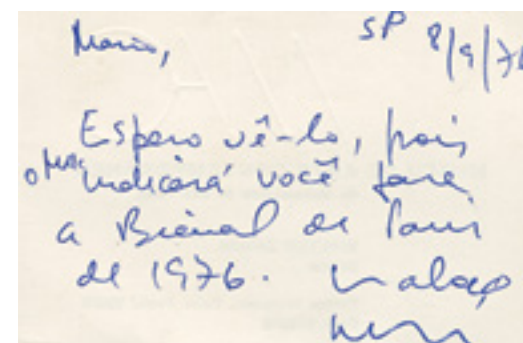
reprodução, motivado por sua acessibilidade, baixo custo e facilidade de distribuição. Esses meios permitem ao artista articular um vocabulário próprio a partir da apropriação de símbolos nacionais, slogans do regime militar e imagens de jornais e revistas, do uso de sinais gráficos da escrita e convenções da linguagem dos quadrinhos, assim como de provérbios em latim e ditados populares. Seus trabalhos passam, então, a investir na transgressão: interrogam o discurso ufanista vigente e sua celebração otimista da harmonia social, da integração e da grandeza nacional, além de veicular denúncias cifradas da violação de direitos humanos em curso no país, estabelecendo uma espécie de prática de “arte como movimento de guerrilha”.¹⁴

Nesse contexto, integra a exposição *Prospectiva 74'*, a convite de Walter Zanini e Julio Plaza, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). A exposição, que apresentou uma querela de reproduções de colagens, postais, livros de artista e revistas colaborativas, teve projeção internacional. Zanini, então diretor do MAC USP, não só convida artistas estrangeiros para participarem, como também solicita a cada um que convide outro artista para compor a exposição.¹⁵ Para Mario, essas pontes tiveram impactos relevantes na projeção do seu trabalho.

[O Zanini] convidou artistas do mundo inteiro para exposições aqui. Tanto é que minhas exposições feitas no exterior foram feitas via MAC. Ele me pedia trabalhos e mandava para os locais onde seriam exibidos. E aí me dizia pra onde iriam, ou onde estavam.¹⁶

Um exemplo emblemático desses contatos internacionais propiciados pelas exposições do MAC USP é a mostra neodadaísta de 1975, realizada no espaço do grupo Fluxus, *DADhanova*, em Hannover, na Alemanha. Do mesmo modo, a *Última exposición internacional arte correo 75*, na província de Ensenada, na Argentina, que contou com obras enviadas de 24 países, incluindo artistas brasileiros como Regina Silveira, Amelia Toledo e Paulo Bruscky. Não só, participa no ano seguinte de exposições na Itália, Bélgica e Alemanha,¹⁷ e tem suas obras publicadas em projetos editoriais independentes como as revistas *Malasartes* e *Qorpo estranho*, em 1975 e 1976 respectivamente, e a revista *Arte em São Paulo*, em 1984.

Em 1977, o artista realiza sua primeira individual, intitulada *Lugar comum*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A exposição integra o programa “Proposta do mês”, realizado durante a gestão de Aracy Amaral, onde Mario apresenta um panorama de sua pro-



14. HERKENHOFF, Paulo. *Laços do olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p. 179.

15. FREIRE, Cristina. “The Network on Display: Prospectiva 74”.

Em: *Index*, n. 2, outono, 2011, p. 9.

16. Entrevista com Yudi Rafael, op. Cit.

17. São elas: *Eighteen Modern Artists From Brazil*, em Montecatini, na Itália; *Small Press Festival*, em Antuérpia, na Bélgica, e na Galeria Bickard Bottinelli, em Kassel, na Alemanha.

6. Catálogo da exposição *Prospectiva 74'*, realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) [Prospective 74' exhibition catalog, held at the Museu de Arte Contemporânea da USP]

7, 8. Cartão de visita de Walter Zanini com recado para Mário sobre sua indicação para a Bienal de Paris de 1976 [Walter Zanini's business card with a message for Mário about his nomination for the 1976 Paris Biennale]

9. Detalhe do catálogo da exposição *DADhanova*, 1975 [Detail of the *DADhanova* exhibition catalogue, 1975]



10, 11.
Fotografia do envelope "Confidencial" de Mario N. Ishikawa, endereçado a José Rezende
[Photograph of Mario N. Ishikawa's "Confidential" envelope, addressed to José Rezende]



12.
Capa da revista Malasartes, 1975
[Cover of Malasartes magazine, 1975]

13.
Capa da revista Qorpo estranho, 1976
[Cover of Qorpo estranho magazine, 1976]



14.
Mario N. Ishikawa
Fala-se brasileiro [Brazilian Spoken], 1977

xerox sobre papel
[xerox on paper]
21,5 × 29,7 cm
[8 1/2 × 11 3/4 in]

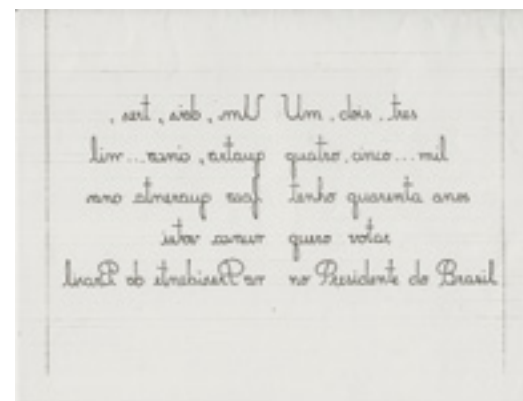
dução com meios de reprodução comerciais, incluindo sua série de desenhos para adesivos, na qual combina a linguagem do alfabeto manual de sinais a outros elementos e convenções gráficas. O programa de exposições contou também com a participação de artistas como Cildo Meireles, Vera Chaves Barcellos e Maurício Fridman, visando uma aproximação do público com a arte produzida por artistas jovens. Naquele ano, Mario expõe, ainda, nas mostras coletivas *Poéticas visuais*, realizada no MAC USP, e na *Editions & communications marginales d'Amérique Latine*, na Maison de La Culture du Havre, na França.

Em 1978, muda-se para o bairro da Vila Sônia. Na virada da década, participa de exposições como *Volta à figura – a década de 60*, em 1979, no Museu Lasar Segall, *XeroArte 80*, em 1980, em Ribeirão Preto, *Arte micro*, em 1982, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Suas obras expostas em *Xerografia*, inaugurada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1980, percorrem vários estados do país por meio de itinerância, passando por João Pessoa, na Paraíba, Joinville, em Santa Catarina, e Caxias do Sul e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

As manifestações dos movimentos pelas eleições diretas ganham força em 1983,¹⁸ visando a realização de uma eleição direta para a Presidência da República. Naquele ano, por ocasião de sua participação na exposição panorâmica *Nipo Brasileiros – mestres e alunos em 50 anos na Pinacoteca do Estado*, com curadoria de Maria Cecília França Lourenço, reflete sobre sua produção em um depoimento para o catálogo da mostra, onde discorre sobre a relação entre arte e política na sua prática:

Antes do preterimento da arte como mercadoria, da contestação das categorias tradicionais da expressão, da motivação e exploração dos múltiplos canais em arte, sobre os limites da arte e outras preocupações esotéricas, procuro, basicamente, exercer a reflexão crítica sobre a realidade cotidiana dentro dos estreitos limites impostos pelos mecanismos de repressão deliberada ou sutil, deformadora e alienadora de valores e consciências. Dentro desta perspectiva utilizo quaisquer recursos possíveis e disponíveis, novos e velhos, quaisquer meios de produção e reprodução, de comunicação convencional, confidencial, interpessoal, pública, de circuitos institucionais alternativos, como forma legítima de viabilizar o processo

18. Após a reforma partidária de 1979, ocorreram, em 1982, as eleições diretas para governadores do estado, com vitórias de partidos como o PMDB e o PDT. “As oposições, porém, não obtiveram a maioria das cadeiras no Congresso Nacional nem no colégio eleitoral que elegeria indiretamente o novo presidente da República. Apesar das manifestações de rua que reuniram milhões de pessoas em todas as principais cidades do país em favor da aprovação da emenda constitucional que previa a realização de eleições diretas para a Presidência da República, em 1984 – que ficaram conhecidas como “Movimento pelas Diretas Já” –, a oposição não conseguiu maioria para garantir sua aprovação no Congresso.” RIDENTI, Marcelo. “As oposições à ditadura: resistência e integração”. Em: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. São Paulo: Zahar, 2014.



15.
Mario N. Ishikawa
Um, dois, três, quatro
[One, Two, Three, Four], 1984

xerox sobre papel
[xerox on paper]
16,5 x 21,6 cm
[6 1/2 in x 8 1/2 in]

16.
Mario N. Ishikawa
Torneio democrático
[Democratic Tournament], 1980

xerox sobre papel
[xerox on paper]
63 x 65 cm
[24 3/4 x 25 5/8 in]

17.
Catálogo da exposição *Nipo Brasileiros - mestres e alunos em 50 anos*, 1983 [Japanese Brazilians - Masters and Students in 50 Years exhibition catalog, 1983]

de criação-comunicação e como prática de resistência para superar as contingências impostas pelo momento histórico.”¹⁹

1984 – 2013

No ano seguinte, Mario não só participa da mostra *Arte xerox Brasil*, na Pinacoteca, com curadoria de Hudinilson Jr., de *Arte Micro – Bath House*, em Dallas, no Texas, e de *Arte na Rua 2*, para a qual desenvolve um trabalho em outdoor, como também apresenta um conjunto de trabalhos novos da série *Fumaça* para sua segunda individual, intitulada *Discurso político & memórias*, realizada na Sala Expressão Nova do Centro Cultural São Paulo (CCSP). Sobre a técnica e os materiais utilizados nesses trabalhos, explica:

Quando o Gabriel Borba me convidou para esta exposição, acontecia uma exposição ligada a uma data comemorativa de aniversário da imigração japonesa. Lembro que tinha um andar com muitas carpas, de todas as cores, e repleto de trabalhos de Sumiê. O carvão líquido, o Sumiê, é uma técnica tradicional japonesa, na qual o veículo é a água. E eu pensei, bom, vou fazer o inverso, vou subtrair a água. Por isso a fumaça, a combustão do querosene, o carbono, na qual a condução é pelo ar. A combustão impregna a superfície, e aí você tem de controlar o movimento pra desenhar, criar.²⁰

O ano de 1984 marca uma virada nos caminhos da produção do artista. Enquanto continua a utilizar os meios de reprodução comerciais, pelo menos até 1989, Mario retoma nesse momento sua prática pictórica com a pintura *Tatuzinho*, dando início na década seguinte, ainda, a uma série de trabalhos escultóricos, que corroboram novas possibilidades e temas para seus trabalhos:

Concomitante às questões ligadas à sociedade e à política, retomei como assunto, ainda nos anos 1980, as dimensões do tempo cíclico da natureza, da matéria orgânica e dos modos como interagem seus elementos fundamentais: terra, água, fogo, ar, aos quais somei a madeira e o metal, que decorrem desta interação e com os quais trabalho. Isto se relaciona diretamente com minhas experiências de vida, no cotidiano das relações estabelecidas com o que está ao meu redor. Experiências e embates de



18.
Mario N. Ishikawa
Tatuzinho [Woodlouse], 1984

óxido de ferro sintético, grafite e acrílica
sobre tela e aglomerado de madeira
[synthetic iron oxide, graphite and
acrylic on canvas and wood chipboard]
155 × 155 cm [61 × 61 in]

19. Depoimento de Mario N. Ishikawa publicado no catálogo da exposição *Nipo-brasileiros: mestres e alunos em 50 anos*, com curadoria de Maria Cecília França Lourenço, realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo de 15 de dezembro de 1983 a 15 de janeiro de 1984.

20. Entrevista com Yudi Rafael, op. Cit.

fundo de quintal, como disse, ou da vida na zona rural, de técnicas tradicionais de preparo de alimentos, do âmbito doméstico, o descarte e a reutilização de materiais, de práticas manuais e da fabricação artesanal de objetos utilitários.²¹

Assim, enquanto apresenta sua produção gráfica em exposições como *Tendências do livro de artista no Brasil*, no CCSP, com curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, e *Arte novos meios – multimeios Brasil 70/80*, em 1985, no ano seguinte expõe os primeiros trabalhos em pintura que desenvolve em torno da técnica do craquelê em *XX – XXI Uma virada no século*, na Pinacoteca.

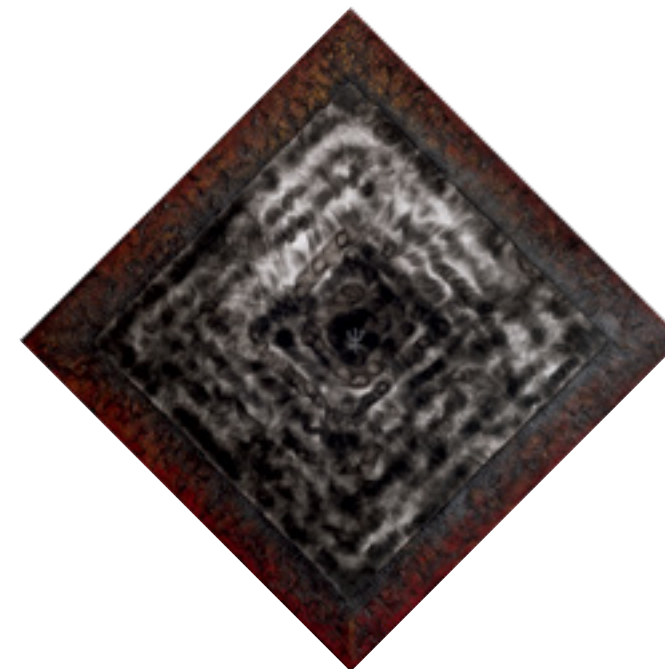
Na década de 1980, a retomada da pintura no circuito nacional, centrada na manualidade e na superfície pictórica, é vista por alguns artistas e críticos como um mero retorno às questões tradicionais da arte, imbuído de legitimação institucional e mercadológica, tal como afirma o artista e crítico Ricardo Basbaum, que percebe a pintura brasileira do período como lançada e legitimada pelo circuito local sem uma reflexão crítica diretamente direcionada.²² Entretanto, nos trabalhos de Mario desse período, sua incursão pictórica retoma camadas de questionamentos já delineadas nas décadas anteriores de sua produção.

Em uma publicação entregue a Mario por Ubirajara Ribeiro, o artista lê sobre as “doenças da pintura”, envolvendo problemas como os dos craquelados. Mario nota que mesmo as obras canônicas da história da arte ocidental possuíam tais “doenças” – e resolve incorporá-las em trabalhos que interrogam o estatuto do cânone europeu e sua circulação na América do Sul a partir de reproduções impressas. O artista reelabora por meio do craquelê, ainda, a visão do solo rachado e do impacto da seca sobre a agricultura e o cotidiano, como tema da morte, em suas viagens pelo sertão nordestino. Nessas viagens, cujos amplos itinerários eram percorridos de carro, sobretudo via estradas litorâneas, a partir de 1974, Mario e Guta buscavam entrar em contato com as diferentes produções artesanais locais de cada região.

Em março de 1988, realiza sua primeira exposição individual em uma galeria comercial de São Paulo, a Sadalla, dirigida por sua ex-aluna Inês Fenyves Sadalla. No catálogo da mostra, o crítico Enock Sacramento apresenta o conjunto de trabalhos, avaliando os sentidos do uso do craquelê na pintura do artista:

Ishikawa faz uma série de releituras de trabalhos como a *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci (*Quo Vadis Mona Lisa?*),

22. BASBAUM, Ricardo. “Pintura dos anos 80: algumas observações críticas”. Em: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 307



19.
Mario N. Ishikawa
OX10, 1995

óxido de ferro sintético, madeira e pigmento policromado sobre aglomerado de madeira [synthetic iron oxide, wood and polychrome pigment on wood chipboard]
Ø 100 × 9 cm [Ø 39 × 3 1/2 in]

20.
Mario N. Ishikawa
Prelúdio [Prelude], 1987

óxido de ferro sintético, acrílica e fuligem sobre tela e aglomerado de madeira [synthetic iron oxide, acrylic and soot on canvas and wood chipboard]
170 × 170 cm [66 7/8 × 66 7/8 in]

21. Idem.



21.
 Mario N. Ishikawa
*Díptico Masculino
 e Feminino*, 1995
 [Feminine and
 Masculine Diptych]

óxido de ferro sintético,
 madeira e pigmento
 policromado sobre
 aglomerado de madeira
 [synthetic iron oxide, wood
 and polychrome pigment
 on wood chipboard]
 120 × 74 × 15 cm cada
 [47 1/4 × 29 1/8 × 5 7/8 in each]

de conjuntos de obras, como as mensagens ao quadrado de Josef Albers (*Homage for Albers*), nas quais o craquelê, que é uma doença da pintura e por isso mesmo evitada pelos artistas, é aqui utilizada como recurso. Há nesta série a preocupação de provocar uma reflexão sobre o próprio processo de conservação da obra de arte e de remeter o espectador a novas possibilidades de ver a obra em função da inversão da técnica.²³

Enquanto em junho daquele ano comemorava-se os oitenta anos do início oficial da imigração japonesa para o Brasil, em outubro é promulgada a nova Constituição Brasileira, que ficou conhecida como “Constituição Cidadã”. No ano da transição negociada para a democracia, que garantia novamente o direito à liberdade política e partidária e à eleição direta ao cargo da Presidência da República,²⁴ os trabalhos de Mario figuram em diversas exposições em São Paulo: *Vida e arte dos japoneses no Brasil*, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), *Expo Brasil Japão*, no Ginásio do Ibirapuera, *Emergência: 80 anos da imigração japonesa*, no Sesc Paulista. Nesse contexto, uma de suas obras da série *Fumaça* é doada ao Metrô de São Paulo, sendo exposta na estação Liberdade. Em 1989, integra pela segunda vez a Bienal de São Paulo, em sua 20ª edição, como parte do 1º Studio Internacional de Eletrografia.

Nos anos 1990, as comemorações do centenário do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre Brasil e Japão, firmado em 5 de novembro de 1895, tem como contrapartida uma exposição itinerante intitulada *Pintores nipo-brasileiros contemporâneos*, realizada nas cidades de Tokushima, Niigata, Gifu e Tóquio, no Japão, e em São Paulo, no MASP, em 1996. Mario integra essa exposição e também *Artistas japoneses e nipo-brasileiros contemporâneos*, realizada em 1996 no MAC USP.

Essas exposições antecipam uma série de mostras comemorativas durante o centenário da imigração japonesa para o Brasil, em 2008, ocasião em que diversos museus organizam exposições e recebem doações de obras de artistas nipo-brasileiros para seus acervos. Naquele ano, Mario participaria de *Presença japonesa na arte brasileira: da figura à abstração*, no Palácio dos Bandeirantes, *Arte Brasil-Japão*, no MAC USP, *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, na Pinacoteca, *100 anos da arte nikkey no Brasil*, no Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia (MUBE) e *Laços do olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*, no Instituto Tomie Ohtake.



23. SACRAMENTO, Enock. *Lúcido e lúdico*. Texto para o catálogo da Galeria Sadalla, 11 de janeiro de 1988.

24. SOUZA, Amaury de; LAMOUNIER, Bolívar. “A feitura da nova Constituição: um reexame da cultura política brasileira”. Em: *De Geisel a Collor: o balanço da transição*. São Paulo: Idesp, 1990.

22. Catálogo da 20ª Bienal de São Paulo e do 1º Studio Internacional de Eletrografia, 1989 [Catalog of the 20th Bienal de São Paulo and the 1st International Electrography Studio, 1989]

23. Catálogo *Laços do olhar*, Instituto Tomie Ohtake, 2009 [Ties of Sight exhibition catalog, Instituto Tomie Ohtake, 2009]

24. Catálogo do 26º Salão Bunkyo, 1997 [Catalog for the 26th Bunkyo Salon, 1997]

Em 1997, Mario é convidado por Yutaka Toyota para integrar o júri do Salão Bunkyo, no qual atua até 2002 e exhibe novos trabalhos. Seu trabalho no projeto é voluntário e conduzido junto de outros artistas de origem japonesa, como Roberto Okinaka, Ayao Okamoto, Lucio Kume, Milton Sogabe e James Kudo, além de Futoshi Yoshizawa e Ademar Shimabukuro. Uma herança direta dos salões do Grupo Seibi – associação artística fundada em 1935 por Tomoo Handa, que contou com artistas como Flávio Shiró, Masao Okinaka e Tomie Ohtake e que promoveu salões de 1952 até a década de 1970 –, foi fundado a partir das estruturas desses. No contexto da participação de Mario, a organização do salão buscava uma renovação em seu quadro, motivo pelo qual, de acordo com o artista, fora convidado a integrar suas atividades:

Os artistas antigos se encontravam para estabelecer toda a parte de regulamento de inscrição, seleção, premiação e da montagem da exposição. Eles estavam com dificuldade em avaliar, selecionar e premiar trabalhos contemporâneos de jovens, pois a maioria dos organizadores estava na faixa dos oitenta anos de idade, e grande parte era ligada à abstração e ao modernismo.”²⁵

Em 1997, ao mesmo tempo, inicia a produção de esculturas em madeira, a partir da coleta de galhos de árvores no quintal de sua casa e na Vila de Trindade, Rio de Janeiro. Apresenta um conjunto desses trabalhos pela primeira vez na exposição coletiva *Virgula sete (,7)*, que percorre quatro países, passando pelo Espaço Cultural Jorge Amado, em Paris, a Galeria de Arte da Casa do Brasil, em Madri, a Galeria da Embaixada Brasileira, em Tóquio, e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ao lado de artistas como Hugo França, Mario Cravo e Raquel Garbellotti, participa no ano seguinte de *Pau para toda obra*, no SESC Pompeia. Nessa mostra, Mario apresenta a escultura *Tecoma*, de 1997, sob a qual despeja carvão em pó demarcando uma área circular para a peça, um pouco mais ampla que seu diâmetro:

Meu interesse pela linguagem simbólica decorre da sua universalidade e constância, do seu grau de associação e intensidade através dos tempos e diversidades culturais... A árvore, um dos símbolos essenciais da tradição, representa em sentido mais amplo o ciclo da vida: nascimento, crescimento, proliferação, regeneração e morte. No extrato mais primitivo há a árvore da vida e da morte, do bem e do mal, do conhecimento. Associada a outros símbolos

25. Entrevista com Yudi Rafael, op. Cit.

25.
Mario N. Ishikawa
Tecoma, da série *Criaturas de fundo de quintal* [*Backyard Creatures series*], 1997

madeira policromada
[polychrome wood]
162 × 44,5 × 25 cm
[63 × 17 1/2 × 10 in]



(fogo, terra, falo, vulva, seio, serpente, ovo, pássaro, fóssil, chifre, moradia, figuras geométricas...) combinando significados juntamente a processos e técnicas artesanais populares sobre madeira, bem como delimitando um espaço (sítio arqueológico), simulação do espaço sagrado, minha obra faz referência à existência e à ação do tempo e, como crítica prospectiva, à ação predatória e à deterioração do meio ambiente e cultural pelo homem.²⁶

2000 – 2023

Na virada do século, as obras de Mario são incluídas em diversas exposições panorâmicas, com recortes temporais extensos, que incluem sobretudo sua produção ligada aos conceitualismos e à arte postal como parte das narrativas da história da arte brasileiras. Dentre elas, *Cotidiano/Arte: o consumo*, no Itaú Cultural, em 1999, e *Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC USP*, com curadoria de Cristina Freire – mostra que se debruça sobre a singularidade da coleção de arte conceitual do museu, construída na gestão de Walter Zanini, ao longo da década de 1970. Participa também, em 2003, de *A subversão dos meios*, com curadoria de Maria Alice Milliet, e *Arte e sociedade: uma relação polêmica*, com curadoria de Aracy Amaral, ambas no Itaú Cultural.

Em 2006, as exposições *Colección Fotografía MAM*, realizada no Institut Valencià D'Art Modern e *Mam[na]oca*, na OCA do Ibirapuera, com curadoria de Tadeu Chiarelli, apresentam uma série de trabalhos de Mario a fim de discutir a problemática da comunicação após o golpe de 1964. No ano seguinte, seus trabalhos são incluídos em *Itaú Contemporâneo: arte no Brasil 1981-2006*, no Itaú Cultural, *Arte-antropologia*, no MAC USP, e *Arte como questão – Anos 70*, no Instituto Tomie Ohtake. Essa tendência institucional de apresentar sua produção dos anos 1970 e 1980, como parte do conceitualismo que aqui se configura naquele período, continua nas décadas seguintes.

Na década de 2010, o artista integra uma série de exposições no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP): *Ordem e progresso* (2011), *140 caracteres* (2014), *Poder provisório*, (2014), e *A marquise, o MAM e nós no meio*, (2018). Participa também de exposições em outras instituições brasileiras, como na Fundação VC Barcellos, na Coleção Itaú, no SESC Palladium e na Oca. Em 2017, apresenta seu trabalho em *Xerografia: Copyart in Brazil, 1970–1990*,



26. Catálogo da exposição *Arte conceitual e conceitualismos*, MAC USP, 1999 [Exhibition catalog *Conceptual Art and Conceptualisms*, MAC USP, 1999]



27. Catálogo da exposição *A parábola do progresso*, 2023 [The *Parabole of Progress* exhibition catalog, 2023]

26. Depoimento no catálogo da exposição *Pau para toda obra*, SESC, 1998

realizada na University of San Diego, e realiza uma individual na Galeria Jaqueline Martins, intitulada *Torneio democrático*. Quase vinte anos após sua última individual, realizada em 1988 na galeria Sadalla, onde mostra pinturas inéditas, apresenta ao mercado trabalhos produzidos no contexto da ditadura militar, um corpo de obras com crescente reconhecimento de narrativas *historiográficas*.

A virada para a década de 2020 é marcada pelos eventos políticos ligados à ascensão ao poder da extrema-direita no Brasil e seus desdobramentos – do golpe que destituiu a presidente Dilma Rousseff à eleição de Jair Bolsonaro. Em um momento de conflitos socioambientais, violência policial, pandemia de Covid-19 e crise política, a obra de Mario é retomada em exposições que revisitam temas urgentes do presente à luz das heranças da modernidade nacional, como *A parábola do progresso*, em 2022, no Sesc Pompeia, e *Brasil futuro: as formas da democracia*, no Museu Nacional da República, organizada por ocasião da festa de posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva.



28.
Retrato de Mario N. Ishikawa em seu ateliê, 2016
[Portrait of Mario N. Ishikawa in his studio, 2016]

Mario N. Ishikawa's Archeological Site

Interview with the artist, by Yudi Rafael

Mario Noboru Ishikawa is an exponent of Latin American conceptualist practices. His inclination for the experimental and transgressive, which drove him to a practice committed to expanding the languages, strategies, and ways of circulating art during the military dictatorship in Brazil, became his most recognized facet. While his practice has been revisited in historiographical narratives of Brazilian art in significant institutional exhibitions dedicated to this period, it has not translated into a wider reception of the artist's body of work after the process of re-democratization – a fact which led an entire body of work to become practically unknown.

Sítio arqueológico [Archeological Site] aims to bridge this gap, bringing together a partially never-before-seen set of drawings and sculptures produced between the 1980s and 2010s, which demonstrate the vitality of a restless and prolific artistic trajectory. During this period, Mario returned to painting and sculpture as part of an exploration that delves into organic matter and its transformation, the cyclical nature of time, and the symbolism of fertility and death. His practice is circumscribed to the domestic space, where the artist collects tree branches, shrubs, and vines to create sculptures, while using kerosene lamps as drawing instruments, revisiting his childhood memories of Sao Paulo state's coffee plantations, where his family worked as farmers.

Mario conceives the drawings of *Fumaça* [Smoke] series as dry reinterpretations of *Sumi-e*, produced through the manipulation of fire and smoke. His biomorphic sculptures from the *Criaturas de fundo de quintal* [Backyard Creatures] series, in their turn, are made with chisel incisions and blowtorches, thorn grafts and ornaments, and layers of pigment and graphite. He utilizes wood prepared by the actions of insects and microorganisms, who mark the pieces with scars, in a gesture of openness to the more-than-human agencies operating in his garden. His choice to employ readily available materials in both series, in a process that is permeated by the temporality of composting, imbues his work with an ecological tone. The artist thus revisits themes like violence, eroticism, and the grotesque, recurrent in his oeuvre, attuned to the state of a world in crisis, to which he responds by reconnecting the individual with the collective and the social with the environmental.

In this interview, we discuss the artist's daily life in the rural environment of his childhood and how

his recollection of this period become matter for the wooden sculptures and soot drawings that are presented in the show. We talk about the activities that he carries out in his backyard, that constitute it as an archaeological site, and his work methodology, choice of materials and the creation of instruments utilized in the production of his pieces.

YUDI RAFAEL

To begin, can you talk a little bit about the rural world whose experiences you recollect?

MARIO N. ISHIKAWA

My childhood memories are centered on the environment, crops and encounters with animals. I first came across a snake when I was two years old. As there was no infrastructure in the city I lived in, and it was very easy to find snakes in the coffee plantation, in cultivation areas, and even at home, we captured and killed snakes to protect livestock and to avoid being bitten. Tarantula spiders, beetles, lizards, owls and bats were also very present. One of the most vivid images I remember was seeing someone catch a rattlesnake, cut it up with the fishmonger and eat it alive.

Up to my teenage years, my activities in the rural coffee area consisted of harvesting, drying, washing, bagging and transporting. I stayed in the countryside until I was fifteen years old and, after I moved to São Paulo to attend high school, I went back there during the July holidays. It was harvest time and I helped. There were many snakes hibernating in the coffee foliage that we raked and sifted. The relationship I had with tools such as the hoe, sickle, knife, machete, sieve, which were instruments of everyday use, was also important during that period.

We raised carps in the lake and frogs and piramboias, which look like snakes, would appear. During the rainy season, the water became muddy. When I went fishing at night and they appeared or bit the bait, we didn't know, for a moment, whether it was a snake or a piramboia. Possums also appeared to attack the barns and eat the chickens' eggs. My father, who was the oldest in the family and head of the group of brothers, grew corn, beans, potatoes and peanuts. In addition to these products, we had a large vegetable garden, where we often found snakes, such as the coral snake and the urutu do brejo.

Apart from hunting and fishing, we consumed pork and chicken. We used the lard from the pig for

cooking and my grandmother used to make soap out of its other parts, the remains. She mixed them with caustic soda and sifted ash to make soap to wash clothes and dishes. My father would take chicken eggs to sell in the market, the grocery store, and distribution stations. Sometimes he would leave with a cart full of products and return the same way. The city was small, with about five thousand inhabitants, and many farmers did the same thing. So, in addition to producing coffee, they had these small gains. The rest, like rice and beans, we cultivated within the area, which was practically self-sustainable, even though the crop was small.

YR

Many Japanese immigrants settled in the regions where you spent your childhood, in Alta Sorocabana and Alta Paulista. In the 1940s, these regions were also the stage of violent conflicts associated with Shindo Renmei's activities. Were the stories about these conflicts present to you? What language did you speak in your daily life?

MNI

At home, the language was always mixed. We spoke a mix of Portuguese and Japanese. My grandmother taught me Japanese for a while but since I had difficulties with Portuguese at school, I claimed that it was harming my learning of the Portuguese language. My father said that since we were in Brazil and that we had to speak Portuguese, so he gave the cue, and I was slick and took it. It was stupid of me. But I had a lot of difficulty with languages at school, be it Latin, English or French. Spanish was what I learned best.

I only became aware of the conflicts when I was about ten years old. One day, my father decided to go to Presidente Prudente, where I was born, to try to get back some weapons he had buried during the war. He then told me that at that time, because of the armed conflicts, the carrying of weapons was forbidden since Shindo Renmei was beginning to emerge. He had rolled the weapons up in a tarp and buried them, I think there were three or four weapons. And then he tried to get them back. But the landmarks, the tree he had as a reference point, had been cut down. They bulldozed over it with a tractor, changed the geography of the place so that nothing was recognizable anymore. This was when large plantations and monocultures started up after the decline of coffee, and entire areas were radically modified. He returned from the trip with empty hands.

YR

You often say that your wooden sculptures derive from your backyard struggles. What do you mean by that?

MNI

Those who come from the countryside have a different perspective than those who live in urban areas. When I came to São Paulo, the difference caused some conflict. Even though I really like plants and growing them, it's not the same in the city. In my backyard here at home, I do everything. I don't call a gardener. I plant, cut, prune, fell and move the plants to see if the conditions for their survival improve. All this in an urban area, where it is necessary to create a territory on your own so you can establish a relationship with nature. And then there is the problem of maintaining these plants. What to do when a tree falls? I have a chainsaw, an electric saw, so I can cut and prune, because there is no other way.

There's a tree here at home that I will have to move now, because it gathers an amount of foliage that you wouldn't believe. There are meters and cubic meters of leaves. I need to get up on the roof, clean and keep an eye out, because of the risk of them clogging the gutter and destroying the roof. They also fall on the neighbor's roof and I have to go there and clean it up. It's necessary to cut down, prune and dispose of the waste. But the waste doesn't leave my property: it becomes compost, organic soil, ash or objects. The sculptures emerged from this situation of having to find a use for all of this, the remains of trees.

In the beginning, it was nothing but wilderness and I planted a lot of trees in the backyard. But as you build and destroy, the memory is lost, the memory of the trees. Here I had mango, flamboyant, guava, jackfruit, cherimoya, pecan nuts. And I had to cut them down because the space couldn't accommodate them, as they were large trees and were growing and destroying everything. To have a backyard in São Paulo you actually need to have a farm, because the space needs to be large. If it's not big, it causes a lot of headaches. But I need to live close to trees, so there's no other way.

YR

How do you conceive the sculptures? Do you start from the shapes you find or do you already have an idea of what you want to do beforehand?

MNI

At first, I tried to use the similarity of the material with other things as well as the symbolism of the phallus when shaping the sculptures. But it always depends on the configuration of the branch, which I can transform. I work a lot with associations, with everything that may be linked, for example, to power: be it cock, pussy. There is a side of barbarity, violence, of my rural and urban experiences, and of newspaper and magazine headlines that I collected, which announced killings and suicides, and that I had no access to before moving to the city.

Chronology¹

Sophia Faustino and Yudi Rafael

Mario Noboru Ishikawa was born in Presidente Prudente, in the countryside of São Paulo state, on June 15, 1944. The son of farmers, he grew up in rural areas surrounded by coffee plantations in different cities in the regions of Alta Paulista and Sorocabana, where many Japanese immigrants had settled. His childhood was marked by activities such as fishing, hunting, and the artisanal production of items such as knives, slingshots, and bow and arrows. From an early age, he showed an interest in drawing as a form of creative expression, creating posters for school events.

As a teenager, he moved to his uncle's house in São Paulo to attend high school at Escola Estadual Doutor Octávio Mendes in the Santana neighborhood. In the city, he frequented local cinemas in Liberdade, such as Cine Joia and Niterói, where he accessed a variety of Japanese titles, and Cinemateca Brasileira, where he watched films by the surrealist Luis Buñuel, as well as movies that tematized the Holocaust and the atomic bombing of Hiroshima and Nagasaki.. In 1963, he enrolled in the Drawing and Engraving program at Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) after completing high school, gaining access to extracurricular drawing courses with teachers such as Anna Luiza Bellucci, Donato Ferrari and Marcelo Grassmann.

At FAAP, he became involved in student activism and created posters for the initiatives run by the Academic Center. The network of contacts he built at the university included key figures for his education and professional career: it was there that he met his wife and colleague Guta, who later became his collaborator,² watches classes by Sérgio Ferro and Fávio Império and made connections with artists such as Amelia Toledo, Nelson Leirner, Ubirajara Ribeiro and Tomoshige Kusuno, as well as other visiting artists who participated in residencies at the university. It was also in the university studios that he produced most of his work.

During the year following his admission to higher education, the 1964 coup d'état overthrew the then-president João Goulart, marking the beginning of 21 years of military dictatorship in Brazil. The regime

suspended constitutional rights and suppressed dissenting demonstrations, even during the years from 1964 to 1968, when, according to authors such as Roberto Schwarz and Marcos Napolitano, there was still relative freedom of expression.³ However, popular, political, and trade union organizations were already being dissolved and persecuted during this period, causing progressive intellectuals and artists to suffer under state repression in the early years of the military regime. In this regard, Mario N. Ishikawa states that “the dictatorship marked a significant rupture, even though there had been other dictatorships in the past, such as that of Vargas. But I can only speak from the perspective of my experience. And until 1963, we had, both in school and in culture, freedom of expression.”⁴

Identified with the ideas of Mário Schenberg, who advocate for artistic innovation led by the “youthful spirits”⁵ seeking to surpass the artistic tendencies of the previous decade, the artist thought that his generation should, through more radical processes, bring about a change in Brazilian art, which was then dominated by abstractionism. Turning to the critique of the world's social and political reality, he found the paths of radicality within the language of New Figuration.

At this juncture, exhibitions and texts disseminated throughout the country, presented and discussed aspects of figuration and emerging realism in Brazil, particularly in their relation to mass media and pop art. There were notable movements in Rio de Janeiro, such as the *Opinião 65* exhibition, and in São Paulo, surrounding the critical and theoretical developments of Mário Schenberg and Sérgio Ferro, as well as the initiatives of Waldemar Cordeiro and the Rex Group, which organized avant-garde solo and group exhibitions.⁶ Ishikawa engaged with current themes, conveying critical messages in his works through an incisive language that blended political reality with elements of the cultural industry, exemplified by the colors of the American flag, allusions to Hollywood films, and references to comic book imagery.

offered me. But I did everything with smoke. I spent nights working and produced about forty drawings.

These works have a side to them of nature appreciation, of the configurations of its forms. Inland or on the coast, I really liked looking at the sky and clouds, their shapes and movement. I studied cloud stratifications and there was something linked to this gained knowledge. Then you start to identify cloud formations. The symbol of the spiral, for example, comes from nebulae, from this cosmic phenomenon. In the fields, you have to pay close attention to the sky and clouds, to see if there is any rain coming, for example, as the harvest depends on it.

There's also that saying: where there's smoke, there's fire. Because in the middle of the forest, if there is smoke it's because someone is cooking, or it's a sign that there are houses, or a fire. When I lived in Pacaembu, upstate, I saw what a forest fire is: a wall on the horizon, a line of fire. It's impressive. And in the middle of the way, there were long stretches of coffee crops. If the fire reached them, it would have reached everything. If it reached the dry leaves, which accumulate under the bushes, it would have spread and caused a lot of damage. I watched the fire all night, with concern. In the end, they managed to fight the fire and it didn't reach the coffee crop. But there was the loss of a huge forest area.

YR

In addition to the material, the charcoal, there is something of *Sumi-e* that shows in these drawings: a gesture that, once made, is marked, because you cannot correct it. But you also create different lamps to draw with. Can you elaborate on the instruments and the gestures in the drawings?

MNI

The lamps used for lighting have a certain beak shape, which is quite limited. But when I traveled to Tiradentes, in Minas Gerais, I saw that they had a thin-beaked lamp there. And I decided to create tools with nozzles of various thicknesses. From the thinnest, to emphasize a more graphic, delicate characteristic in the designs, to the thickest, to reach a more provocative and aggressive form. The problem with this is the issue of safety, because the material is highly flammable and cannot spill. At first, I adapted the nozzles, and then I started using metal and changing the configuration of the nozzles altogether. In addition to the shape of the beak, the speed of the gesture and the degree of inclination of the support are important aspects when working these drawings.

The first time I saw a dead person was at my grandfather's funeral, where, in the cemetery, I saw a body with several stab wounds lying on a stone slab. Another episode that marked me was when a neighbor knocked on my father's door, in the rural area, with an aborted fetus in a shoe box. He didn't know what to do with it and went to ask my father for advice. In the fields there were still many stories of animal attacks and animal trap accidents as well. I heard of people who were injured or suffered punctures from traps, in the middle of the forest, and there was no way of helping them. I myself have a scar from an accident with a scythe, when I was alone mowing and struck my own foot. The blade went through my sneakers and I had to manage, alone, to get home. I have a visual memory and a narrated memory of these experiences.

YR

And the ashes, how do they become part of the “archaeological site”?

MNI

Like the fallen branches that I transform into sculptures, I keep the ashes of all the trees I planted. Ashes are what is left, the remains, that you keep as a way of preserving a particular memory and that are often considered, among humans, as a form of remembrance, of immortalization. At first, I thought about burning each tree that fell individually, but the piles of ash you collect for each are too large. So, after passing them through the sieve, they end up in a “mass grave”. I have many boxes of ash here. In fact, I often burn documents that are also made from material of plant origin. Things from the bank, records of economic activities, household bills which I don't put in the trash, but burn and end up mixed with the tree ashes.

YR

Fire is also present in the drawings of the *Fumaça* [Smoke] series, reminiscent of the marks left by kerosene lamps on the walls of your house. You made the first set of them for your solo exhibition at Centro Cultural São Paulo, in 1984. It impresses me that you continued working on the series for over a decade.

MNI

For the Centro Cultural, I made these drawings as a form of contraposition to the work of master [Massao] Okinaka, who I really liked. In his exhibition, which was taking place on another floor of that same space, all elements were referring to water. Both the carps as the *Sumi-e*. And there were many paintings of his students on the walls. In this context, of an exhibition linked to the theme of immigration, I wanted to do something like *Sumi-e*, which is done quite quickly, to occupy the large area that they had

1. This chronology was based on information obtained from the artist and documentation from his personal collection. These documents include texts, chronologies, and published testimonials in exhibition catalogs, as well as photographs, correspondence, newspapers, and magazines. Another valuable source of information was an interview with the artist conducted in 2017 by the author Yudi Rafael, with the participation of Christine Mello, Jeffrey Lesser, Lais Myrrha, and Mirtes Marins de Oliveira. The interview was printed and distributed during his solo exhibition *Torneio democrático* [Democratic Tournament], held in the same year at Galeria Jaqueline Martins.

2. Guta, born in Araguari (MG) in 1947, is a retired artist and teacher. She moved in with Mario N. Ishikawa in 1969. They have two children and three granddaughters. She graduated from FAAP and taught there for several years. She had professional and creative collaborations with the artist that extend beyond their personal connection. The two artists exhibited together in *Prospectiva 74* [Prospective 74] (1974) and *Jureia* (1988). They both featured in the publication *On/Off* (1973) and collaborated in various ways on each other's works. 3. See SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 and NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. PhD Dissertation, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

1966 – 1972

In 1966, he made his debut in his first exhibitions: the 2nd Paulista Salon of Contemporary Art in Campinas, the 15th Paulista Salon of Modern Art at the Prestes Maia Gallery, and the 1st National Biennial of Visual Arts, held at the Convent of Carmo in Salvador. The following year, he participated in the exhibition *Sex artistas* [Sex Artists] at Rex Gallery & Sons, alongside Carmela Gross, Diva Taddei, Iza Ribeiro, Marcello Nitsche, and Yoshihiro Hashimoto. The exhibition was the result of a visit by Wesley Duke Lee to the FAAP School of Arts, where he suggested a collaboration between the six artists and the gallery. Duke Lee became intrigued by what would be Ishikawa’s first work associated with pop language, a nearly three-meter piece that had to be sawed in half to fit into the gallery. Reflecting on this encounter, Ishikawa stated:

At the bottom of the canvas, I depicted human figures engulfed in flames, in agony. Above them, a mushroom-shaped cloud of atomic smoke. On the cloud, a pregnant woman referencing James Bond films is holding a gun and wearing a see-through dress. At the top of the canvas, emerging from a vagina, was the figure of a toad. Wesley was impressed and wanted to include it in the exhibition.⁷

In 1967, he also participated in the 9th São Paulo Biennial with the works *Pai Nosso* [Our Father] from 1966 and *E fazei nascer para elas a perpétua luz* [And May You Bring Forth for Them the Perpetual Light] from 1967 – the latter being a work made of concrete and weighing around 60 kilograms. Ishikawa utilized various materials in his paintings, which were painted not on canvas but on plywood or Duratex sheets using industrial paints and synthetic materials that facilitated collages – or assemblages – on sturdier surfaces. Themes such as imperialism, the cultural industry, poverty, and geopolitical conflicts, present in many of Ishikawa’s works during this period, expanded discussions about social and political realities beyond the national realm.

In 1968, he sent a flag to the “happening” *Flags at General Osório Square* in Rio de Janeiro. The event featured flags and banners by artists such as Nelson Leirner, Carmela Gross, Marcello Nitsche, Carlos Vergara, Rubens Gerchman and Hélio Oiticica, created in the silkscreen studios owned

by the participating artists and using materials such as satin, cotton, and chintz. His contribution, *Yankis fuera de Vietnam* [Yankees out of Vietnam], was produced for a street demonstration. As he recounts, the piece was removed from the square due to the organizers’ fear of state censorship,⁸ and it was taken to a nearby gallery where it joined Claudio Tozzi’s flag, which displayed the image of Che Guevara.

In response to widespread protests, the military government enacted Institutional Act No. 5 in December 1968, which resulted in the closure of the National Congress, and institutionalized state violence, marking the beginning of one of the most authoritarian periods in Brazilian history, both politically and culturally.⁹ In 1969, the artist joined the boycott of the 10th São Paulo Biennial, which was called for by the International Association of Visual Artists as a denunciation of the regime¹⁰ following the establishment of a new regulation that provided for the creation of a government-linked committee to supervise the event.

After presenting works at the 1967 edition, official exhibition circuit for about seven years, during which time he reconsidered his role as an artist in relation to the status of the artwork, the market, and censorship.¹¹ Upon completing his bachelor’s degree in Drawing in 1968, began also devoting himself to teaching. He taught at Faculdade de Belas Artes de São Paulo from 1968 to 1977, at FAAP from 1970 to 1993, at the School of Communications and Arts of Universidade de São Paulo from 1971 to 1978, and at Universidade São Judas Tadeu from 1995 to 2011.

1973 – 1989

In 1973, he experimented with other possibilities for the production and dissemination of his works through collaboration with new media, prompted by dialogue with his colleagues in the FAAP faculty, Regina Silveira, and Julio Plaza. During that year, together with other artists, they created the collaborative publication *On/Off*, in which Mario presented his first work using photocopies, *O que é isto?* [What is this?]. Regina Silveira, one of the artists involved in the publication, recalls the experience with the magazine:

[It was] a publication that had three issues and circulated from hand to hand, with a distribution that was completely anomalous, almost

subversive in contrast to the established systems for the dissemination of art. The magazine was a collaborative effort among the artists, with each contributing their part and printing wherever possible, which explains why the pages are of slightly varying sizes... Each artist had their copies, which were usually given away with a rather marginalized circulation. However, many copies were also sent by mail, sometimes through exchanges, and were featured in exhibitions in various locations.¹²

This collective initiative reflects the epistemological change in Brazilian art prompted by the emergence of conceptual practices in the 1970s. In a context of authoritarianism and a burgeoning art market, new strategies for the production and dissemination of works challenged the status of traditional artworks. Contrary to the notion of the work as a unique object destined to become a commodity, projects like *On/Off* reflected critical tendencies that prioritized reproducibility, context, and appropriation, establishing alternative forms for the circulation of works beyond the hegemonic channels of art.¹³

Interested in democratic forms of art, Ishikawa engaged in experimental practices with commercial reproduction mechanisms, motivated by their accessibility, low cost, and ease of distribution. These means allowed the artist to articulate his own vocabulary through the appropriation of national symbols, military regime slogans, and images from newspapers and magazines. He utilized written graphic signs and comic language conventions, as well as Latin proverbs and popular sayings. His works began to invest in transgression: they questioned the prevailing patriotic discourse and its optimistic celebration of social harmony, integration, and national greatness, while conveying veiled denunciations of ongoing human rights violations in the country, establishing a kind of “guerrilla art” practice.¹⁴

In this context, he was invited by Walter Zanini and Julio Plaza to participate in the exhibition *Prospectiva 74’* [Prospective 74’] at Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). The exhibition, which featured reproductions of collages, postcards, artist’s books, and collaborative magazines, sparked international attention. Zanini, then director of MAC USP, not only invited foreign artists to participate but also asked each one to invite another artist to be part of

12. Statement from Regina Silveira for the catalog of the exhibition *Arte novos meios/multimeios – Brasil 70/80* [New Art Forms/Multimedia Art - Brazil 70/80s] (1985, p. 320).

13. See FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

14. HERKENHOFF, Paulo. *Laços do olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p.179.

the exhibition.¹⁵ For Ishikawa, these bridges had a significant impact on the reach of his work:

[Zanini] invited artists from all over the world for exhibitions here. In fact, my exhibitions abroad were organized through MAC. He would ask me for works and send them to the places where they would be exhibited. And then he would inform me about the locations they were being sent to.¹⁶

An emblematic example of these international contacts facilitated by the exhibitions at MAC USP is a Neo-Dadaist exhibition held at the Fluxus group’s space, *DADhanova*, in Hanover, Germany, in 1975. Similarly, the exhibition *Última exposición internacional arte correo 75* [Last International Art Mail Exhibition 75], in the province of Ensenada, Argentina, featured works sent from 24 countries, including Brazilian artists such as Regina Silveira, Amelia Toledo, and Paulo Bruscky. Additionally, he participated in exhibitions the following year in Italy, Belgium, and Germany,¹⁷ and his works were published in independent editorial projects such as the magazines *Malasartes* and *Qorpo Estranho* in 1975 and 1976, respectively, and the magazine *Arte em São Paulo* in 1984.

In 1977, the artist had his first solo exhibition titled *Lugar Comum* [Common Place] at Pinacoteca do Estado de São Paulo. The exhibition was part of the “Proposal of the Month” program, carried out during Aracy Amaral’s tenure, where Ishikawa presented an overview of his practice using commercial reproduction methods, including his series of stickers designs, in which he combined the sign language alphabet with other graphic conventions. The exhibition program also featured artists such as Cildo Meireles, Vera Chaves Barcellos, and Maurício Fridman, aiming to bring the public closer to the art produced by young artists. That year, Ishikawa also exhibited in group shows such as *Poéticas Visuais* [Visual Poetics] at MAC USP and *Editions & communications marginales d’Amérique Latine* [Marginal Editions & Communications from Latin America] at Maison de La Culture du Havre, France.

In 1978, he relocated to the Vila Sônia neighborhood in São Paulo. At the turn of the decade, he participated in exhibitions such as *Volta à Figura – A Década de 60* [Return to Figuration – The 1960s] in 1979 at Museu Lasar Segall; *XeroArte 80* in 1980 in Ribeirão Preto; and *Arte Micro* in 1982 at Museu da Imagem e do Som in São Paulo. His

4. Interview with Yudi Rafael for an exhibition at Galeria Jaqueline Martins, 2017.

5. See SCHENBERG, Mário. “A representação brasileira na 9ª Bienal de São Paulo”. *Correio da Manhã*, Sunday, September 17, 1967

6. PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Edusp/Itaú Cultural: 1999, p. 45-80.

7. Statement made by the artist to the author Sophia Faustino on September 14, 2023.

8. Interview with Yudi Rafael, Op. Cit.

9. See TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

10. Interview with Yudi Rafael, Op. Cit.

11. NEVES, Galciani. *Exercícios críticos: gestos e procedimentos de invenção*. São Paulo: FAPESP, 2006, p.156.

15. FREIRE, Cristina. “The Network on Display: Prospectiva 74’”. In *Index*, n. 2, Fall, 2011, p. 9.

16. Interview with Yudi Rafael, op. Cit.

17. They are *Eighteen Modern Artists from Brazil* in Montecatini, Italy; *Small Press Festival* in Antwerp, Belgium; and an exhibition at the Bickard Bottinelli Gallery in Kassel, Germany.

works were exhibited in *Xerografia* at Pinacoteca do Estado de São Paulo in 1980, and they toured several Brazilian cities, including João Pessoa in Paraíba, Joinville in Santa Catarina, and Caxias do Sul and Porto Alegre in Rio Grande do Sul.

The political movements that supported direct elections gained strength in 1983,¹⁸ aiming for direct presidential elections. That year, on the occasion of Ishikawa’s participation in the panoramic exhibition *Nipo Brasileiros – Mestres e Alunos em 50 Anos* [Japanese Brazilians – Masters and Students in 50 Years] at Pinacoteca do Estado de São Paulo, curated by Maria Cecília França Lourenço, he reflected on his practice in a statement published in the exhibition catalog, discussing the relationship between art and politics:

Before the relegation of art as a commodity, the contestation of traditional expressive categories, and the motivation and exploration of multiple art channels, concerning the limits of art and other esoteric concerns, I seek, essentially, to engage in critical reflections on the daily reality within the narrow confines imposed by mechanisms of deliberate or subtle repression, distorting and alienating values and consciousness. Within this perspective, I use any possible and available resources, new and old, any means of production and reproduction, conventional, confidential, interpersonal, public communication, and alternative institutional circuits, as a legitimate way to enable the process of creation-communication, serving as a practice of resistance to overcome the contingencies imposed by the historical context.¹⁹

1984 – 2013

In the following year, Ishikawa participated in the exhibition *Arte Xerox Brasil* [Xerox Art Brazil] at Pinacoteca, curated by Hudinilson Jr.; in *Arte Micro – Bath House* in Dallas, Texas; and in *Arte na Rua 2* [Art on the Street 2], for which he produced an outdoor work. He also exhibited a group of new works from the *Fumaça* [Smoke] series for his second solo exhibition *Discurso político & memórias* [Public Discourse & Memories] at Sala Expressão Nova at Centro Cultural São Paulo (CCSP). Regarding the techniques and materials used in these works, the artist explains:

18. After the party reform of 1979, direct elections for state governors took place in 1982, with victories for parties such as PMDB and PDT. “However, the opposition did not obtain the majority of seats in the National Congress or in the electoral college that would indirectly elect the new President of the Republic. Despite the street demonstrations that brought together millions of people in all the main Brazilian cities in favor of the constitutional amendment that provided for the holding of direct presidential elections in 1984 – which became known as the “Direct Elections Now Movement” – the opposition did not manage to secure the majority to ensure its approval in Congress”. RIDENTI, Marcelo. “As oposições à ditadura: resistência e integração”. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. São Paulo: Zahar, 2014.

When Gabriel Borba invited me to this exhibition, there was an exhibition related to the anniversary of Japanese immigration. I remember a floor adorned with several koi fish, in all colors, surrounded by Sumi-e works. Sumi-e, the liquid charcoal, is a traditional Japanese technique where water serves as the medium. And I thought, well, I’ll do the opposite, I’ll subtract the water. That’s why the smoke, the combustion of kerosene, the carbon, becomes the conduit through the air. The combustion impregnates the surface, and then you have to control the movement to draw, to create.²⁰

The year 1984 marked a turning point in the artist’s practice. While he continued to use commercial reproduction methods, at least until 1989, Ishikawa resumed his pictorial practice with the painting *Tatuzinho* [Woodlouse], initiating, the following decade, a series of sculptural works that opened up new possibilities and themes for his work:

In the 1980s, in parallel to societal and political concerns, I reengaged with the cyclical dimensions of nature, exploring organic matter and the ways in which fundamental elements interact: earth, water, fire, air, to which I added wood and metal. These elements result from their interplay and form the basis of my work. This directly correlates to my life experiences and the daily relationships established with my surroundings, encompassing backyard struggles, as I mentioned, and rural living, traditional food preparation techniques, the domestic sphere, material disposal and reutilization, manual practices, and the artisanal production of utilitarian objects.²¹

Thus, while presenting his graphic production in exhibitions such as *Tendências do livro de artista no Brasil* [Trends of the Artist’s Book in Brazil] at CCSP, curated by Annateresa Fabris and Cacilda Teixeira da Costa, and *Arte novos meios – multimeios Brasil 70/80* [New Art Forms – Multimedia Brazil 70/80] in 1985, the following year he exhibited the first paintings he created using the crackle technique in *XX – XXI Uma virada no século* [XX – XXI A Turn of the Century] at Pinacoteca.

In the 1980s, the revival of painting in the national circuit, which focused on manual craftsmanship and the pictorial surface, was viewed by some artists

19. Statement from Mario N. Ishikawa published in the catalog of the exhibition *Nipo-brasileiros: mestres e alunos em 50 anos* [Japanese Brazilians: Masters and Students in 50 Years], curated by Maria Cecília França Lourenço, held by the Pinacoteca do Estado de São Paulo from December 15, 1983, to January 15, 1984.

20. Interview with Yudi Rafael, op. Cit.

21. Idem.

and critics as a mere regression to traditional artistic concerns, entwined with institutional and market legitimacy. Artist and critic Ricardo Basbaum, for instance, perceives Brazilian painting of that period as a movement propelled and validated by the local art circuit without a distinctly targeted critical analysis.²² However, in Ishikawa’s works of this period, his venture into painting reignited layers of inquiry that had already been established in the preceding decades of his practice.

In a publication given to Ishikawa by Ubirajara Ribeiro, the artist encountered a discussion about the “ailments of painting,” which encompassed issues like craquelure. Ishikawa observed that even the canonical works of Western art history exhibited such “ailments” – prompting him to incorporate them into works that challenged the status of the European canon and its dissemination in South America through printed reproductions. The artist also reinterpreted the concept of craquelure to reflect the image of cracked soil and the impact of drought on agriculture and everyday life, symbolizing the theme of death that he had observed during his journeys through the northeastern backlands. During these extensive travels, primarily via coastal roads, which began in 1974, Mario and Guta actively sought to engage with the distinct local craft productions of each region.

In March 1988, he held his first solo exhibition at a commercial gallery in São Paulo called Sadalla, directed by his former student Inês Fenyves Sadalla. In the exhibition catalog, critic Enock Sacramento presented the works and reflects on the use of craquelure in the artist’s paintings:

Ishikawa creates several reinterpretations of renowned works such as Leonardo da Vinci’s *Mona Lisa* (*Quo Vadis Mona Lisa?*), and a series of works, such as Josef Albers’ *Homage for Albers*, in which the craquelure, conventionally deemed a painting flaw and thus avoided by artists, is employed as a resource. In this series, there is a concern to prompt reflection on the artwork conservation process itself and to guide the viewer to new possibilities of seeing the work based on the inversion of the technique.²³

In parallel to the commemoration of eighty years of the official onset of Japanese immigration to Brazil in June that year, the promulgation of the new Brazilian Constitution took place in October and became

22. BASBAUM, Ricardo. “Pintura dos anos 80: algumas observações críticas”. In: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 307

23. SACRAMENTO, Enock. *Lúcido e Lúdico*. Text for the Sadalla Gallery catalog, January 11, 1988.

24. SOUZA, Amaury de; LAMOUNIER, Bolívar. “A feitura da nova Constituição: um reexame da cultura política brasileira”. In: *De Geisel a Collor: o balanço da transição*. São Paulo: Idesp, 1990.

subsequently known as the “Citizen Constitution.” In the year of the negotiated transition to democracy, reinstating the right to political and party freedom, along with direct presidential elections,²⁴ Ishikawa’s works featured in numerous exhibitions in São Paulo: *Vida e arte dos japoneses no Brasil* [Life and Art of the Japanese in Brazil] at Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP); *Expo Brazil Japan* at the Ibirapuera Gymnasium; and *Emergência: 80 anos da imigração japonesa* [Emergency: 80 Years of Japanese Immigration] at Sesc Paulista. In this context, one of his works from the *Fumaça* series was donated to the São Paulo Metro and exhibited at the Liberdade station. In 1989, he participated for the second time in the São Paulo Biennial, in its 20th edition, as part of the 1st International Electrographic Studio.

In the 1990s, the celebrations of the centenary of the Treaty of Friendship, Commerce, and Navigation between Brazil and Japan, signed on November 5, 1895, were accompanied by a traveling exhibition called *Pintores nipo-brasileiros contemporâneos* [Contemporary Japanese-Brazilian Painters], held in the cities of Tokushima, Niigata, Gifu, and Tokyo, Japan, and at MASP in 1996. Ishikawa participated in this exhibition, as well as in *Artistas japoneses e nipo-brasileiros contemporâneos* [Japanese and Contemporary Japanese-Brazilian Artists] at MAC USP in 1996.

These exhibitions anticipated a series of commemorative shows for the centenary of Japanese immigration to Brazil in 2008, during which several museums organized exhibitions and received donations of works by Japanese-Brazilian artists for their collections. That year, Ishikawa participated in several exhibitions including *Presença japonesa na arte brasileira: da figura à abstração* [Japanese Presence in Brazilian Art: From Figure to Abstraction] at the Bandeirantes Palace; *Arte Brasil-Japão* [Art Brazil-Japan] at MAC USP; *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo* [Japanese-Brazilians in the Collection of the São Paulo State Pinacoteca] at Pinacoteca; *100 anos da arte nikkey no Brasil* [100 Years of Nikkei Art in Brazil] at Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia (MUBE); and *Laços do olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão* [Bounds of the Gaze: Routes between Brazil and Japan] at Instituto Tomie Ohtake.

In 1997, Mario received an invitation from Yutaka Toyota to join the jury of the Bunkyo Salon, where he continued until 2002, simultaneously exhibiting

25. Interview with Yudi Rafael, op. Cit.

26. Statement in the catalog of the exhibition *Pau para toda obra* [Jack of All Trades], SESC, 1998

new works. His involvement was voluntary and conducted alongside other artists of Japanese descent, including Roberto Okinaka, Ayao Okamoto, Lucio Kume, Milton Sogabe, James Kudo, Futoshi Yoshizawa, and Ademar Shimabukuro. As a direct legacy of the salons hosted by the Seibi Group, an artistic association founded in 1935 by Tomoo Handa, which included artists such as Flávio Shiró, Massao Okinaka, and Tomie Ohtake, and organized salons from 1952 to the 1970s, the Bunkyo salon was built upon the foundations of these earlier initiatives. Ishikawa's participation sought to infuse energy into the salon's committee, which, according to the artist, was the reason for his invitation to engage in its activities:

The older artists convened to deliberate on all aspects of the registration, selection, awards, and the setup of exhibitions. However, they were faced with the challenges of evaluating, selecting, and granting awards to contemporary works by younger artists, the committee, predominantly composed of individuals in their eighties, with strong affiliations to abstraction and modernism, encountered difficulties.²⁵

Simultaneously, in 1997, he began producing wooden sculptures by collecting tree branches in his backyard and in Vila de Trindade, Rio de Janeiro. He showcased a collection of these for the first time at the group exhibition *Virgula sete (,7)* [Comma Seven], which toured venues in four countries, including the Jorge Amado Cultural Space in Paris, the Art Gallery of Casa do Brasil in Madrid, the Brazilian Embassy Gallery in Tokyo, and Pinacoteca do Estado de São Paulo. Alongside artists such as Hugo França, Mario Cravo, and Raquel Garbellotti, he participated the following year in *Pau para toda obra* [Jack of All Trades] at SESC Pompeia. In this show, Ishikawa presented his sculpture *Tecoma* from 1997, on which he sprinkled ashes to demarcate a circular area for the piece, slightly larger than its diameter:

My interest in symbolic language arises from its universality and constancy, along with its associations and intensity across time and various cultures... The tree, one of the fundamental symbols of tradition, represents the broader cycle of life: birth, growth, proliferation, regeneration, and death. In its most primitive interpretation, it embodied the tree of life and death, of good and

evil, and of knowledge. Paired with other symbols (fire, earth, phallus, vulva, breast, serpent, egg, bird, fossil, horn, dwelling, geometric figures...), my work combines various meanings alongside popular artisanal processes and techniques on wood. By defining a space (akin to an archaeological site), simulating a sacred space, my work references the existence and passage of time, and serves as a critical reflection on man's predatory actions and the degradation of the environment and culture.²⁷

2000 – 2023

At the turn of the century, Ishikawa's works gained significant attention in various comprehensive exhibitions, primarily emphasizing his role in conceptualism and mail art within the framework of Brazilian art history. Notable among these exhibitions were *Cotidiano/Arte: o consumo* [Everyday/Art: Consumption] at Itaú Cultural in 1999 and *Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC USP* [Conceptual Art and Conceptualisms: The 1970s in the MAC USP Collection], curated by Cristina Freire. The latter provided a detailed exploration of the unique conceptual art collection amassed during Walter Zanini's tenure at the museum during the 1970s. Additionally, he featured in other exhibitions such as *A subversão dos meios* [The Subversion of Mediums], curated by Maria Alice Milliet in 2003, and *Arte e sociedade: uma relação polêmica* [Art and Society: A Controversial Relationship], curated by Aracy Amaral, both at Itaú Cultural.

In 2006, Ishikawa's works were featured in significant exhibitions such as *Colección Fotografía MAM* [MAM Photography Collection] at the Institut Valencià D'Art Modern and *Mam[na]oca* at OCA do Ibirapuera, both curated by Tadeu Chiarelli, which centered on the communication landscape following the 1964 coup. Following these, his works were featured in exhibitions including *Itaú Contemporâneo: arte no Brasil 1981-2006* [Contemporary Itaú: Art in Brazil 1981-2006] at Itaú Cultural, *Arte-antropologia* [Art-Anthropology] at MAC USP and *Arte como questão – Anos 70* [Art as a Question – the 1970s] at Instituto Tomie Ohtake. This thematic exploration of his 1970s and 1980s practice within the conceptualism movement remained a significant focus in subsequent years.

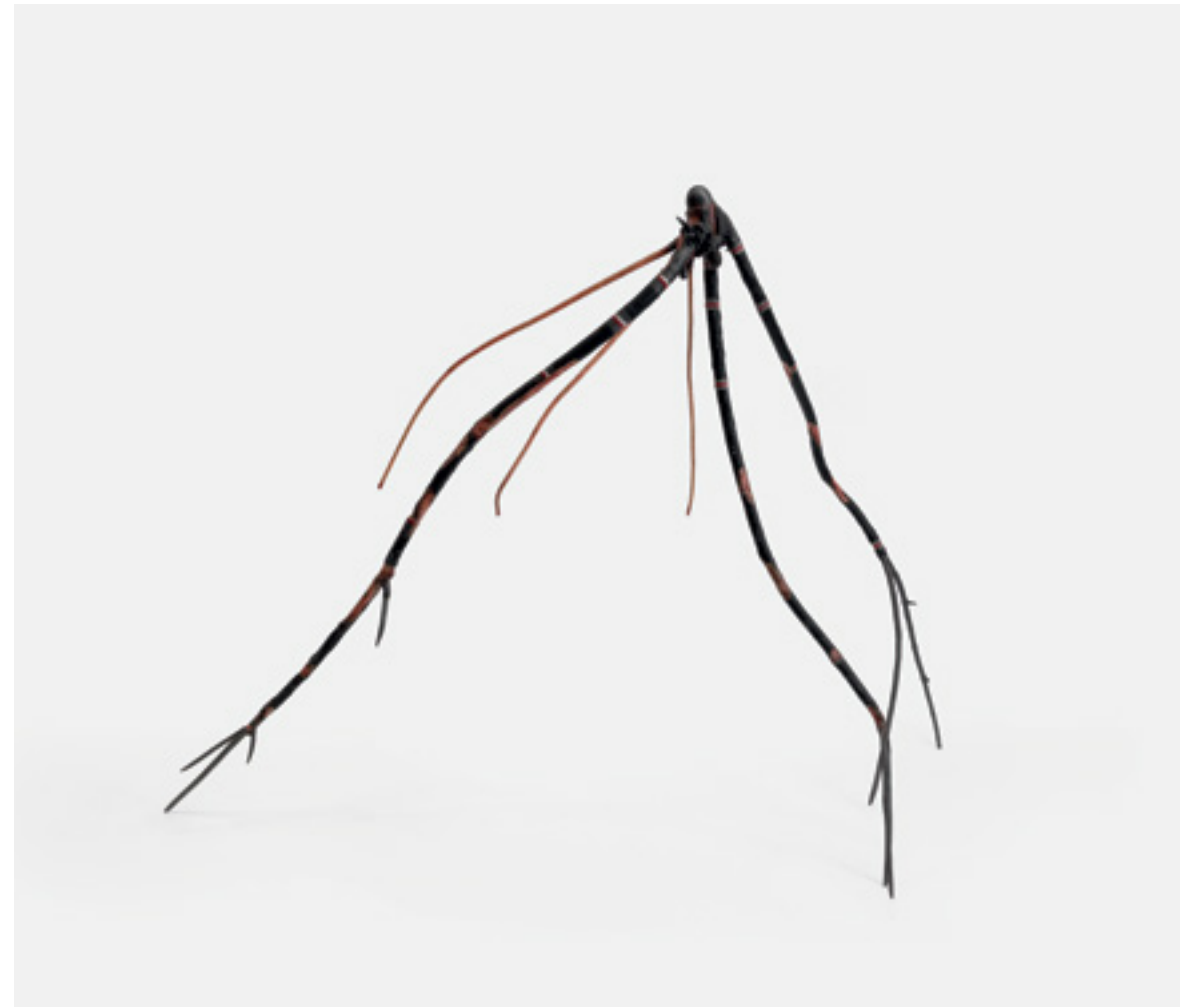
In the 2010s, Ishikawa's art was prominently

displayed in a series of exhibitions at Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), including *Ordem e progresso* [Order and Progress] (2011), *140 caracteres* [140 Characters] (2014), *Poder provisório* [Provisional Power] (2014), and *A marquise, o MAM e nós no meio* [The Marquise, MAM, and Us in Between] (2018). He also contributed to exhibitions at other key Brazilian institutions, such as Fundação VC Barcellos, Itaú Collection, SESC Palladium, and Oca. In 2017, his work was highlighted in *Xerografia: Copyart in Brazil, 1970–1990* at the University of San Diego, and he had a solo exhibition at Galeria Jaqueline Martins titled *Torneio democrático* [Democratic Tournament]. This exhibition showcased works produced during the military dictatorship era and gained increased recognition in historiographical narratives.

The beginning of the 2020s witnessed Brazil's political landscape shifting towards the far right, with significant historical events such as the impeachment of President Dilma Rousseff and the subsequent election of Jair Bolsonaro. Against the backdrop of socio-environmental conflicts, police violence, the Covid-19 pandemic, and political turmoil, Mario N. Ishikawa's works were reexamined in various exhibitions, exploring pressing contemporary issues through the lens of Brazil's modern history. Notable among these exhibitions were *A parábola do Progresso* [The Parable of Progress] in 2022 at Sesc Pompeia and *Brasil futuro: as formas da democracia* [Future Brazil: Forms of Democracy] at Museu Nacional da República, coinciding with the inauguration of President Luiz Inácio Lula da Silva.



SEM TÍTULO [UNTITLED], 2007
da série CRIATURAS DE FUNDO DE QUINTAL
[BACKYARD CREATURES series]



SEM TÍTULO, [UNTITLED], 1997
da série CRIATURAS DE FUNDO DE QUINTAL
[BACKYARD CREATURES series]



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1997
da série CRIATURAS DE FUNDO DE QUINTAL
[BACKYARD CREATURES series]



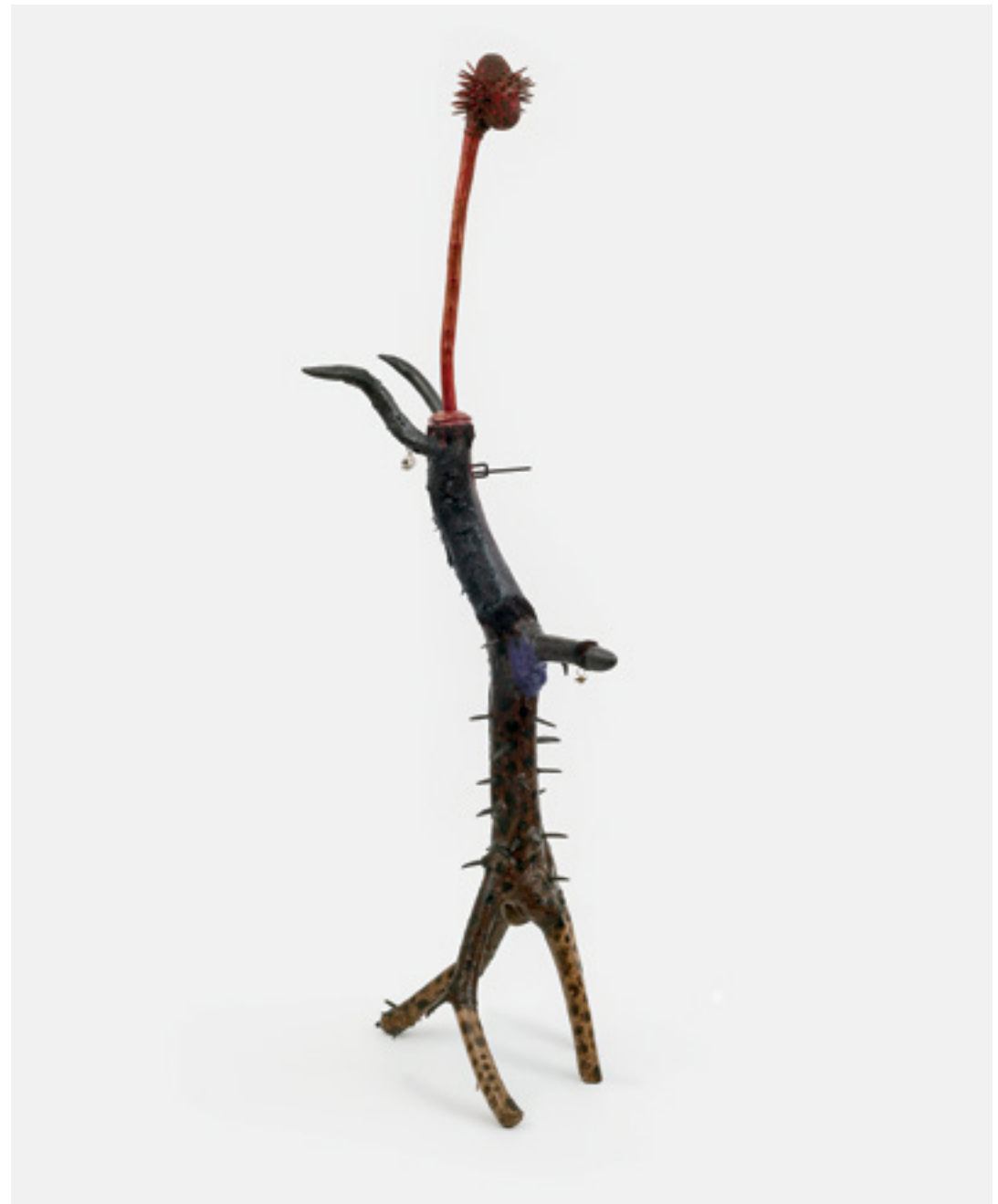
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2013
da série CRIATURAS DE FUNDO DE QUINTAL
[BACKYARD CREATURES series]

MULHER MACHO [MANLY WOMAN], 2007
da série CRIATURAS DE FUNDO DE QUINTAL [BACKYARD CREATURES series]





SEM TÍTULO [UNTITLED], 2010
da série CRIATURAS DE FUNDO DE QUINTAL
[BACKYARD CREATURES series]



CABRA MACHO [MANLY MAN], 2006
da série CRIATURAS DE FUNDO DE QUINTAL
[BACKYARD CREATURES series]



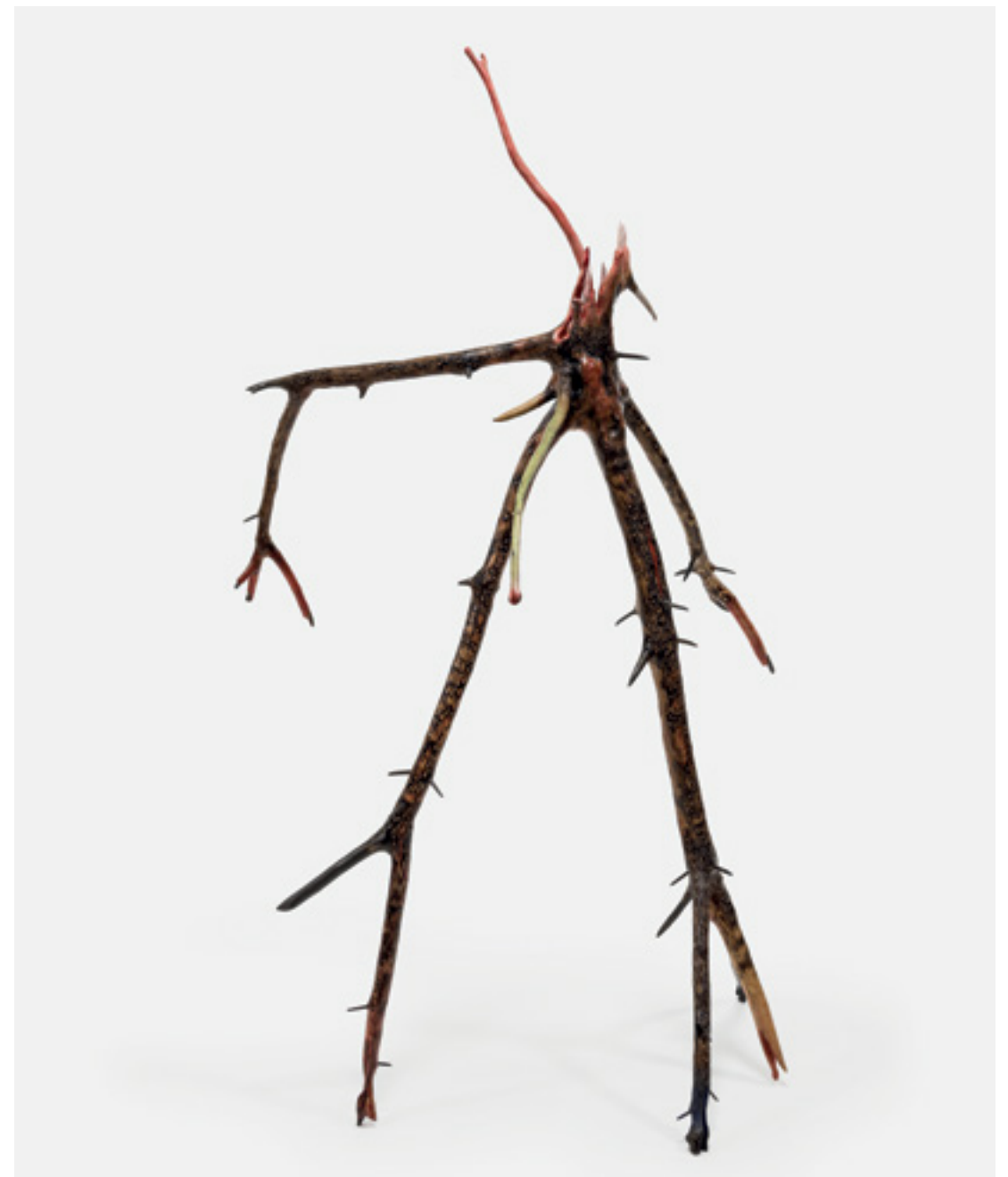
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2013
da série CRIATURAS DE FUNDO DE QUINTAL
[BACKYARD CREATURES series]



BICHO-PAPÃO [BOOGEYMAN], 2012
da série CRIATURAS DE FUNDO DE QUINTAL
[BACKYARD CREATURES series]



LINGUARUDA [LONG-TONGUED], 2010
da série CRIATURAS DE FUNDO DE QUINTAL
[BACKYARD CREATURES series]



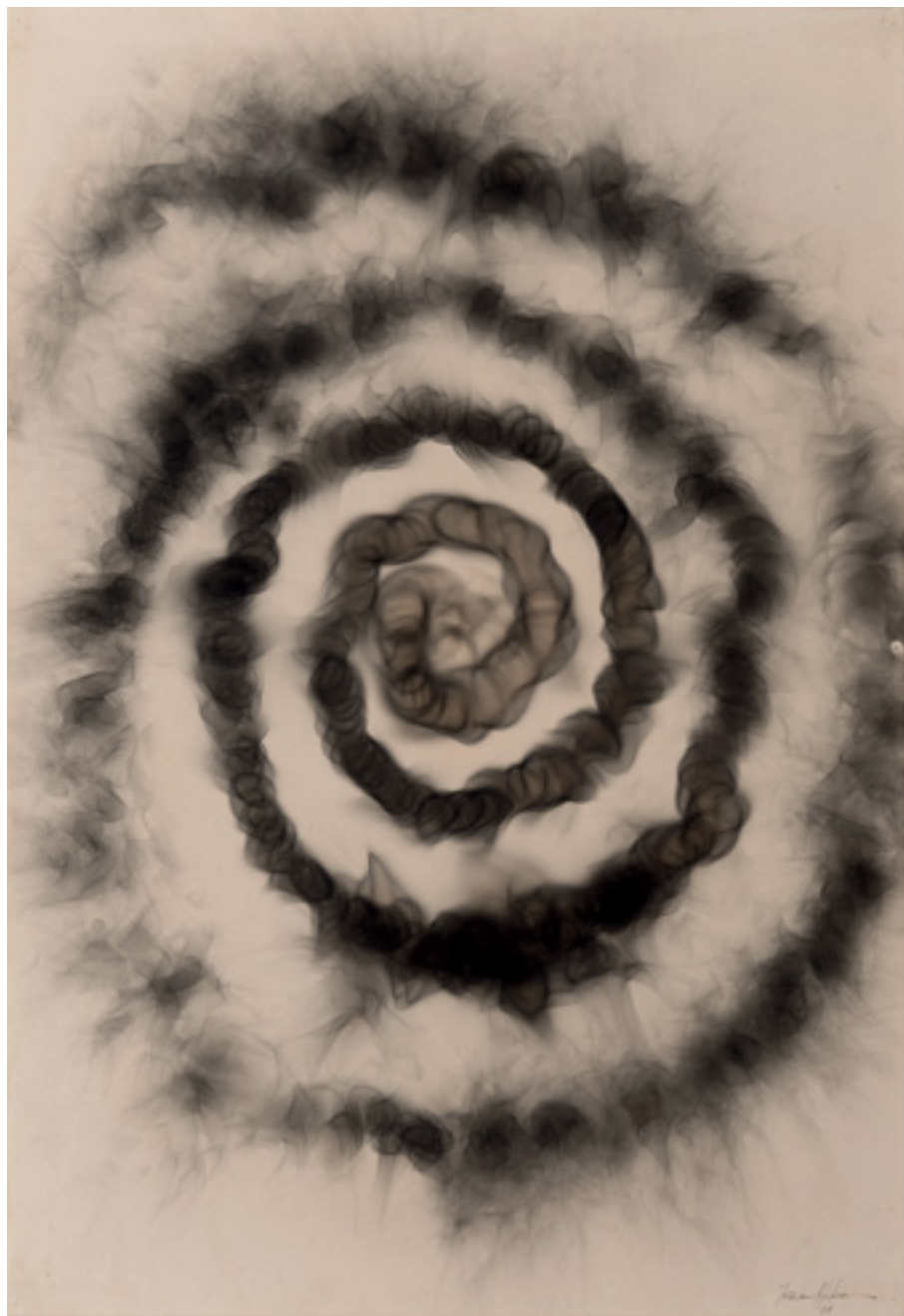
PREDADOR [PREDATOR], 2012
da série CRIATURAS DE FUNDO DE QUINTAL
[BACKYARD CREATURES series]

SEM TÍTULO [UNTITLED], 2013
da série CRIATURAS DE FUNDO DE QUINTAL
[BACKYARD CREATURES series]





SEM TÍTULO [UNTITLED], 1984
série FUMAÇA [SMOKE series]



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1984
série FUMAÇA [SMOKE series]



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1987
série FUMAÇA [SMOKE series]



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1987
série FUMAÇA [SMOKE series]



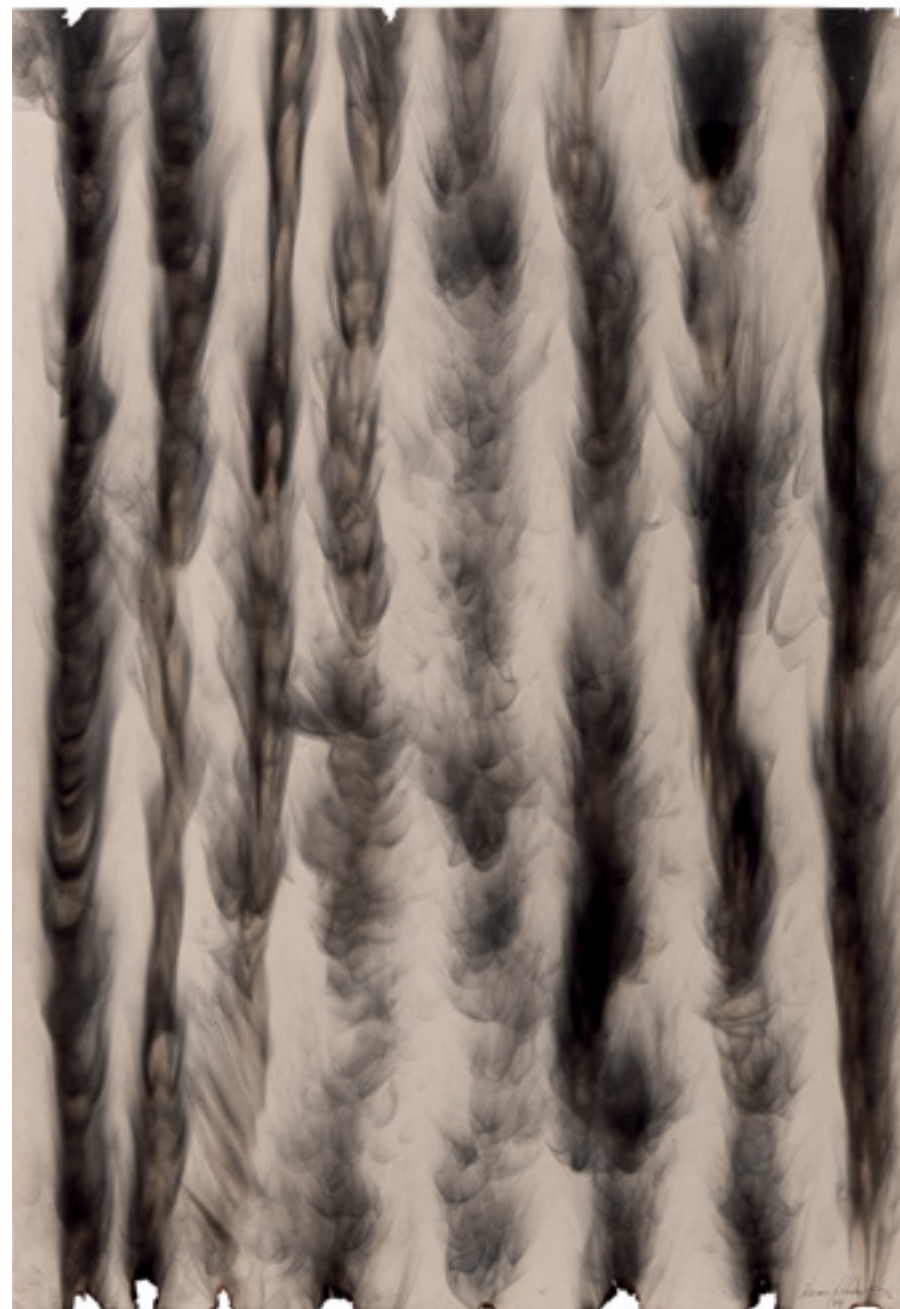
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2000
série FUMAÇA [SMOKE series]



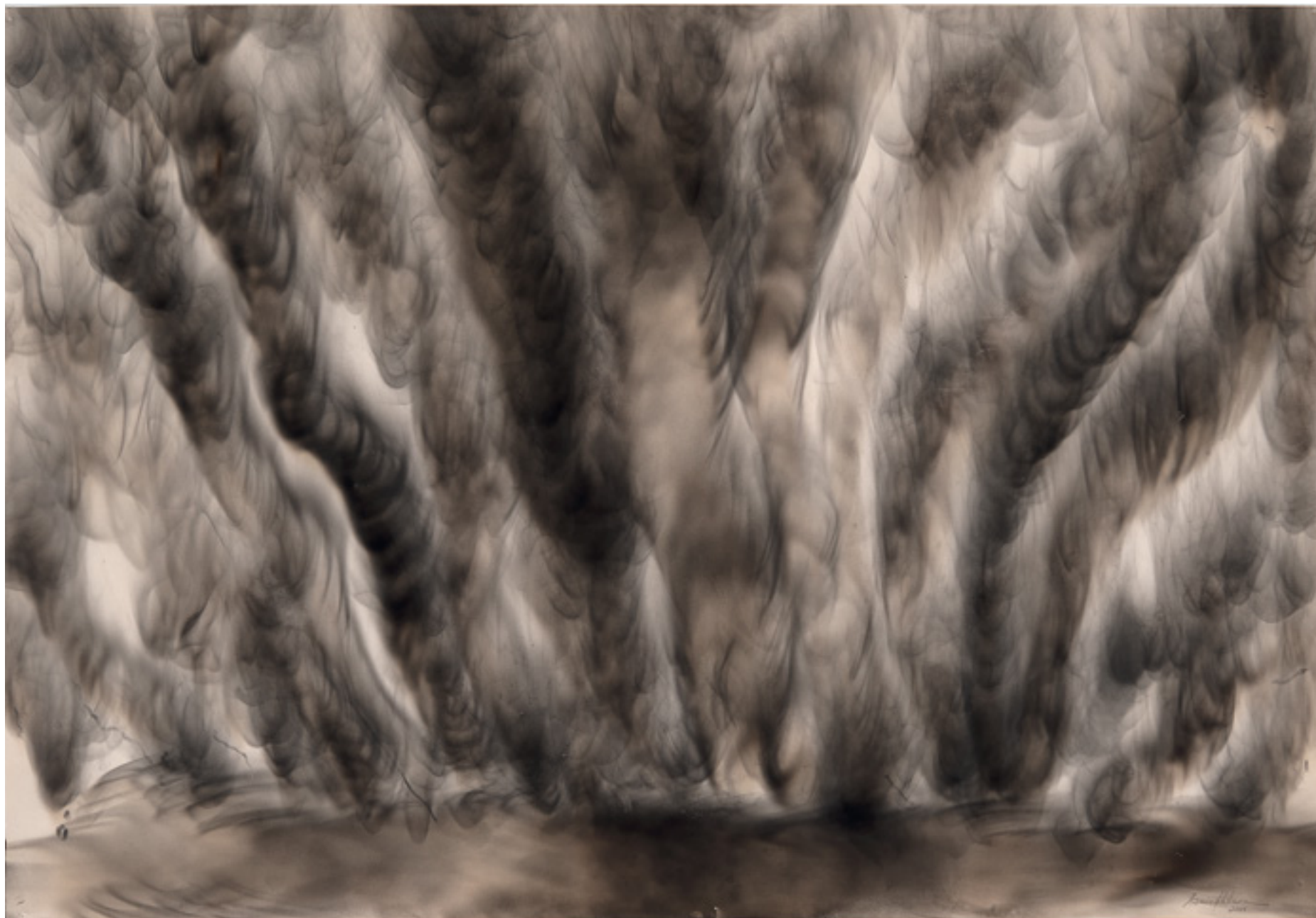
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1984
série FUMAÇA [SMOKE series]



SEM TÍTULO [UNTITLED], 2000
série FUMAÇA [SMOKE series]



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1984
série FUMAÇA [SMOKE series]



SEM TÍTULO [UNTITLED], 2000
série FUMAÇA [SMOKE series]



110
111
112







Mario N. Ishikawa
1970-2010

Textual information about the artist or the exhibition, including a list of works and dates.









Mario N. Ishikawa

SÍTIO
ARQUEOLÓGICO



Almeida & Dale