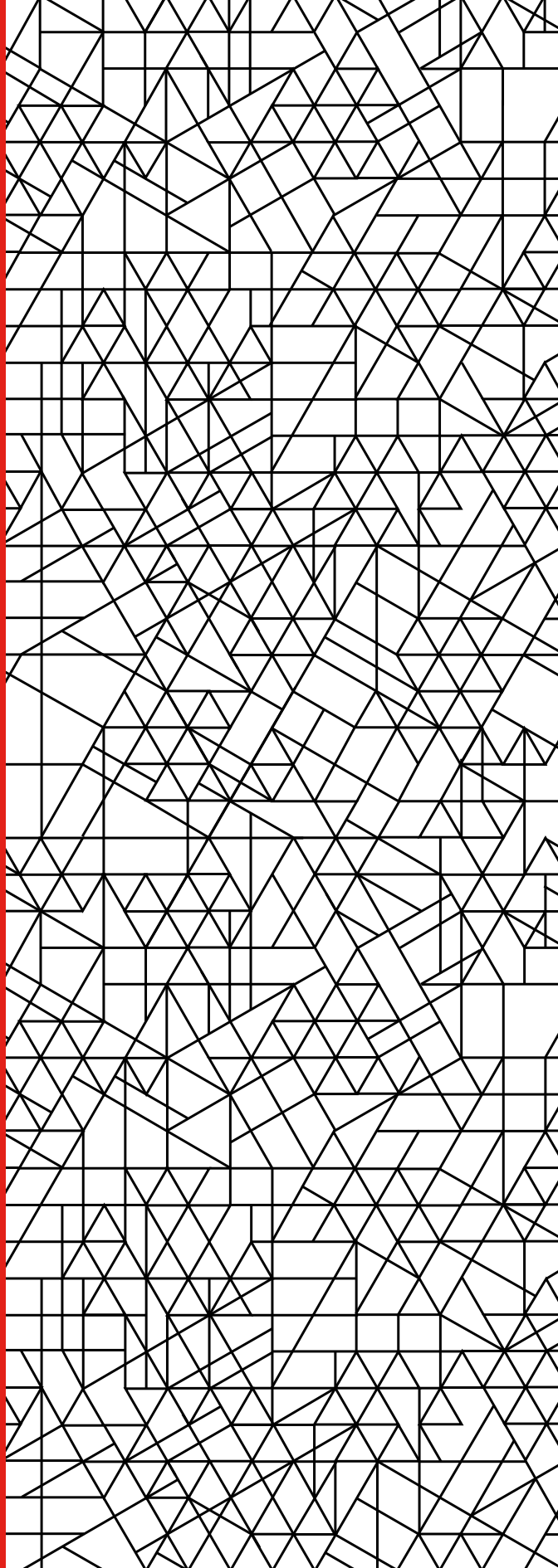
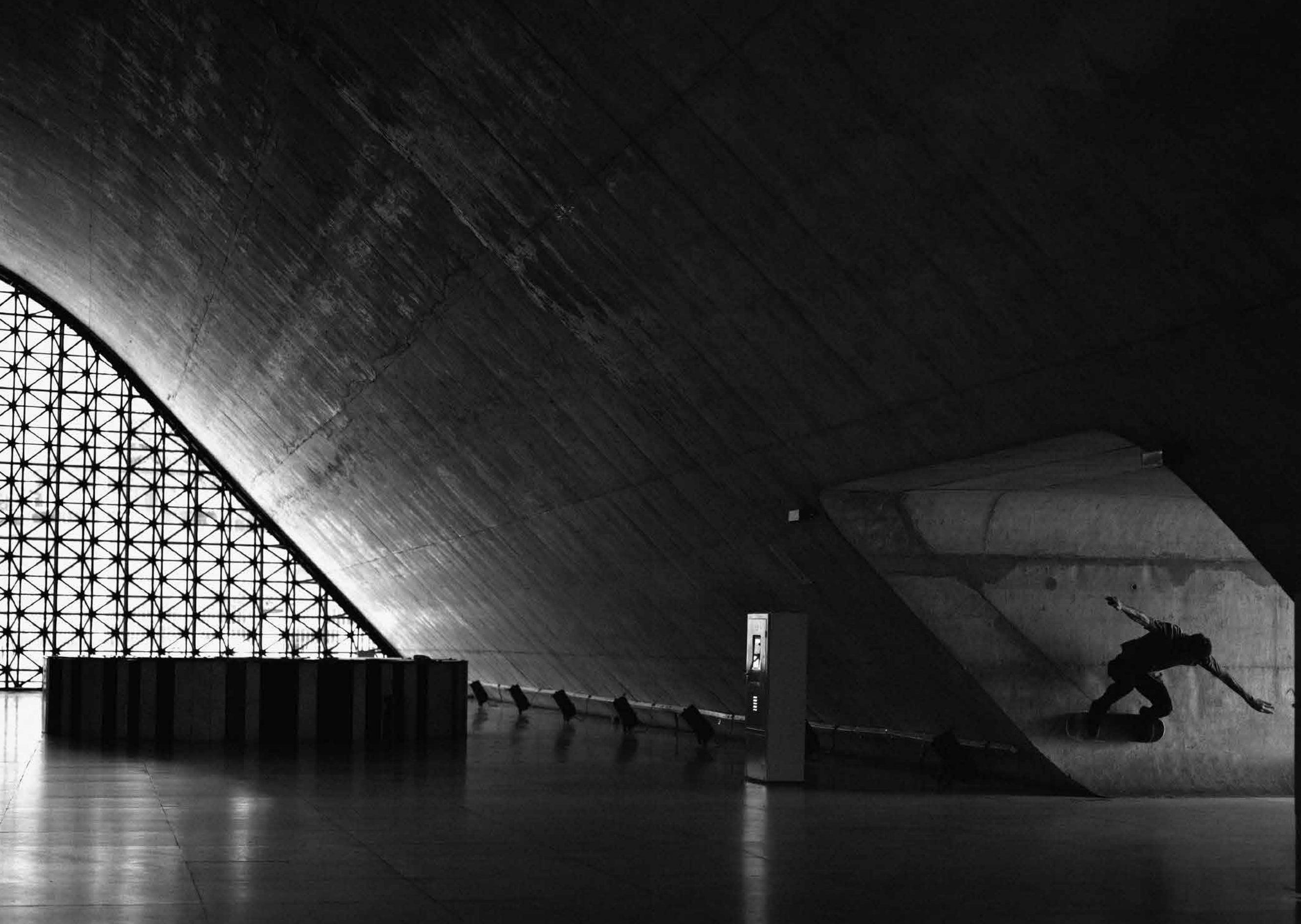


# amor e ódio a lygia clark

kocham  
i nienawidzę  
lygia clark





Amor e ódio à Lygia Clark / Kocham i nienawidzę Lygii Clark  
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki  
pl. Małachowskiego 3  
00-916 Warszawa  
www.zacheta.art.pl  
dyrektorka: Hanna Wróblewska

**Wystawa**  
13.12.2013–23.02.2014  
kuratorka: Magda Kardasz  
współpraca: Magdalena Komornicka, Julia Leopold  
stażyści: Magdalena Gemra, Agata Skura, Łukasz Radziszewski  
program edukacyjny: Stanisław Welbel i zespół  
realizacja: Anna Muszyńska i zespół

Dziękujemy Tobiemu Maierowi za rady pomocne  
w przygotowaniu wystawy.

**Przewodnik po wystawie**  
pod redakcją Magdy Kardasz  
słownik inspiracji: Stefania Ambroziak (SA);  
Beata Bartosewicz (BB); Zuzanna Ciepielewska (ZC);  
Justyna Ciurzyńska (JC); Katarzyna Drapała (KD);  
Magdalena Gemra (MG); Julia Kąkolewska (JK);  
Natalia Kuc (NK); Sonia Malawska (SM);  
Bartłomiej Mirowski (BM) i Anna Palacz (AP);  
Emilia Przebierała (EP) i Zuzanna Jakubanis (ZJ);  
Marta Przasnek (MP); Katarzyna Sałbut (KSał);  
Katarzyna Sobczak (KSob) i Maria Szczycińska (MS);  
Agata Starownik (AS); Gabriela Świtek (GŚ)

projekt graficzny: Jakub Jezierski  
koordynacja wydawnicza: Dorota Karaszewska  
redakcja: Jolanta Pieńkos  
łamanie: Krzysztof Łukawski  
opracowanie zdjęć: Maciej Sikorzak  
druk: Argraf, Warszawa

ISBN 978 83 60713 91 4

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013  
Teksty i projekt graficzny dostępne na licencji  
Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych  
samych warunkach 3.0 Polska. Treść licencji na stronie:  
[http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/  
legalcode](http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/legalcode)



partner wystawy:  
Ambasada Federacyjnej Republiki Brazylii

partner galerii:



sponsorzy wernisażu:



patroni medialni:



Magda Kardasz

# młodzi kochają i nienawidzą lygii clark

„Tęsknię za stabilnością, której jednak  
nie można osiągnąć bez radosnego  
zaakceptowania nietrwałości czy  
ryzyka jako warunku egzystencji”.  
Lygia Clark, *On the Act*, cyt. za  
*Lygia Clark*, Fundació Antoni Tapies,  
Barcelona 1998, s. 168

Wystawa prezentuje artystów młodej  
generacji z Brazylii, którzy w swojej  
twórczości odnoszą się do dzieł klasy-  
ków tamtejszej sztuki współczesnej —  
głównie modernizmu — w sztukach wi-  
zualnych i architekturze. Konkretyzm  
i neokonkretyzm, multidyscyplinarny  
nurt tropicalismo, konceptualizm  
lat siedemdziesiątych czy realizacje  
modernistycznych architektów stały  
się swoistą wizytówką Brazylii, a także  
cenną częścią światowego dziedzictwa  
kulturalnego. Wagę tych osiągnięć  
czuje także młode pokolenie brazylij-  
skich twórców. W pracach wielu z nich  
odkryć możemy mniej lub bardziej  
bezpośrednie odniesienia do dzieł Alfre-  
da Volpiego, Lygii Clark, Hélii Oiticiki,  
Amilcara de Castro, Cilda Meirelesa,  
projektów Lúcia Costy, Oscara Nieme-  
yera, Liny Bo Bardi, Paula Mendesa da  
Rochy, imponujących założeń architek-  
tonicznych Brasílii, parku Ibirapuera  
w São Paulo czy ikonicznych muzeów  
sztuki w Rio de Janeiro i São Paulo.

Na wystawie w Zachęcie poka-  
żujemy dużą grupę dzieł stanowiących  
swoisty komentarz do modernistycz-  
nego dziedzictwa, prezentujących spoj-  
rzenie na jego realizacje z perspektywy  
czasu (weryfikując utopię) lub z punk-  
tu widzenia ważnej dla młodych kultury  
ulicznej czy popularnej. Projekty tego  
rodzaju prezentuje Marcelo Cidade,  
twórca pracy, której tytuł stał się  
tytułem wystawy. *Amor e ódio a Lygia  
Clark (Kocham i nienawidzę Lygii Clark)*  
to niewielkich rozmiarów rzeźba odlana  
z brązu, o kształcie przypominającym  
dwa złączone kastety. Można ją czytać

jako symboliczne przedstawienie walki/agresji, albo przeciwnie — gestu powitania czy pozdrowienia. Nawiązuje ona do późniejszej fazy twórczości tej ikonicznej artystki skupionej na relacji człowiek–dzieło czy tworzeniu przedmiotów służących interakcji między ludźmi (relational objects). Praca Cidadego budowana jest w oparciu o napięcie między partycypacją, do której nawoływała Clark, a kontemplacją pięknego przedmiotu, którym tak naprawdę jest. Wiele innych projektów Marcela Cidadego nawiązuje do historii sztuki współczesnej z Brazylii. Nie bez przyczyny tytuł jego wystawy w Galeria Vermelho w São Paulo z 2010 roku brzmiał *Avant-garde Is Not Dead*. Jeden z nich — rzeźba *Wywłaszczenie* — to kopia krzesła *Frei Egidio* Liny Bo Bardi, legendarnej modernistycznej architektki, znanej także z projektowania mebli i nowatorskich elementów ekspozycyjnych. Cidade odtworzył słynny projekt, wykorzystując biedne materiały używane do budowania w gorszych dzielnicach wielkich brazylijskich metropolii. *Wywłaszczenie* to kolejna ironiczna praca artysty o zacięciu społecznym, pozbawiona pierwotnej funkcji tania kopia designerskiego obiektu autorstwa projektantki o lewicowych poglądach, swoisty pomnik niezrealizowanej utopii. Tytuł kompozycji ściennej Cidadego *Czarna flaga* to także nazwa punkowego zespołu muzycznego ze Stanów. Czarne kształty ułożone na białym tle przypominają *banderinhas*, chorągiewki rozwieszane na ulicach w Brazylii w dniu Świętego Jana (tzw. *feita junina*), będące ulubionym motywem obrazów Alfreda Volpiego — jednego z najwybitniejszych modernistycznych malarzy. Instalacja Marcela Cidadego jest hołdem złożonym mistrzowi, a jednocześnie pomnikiem miejskiej subkultury (materiału, z którego wcięte są „ornamentalne” elementy używa się

zazwyczaj do wyklejania powierzchni deskorolek). *Coca com Cola* tego samego autora to na pierwszy rzut oka tryptyk złożony z geometrycznych abstrakcyjnych obrazów, w stylu twórców z nurtu neokonkretyzmu (podobny do prac Hélia Oiticiki). Przy uważniejszym oglądzie widz zauważy, że tło obrazu to tkane ze szmat szare koce, którymi okrywają się śpiący na ulicach bezdomni. Namalowane na nich czarne i białe trójkąty tworzą napis „coca com cola”, który odnosi się zarówno do wyniesionej przez Warhola do roli popkulturowego symbolu coca coli, jak i do narkotyku — używki wyrzuconych poza nawias społeczeństwa mieszkańców współczesnych metropolii (cola znaczy klej). Projekt może być także odczytany jako przypomnienie politycznych interwencji Cilda Meirelesa na butelkach coca-coli z lat siedemdziesiątych. To najbardziej zaangażowane społecznie spośród prezentowanych na wystawie dzieł Cidadego.

Twórczość tego artysty charakteryzuje łączenie elementów z kultury wysokiej, historii sztuki z wtrętami z życia ulicy, subkultur czy odniesieniami do aktualnych problemów społecznych lub ekonomicznych. *Lo cambio de pesos em formas / Wymiana pesos na formy* to kolejna prezentowana w Zachęcie instalacja Cidadego, odnosząca się do twórczości Lygii Clark. Na zużytym drewnianym stoliku ze złamaną (podpiętą?) nogą rozmieszczone są figury przypominające jej *bichos* (zwierzęta) — pomyslane do animowania przez widzów geometryczne rzeźby o zmiennych kształtach. Repliki Cidadego są jednak mniejsze i wykonane nie z aluminium, lecz ze składanych niczym origami banknotów (argentyńskich pesos) i cementu. Czy to komentarz do niestabilnej sytuacji ekonomicznej krajów Ameryki Łacińskiej, czy alegoria światowego kryzysu? Wybór interpretacji pozostawiamy widzom.

Inny zaproszony do Zachęty metaforyczny skateboardzista, przyjmujący też postawę polityczno-historycznego komentatora, to Guilherme Peters. Na wystawie pokazujemy dokumentacje jego performansów. *Wjazd* komentuje wystawę Hélio Oiticiki w Itaú Cultural w São Paulo. Peters postanowił odnieść się do pojęcia „penetráveis/penetráveis” i słynnej serii *Penetrável* Oiticiki — wszedł z dźwiękiem rejestrowanym przez urządzenie zamontowane pod deską w czasie wykonywania ewolucji w przestrzeń prezentacji jego prac (rampa skateboardowa zbudowana została przed wejściem na wystawę). *Bail 3* („bail” to w dowolnym tłumaczeniu skatowa porażka) jest rejestracją akcji artystycznej zrealizowanej w przestrzeni Galeria Pivô mieszczącej się w sławnej „maszynie do mieszkania” projektu Oscara Niemeyera — położonym w centrum São Paulo budynku Copan. Przywiązany liną do kolumny stojącej pośrodku sali Peters jeździ wokół niej na deskorolce, aż do momentu zniszczenia podpory. Czyżby była to metafora walki młodych ze starymi, odrzucenia wzorów narzucanych przez poprzednie artystyczne generacje? W filmie *Robespierre i próba wznowienia rewolucji* artysta występuje w kostiumie Robespierre’a w zrujnowanych pomieszczeniach, których ściany pokrywają czerwone napisy — quasi-rewolucyjne hasła. Symbol rewolucji w interpretacji Petersa wykonuje dziwaczne, kompulsywne czynności, patetyczne gesty przeważnie naznaczone niepowodzeniem czy upadkiem (m.in. jeździ na deskorolce). Film można odczytywać jako metaforę powtarzalności losu politycznych i artystycznych rewolucji (ich zwycięstwa, a potem schyłku), albo apel młodego artysty o powrót do sztuki zaangażowanej.

Fabiano Rodrigues stał się znany dzięki swoim czarno-białym fotografiom przedstawiającym skatowe

ewolucje oraz ciało w ruchu wchodzące w relacje z architekturą. Na wystawie w Zachęcie prezentujemy te autoportrety (w formie pokazu slajdów) wśród klasycznych budynków brazylijskiego modernizmu, takich, jak pawilony w parku Ibirapuera czy przerobione przez Paula Mendesa da Rochę wnętrza Pinacoteca do Estado de São Paulo. Te piękne formalnie fotografie są dokumentacją performatywnych działań autora, ale też ożywionymi „portretami” sławnych realizacji architektonicznych.

Obok prezentacji Rodriguesa eksponowany jest fotograficzny projekt Maura Restifego — wybór zdjęć z serii *Oscar*. Artysta dał się poznać jako autor estetycznych analogowych czarno-białych zdjęć na pograniczu fotografii dokumentalnej i artystycznej. Ulubione wątki obecne w jego pracach to polityka, przestrzeń i architektura („historia jako pejzaż”). W jego dorobku znaleźć możemy wiele wizerunków modernistycznej architektury — na przykład poetyckie wizje Niemeyerowskiego muzeum w Pampulhii (cykl *BH*), czy domu własnego Liny Bo Bardi Casa de Vidro (Szklanego Domu) w São Paulo. Do najbardziej znanych należą serie utrwalające kluczowe dla współczesnej Brazylii polityczne wydarzenia rozgrywające się w futurystyczno-utopijnej architekturze stolicy: *Empossamento* — ukazująca moment zaprzysiężenia prezydenta Luiza Inácio Luli da Silvy w 2003 roku (z którym większość Brazylijczyków wiązała ogromne nadzieje na zmianę) oraz *Oscar* — przedstawiająca pogrzeb papieża modernistycznej architektury Oscara Niemeyera w 2012 roku. Oba wydarzenia rozegrały się w scenarii publicznych gmachów Brasílii. Dziwnie alienujące fotografie ukazują symboliczny początek i koniec pewnej epoki, może też utopii.

Projekt *Wirtualnie obecny* Roberto Wintera to rodzaj komentarza do schyłkowej fazy modernistycznego

planowania architektonicznego i jego związków z polityką. Nakręcony z ręki, z przejeżdżającego samochodu film ukazuje Cidade Administrativa Tancredo Neves — ulokowaną daleko od centrum siedzibę władz miasta Belo Horizonte. Autorem utrzymanego w stylu późnego brazylijskiego modernizmu kompleksu był Oskar Niemayer, którego wczesne prace oglądać możemy w innej dzielnicy tego miasta — Pampulhi (zamawiał je ówczesny gubernator stanu Belo Horizonte Juscelino Kubitschek, później prezydent Brazylii, pomysłodawca powstania miasta Brasília). Budowa Cidade Administrativa pochłonęła ogromnie sumy. Zainicjował ją Aécio Neves, wnuk Tancredo Nevesa, polityka i prezydenta elekta w 1985 roku — ówczesny gubernator stanu Minas Gerais. Jeszcze przed powstaniem kompleksu inwestycję oraz imię jej patrona reklamowały wirtualne symulacje na miejskich autobusach. Kompleks zainaugurowano w 2010 roku. Niemeyer zmarł dwa lata później.

Inna praca Roberto Wintera przedstawiona na wystawie nosi tytuł *Esej o wolności*. Namalowane na ścianie koło ma przytwierdzoną na środku metalową linkę, a na jej końcu marker. Artysta podarował widzom fragment prywatnej przestrzeni w publicznej galerii — pozwolił na wpisanie tam dowolnego komentarza czy oświadczenia. Ograniczeniem jest tylko długość linki, która nie pozwala kreślonej czarnym pisakiem linii wyjść poza granice czarnego koła... (Rezultaty wysiłków niektórych uczestników zabawy dostrzec można jedynie, jeśli patrzy się na pole pod sprzyjającym kątem).

Duet *Detanico/Lain* działa na pograniczu sztuk pięknych i dizajnu. Podstawowym tworzywem jest dla nich język. Artyści, bawiąc się formą i znaczeniami, nawiązują do dziedzictwa konkretyzmu. Ich projekty są jednocześnie poetyckie i krytyczne. W Zachęcie

duet pokazuje pracę zatytułowaną *Utopia* (2001–2013). Ma ona formę kompozycji ściennej złożonej z liter-symboli. Tekst rozszyfrowano w podpisie, z którego dowiadujemy się, że to fragment *Utopii* Thomasa More — wizji idealnego państwa z 1516 roku. Graficzna utopia Detanico/Lain ironicznie odnosi się do architektonicznej utopii modernizmu, związanych z nią nadziei zweryfikowanych przez życie. Punktem wyjścia do powstania tej pracy było stworzenie projektu czcionki, w której rolę wielkich liter pełnią kształty sławnych budowli największej gwiazdy brazylijskiego modernizmu Oskara Niemeyera, zaś małych: „elementy, które w wielkomięjskim pejzażu wymykają się utopijnej idei projektowania — jak płoty, kamery monitoring, przewody elektryczne czy skateboardziści”. Program komputerowy umieszczony w sieci pozwala używać czcionki do pisania.

Laura Belém jest autorką kilku projektów odnoszących się do dziedzictwa modernizmu. W Zachęcie pokazujemy dwa z nich. *Ogród rzeźby I* to hommage dla modernistycznej rzeźby. Na czarnym prostokącie rozrzucone są białe geometryczne kształty o otwartej kompozycji. Poprzez zabawę ze skalą, materiałem i jego ciężarem artystka podaje w wątpliwość immanentne właściwości rzeźby. Z opisu wynika, że podłoże to pokruszony biały marmur barwiony na czarno, a ustawione na nim niewielkie rzeźby powstałe z łączonych w różne konfiguracje plastikowych słomek do napojów. To, co zwykle ciężkie i monumentalne okazuje się lekkie i niematerialne.

Podobną strategię zastosowała artystka przy tworzeniu rzeźby *Wielka fala*, zainspirowanej przez wspomniany już budynek Copan, powszechnie określany taką właśnie nazwą — ogromny betonowy blok zbudowany na falistym planie. Rzeźba powtarza plan budynku, ale jej skala jest niewielka, układ

horyzontalny, a zastosowany materiał to białe płyty z pianki, której lekkość i niematerialność podkreśla wewnętrzne podświetlenie struktury. Zawieszona w przestrzeni galerii *Wielka fala* wygląda jak obiekt z pogranicza rzeźby i dizajnu. Autorka zdaje się mówić, że dla wielu współczesnych artystów modernistyczne budynki stały się rodzajem fetyszu pozbawionego pierwotnej materialności i ideologii.

Na wystawie w Zachęcie opisany Copan pojawia się raz jeszcze — sfotografowany przez Boba Wolfensona w nietypowy sposób, bo od mniej atrakcyjnej tylnej fasady. Wolfenson działający na polu klasycznej fotografii jest autorem serii *Antyfasada*, do której należy opisane zdjęcie. Jest to grupa architektonicznych portretów (zawsze od tyłu), w których obrazy miejskich klasyków modernizmu, takich, jak na przykład Conjunto Nacional w São Paulo projektu Davida Libeskinda (1956), przeplatają się z widokami mniej atrakcyjnych wieżowców i pejzaży miejskich São Paulo. Wolfenson bawi się konwencją albumu z widokami miasta, w jakim zwykle prezentuje się efektowne ujęcia najważniejszych miejsc. Choć wybrał odwrotny punkt widzenia, paradoksalnie jego zdjęcia są bardzo piękne — dzięki zastosowaniu techniki wysokiej rozdzielczości oraz pokryciu powierzchni odbitki barwnej specjalną warstwą zwiększa się poczucie głębi obrazu. Seria ma charakter nostalgicznego eseju fotograficznego, stanowiąc jednocześnie zbiorowy portret największej współczesnej brazylijskiej metropolii.

W inny, bo spersonifikowany sposób sportretował São Paulo Beto Shwafaty w książce *Życie centrów*. W Zachęcie artysta prezentuje wybrane fragmenty tej publikacji złożonej z fotografii z prywatnego albumu ojca artysty, archiwalnych zdjęć przedstawiających przemiany architektoniczne i społeczne São Paulo od 1959 roku

(w czasie, kiedy ojciec mieszkał tam i pracował) oraz tekst łączący prywatną i miejską historię. Projekt kładzie nacisk na przenoszenie się punktów ciężkości (tytułowych centrów) wraz z przebudowaniami poszczególnych fragmentów miasta, ale także na brutalność interwencji w architektoniczny pejzaż (mówi się, że São Paulo nie szanuje własnej historii) i w życie mieszkańców (bezwzględność procesów gentryfikacyjnych w stosunku do mniej zamożnych). Śledzenie związków między polityką, historią, ekonomią a sztuką/architekturą, dewaluowania się ideologii — to charakterystyczne cechy twórczości Beto Shwafatego.

Laercio Redondo poświęcił instalację *Pamiętka z Brasílii 2* wielkiemu modernistycznemu projektowi — budowie nowej stolicy państwa. Instalacja składa się z sitodruków na płytach ze sklejki, gdzie fragmenty pejzaży miasta zestawione są z elementami roślinnymi z geometrycznym wzorem powstałym z plam o różnych kolorach, przypominającym architektoniczne podziały fasad. Przywodzą one na myśl składankowe pocztówki ze stolicy tropikalnego modernizmu. Kolejny element to *Naprawa* — malowana rozwodnionym węglem na białej ścianie mozaikowa kompozycja złożona z trójkątów i podłużnych prostokątów, na tle której wiszą paprotki (element rzeczywistej zieleni wśród imitacji architektonicznych dekoracji). Trzeci element instalacji to film *Retusz* — wariacja powstała z obrazów dekoracji na fasadach budynków w Brasílii, z towarzyszeniem muzyki. Redondo mówi, że do jej stworzenia zainspirowała go postać i twórczość Athosa Bulcão — autora murali i dekoracji ściennych, znanego przede wszystkim z realizacji w stolicy. Dla Redondo ważne jest nie tylko piękno prac Bulcão, lecz także jego kolaboratywne podejście do procesu ich tworzenia, zakładające aktywny udział robotników w decyzjach

technicznych i estetycznych. To jeszcze jeden głos brazylijskiego artysty młodego pokolenia na temat utopijnych planów rodzimego modernizmu.

Do twórczości Athosa Bulcão odnosi się także Ściana Xangô Rafaela RG zaproszonego do stworzenia nowego projektu specjalnie na wystawę. Projekt przybrał formę instalacji przestrzennej w formie ściany pokrytej kafelkami: białymi i o niebieskim wzorze. Wzór składa się z tajemniczych znaków, symboli, napisów, jak objaśnia artysta, odnoszących się do umbandy — synkretycznej religii wyznawanej przede wszystkim przez czarnoskórych mieszkańców Brazylii, (podobne kafelki umieszczane są w miejscach kultu). Pracę zainspirowała historia o niezrealizowanym projekcie duetu Niemeyer–Bulcão, Palácio das Artes w Belo Horizonte. Zaczęty przez wymienionych twórców, ale dokończony niezgodnie z pierwotnymi planami budynek, miał mieć dekoracje z charakterystycznych dla twórczości Bulcão kafelkami. Sięgające korzeniami portugalskiej tradycji ceramiki azulejos, przeniesionej przez kolonizatorów do Nowego Świata, tym razem — jak twierdzi Rafael RG (mistrz tworzenia fikcyjnych historii opartych na historycznych faktach) — miały zostać pokryte wzorem odnoszącym się do umbandy i pokrewnego jej kultu candomblé. Artystę zdaje się nękać pytanie: Czy projektu nie zrealizowano dlatego, że symbole odnoszące się do kultury Afrobrazylijczyków (z których przecież wywodziła się większość budujących pałac sztuki robotników) nie mogły się znaleźć na ścianach publicznego budynku? Odnajdujemy tu kolejną historię na temat rozdźwięku między utopijną teorią a rzeczywistością.

Drugi projekt Rafaela RG, zatytułowany *Najsławniejsza niewolnica*, powstały z myślą o wystawie w Zachęcie, także odnosi się do postkolonializmu,

ale również do tradycji poezji wizualnej czy konceptualizmu. To praca tekstowa przywołująca pamięć o bohaterce popularnej również w Polsce brazylijskiej telenoweli *Niewolnica Izaura*. Tekst na ścianie przypomina, że „najsławniejsza niewolnica z Brazylii była biała”, co potwierdza portret odtwórczyni tej roli Lucélii Santos, umieszczony na okładce książki opisującej jej losy, którą artysta umieścił w pobliżu kompozycji tekstowej. Projekt jest także świadectwem, jak mocno klisze narzucone przez kulturę popularną zapadają w naszą świadomość. Można go określić mianem site-specific, gdyż powstał po tygodniowym pobycie Rafaela RG w Warszawie, podczas którego Izaura okazała się najczęściej przywoływaną przez spotykanych przez niego warszawiaków postacią brazylijskiej kultury. Mamy nadzieję, że wystawa w Zachęcie choć trochę zmieni ten obraz.

Artystą zaproszonym do przygotowania pracy specjalnie na wystawę jest też Leandro Nerefu. W odpowiedzi powstał otwarty interaktywny projekt dotyczący różnych odczytań pojęcia brazylijskości, odnoszący się też do wątków postkolonialnego spojrzenia na historię tego kraju oraz ukrytych aspektów modernizmu pod tytułem *Makako abre a bunda. Paradygmat Bonawentury*. Punktem wyjścia stał się dla Nerefuha siedemnastowieczny obraz anonimowego malarza z kolekcji muzeum Pinacoteca do Estado de São Paulo *America* (popularnie nazywany *makako abre a bunda*) — alegoria amerykańskiego kontynentu z egzotyczną roślinnością, dziwnymi zwierzętami i kanibalistycznymi scenami ukazującymi białych przybyszów pożeranych przez rdzennych Indian. Kolejnym źródłem inspiracji były dla artysty teksty portugalskiego socjologa Boaventury de Sousa Santosa, który pisząc o kolonializmie, wprowadził pojęcie „pensamento abissal” (myślenie podziałami/

abyssal thinking), które według niego jest wciąż dominujące we współczesnej zachodniej refleksji. Zgodnie z tym zachód Europy rządzi się dychotomią regulacja i emancypacja (regulation and emancipation), podczas gdy pozostała część świata — w tym w Brazylii — wciąż postrzegana jest w kategoriach przemocy i zawłaszczenia (violence and appropriation). Kolonialne kategorie dominują w relacjach między częściami świata, także w sferze kultury. Według de Sousa Santosa, droga do globalnej sprawiedliwości wieść może jedynie przez walkę o sprawiedliwość poznawczą, jaką osiągnąć można tylko przez nowe — postabissalne myślenie. Nerefu postanowił zilustrować wizualnie tę ideę, tworząc w Zachęcie „abismo agit-prop/abisalną instalację propagandową”. Składa się na nią dużych rozmiarów reprodukcja opisanego wcześniej płótna w formie przypominającej teatralną dekorację. Na jej tle ustawione są dwa krzyżujące się łuki: jeden symbolizuje wejście do zachodniego świata, drugi do postkolonialnych krain. „Oba światy: nowoczesny (modern) i post-kolonialny (post-colonial) — mówi Nerefu — nie dają się rozdzielić, jak dwie strony tej samej monety”. Obraz i arkady tworzą rodzaj sceny, na której w czasie trwania wystawy pojawiać się będą performerzy wcielający się w rolę proroka i istoty pogańskiej, a także ochotnicy — znawcy i miłośnicy Brazylii, jej historii, kultury, przyrody — z krótkimi wystąpieniami.

W instalacji fotograficzno-tekstowej Klub Jonathasa de Andradego na nostalgicznych zdjęciach widoczne są modernistyczne budynki klubu jachtowego w Maceió, zbudowane w 1964 roku nad brzegiem oceanu, opuszczone w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Jak pisze artysta, klub funkcjonował na różnych poziomach: służył potrzebom miejscowej socjety, jednak nieoficjalnie korzystali z niego również rybacy,

był także miejscem przypadkowych spotkań mężczyzn. Fotografiami towarzyszą teksty będące przefiltrowanymi przez wrażliwość artysty fragmentami biografii Reinalda Arenasa, kubańskiego poety, pisarza, dramaturga, dysydenta, geja, pogłębiające wielowymiarową, poetycką wymowę pracy, a jednocześnie obnażające ukryte społeczne wymiary przedstawionej architektury.

Daniel Murgel jest znany z przeniesienia fragmentów miejskiego pejzażu do wnętrza galerii. Kilka jego projektów obraca się wokół charakterystycznego elementu brazylijskich miast — miejscowej interpretacji portugalskiego chodnika (*pedra portuguesa*) — mozaiki z tłuczonego kamienia zatopionej w cemencie. Rio de Janeiro i São Paulo wytworzyły swoje własne wzory; najbardziej znana jest falista, opartowska, czarno-biała mozaika z bulwarów nadmorskich w Copacabana w Rio, zaprojektowana przez Roberta Burle Marxa. Uwiecznił ją w 1970 roku nieżyjący już Bina Fonyat, jeden z najsławniejszych brazylijskich fotografów, ukazując na jej tle ludzi ubranych w identyczne koszulki w geometryczny wzór. To ikoniczne zdjęcie na wystawie w Zachęcie sąsiaduje z instalacją Daniela Murgela. Jest ona zmodyfikowaną wersją wcześniejszych projektów artysty, w których dokonywał interwencji we wzór mozaiki (szachownica złożona z modułów przypominających kształtem romboidalny zarys stanu São Paulo) znanej z ulic São Paulo, zaprojektowanej w 1966 roku przez Mirthesa do Santos Pinto. Przygotowywany przez artystę projekt, umieszczony na podłodze w przejściu między salami, przybrał formę eklektycznej instalacji bawiącej się dostępnymi w Polsce materiałami brukarskimi i sposobami kładzenia chodników, zestawionymi ze śladami paulistowskiego rombu, który przybrał tu postać ptaka. To kolejny betonowy ogród stworzony

przez Murgela, podjęta na miejskiej pustyni próba przywołania epikurejskiego podejścia do życia. Instalacje artysty mówią zwykle o styku miejskiego świata i dzikiej natury. Często pomiędzy betonowych elementów wyrastają rośliny. Ciekawe, czy uda się im przebić w Zachęcie?

Proces gwałtownej urbanizacji Brazylii w symboliczny sposób ukazują fotografie Yuriego Firmezy *W Fortalezie*. To podwójny autoportret na balkonie mieszkania rodziców, znajdującego się właśnie w tym mieście. Podobne są ubrania i ustawienie modela. Ujęcia różni czas powstania i widok z okna: na pierwszym zdjęciu uchwycony został chłopiec na tle nieba, na drugim młody mężczyzna na tle betonowych wieżowców.

Lucas Simões jest z wykształcenia architektem i projektantem — widać to w jego instalacjach rzeźbiarskich, w których gra formami i materiałami charakterystycznymi dla modernizmu. Na serię rzeźb z papieru i cementu zatytułowaną *Możliwy horyzont 1-7* składają się szare lub polichromowane odlewy przedmiotów codziennego użytku, na przykład kosmetyczki, plastikowych worków z powietrzem używanych jako wypełnienie paczek, skrawków folii bąbelkowej, które pełnią rolę enigmatycznych budowli umieszczonych wśród ponacinanych w różne kształty ryz papieru, udających rozmaicie ukształtowane pejzaże. Sam autor nazywa je „abstrakcyjnymi architekturami, tworzącymi miejsce oderwania od codziennego życia wśród subiektywnych topografii”. Artysta podejmuje grę ze skalą, tworząc miniatury zwykle monumentalnych konstrukcji, ale także z właściwościami materiału. Napięcie pojawia się również między utrwalonym sposobem odczytania banalnego, „śmieciowego” przedmiotu, który odtworzony w solidnym materiale staje się czymś innym, ważniejszym.

„Fascynuje mnie dziwność, a jeszcze bardziej czynienie jej piękną” — mówi artysta. Na wystawie zobaczymy także rzeźbę z cyklu *Ciężar, czas* — wariację na temat konkretystycznej rzeźby, w której nietrwały papier skontrastowany został z geometrycznymi blokami z cementu. Warto dodać, że Lucas Simões jest także autorem projektu „architektonicznego” podestu pod prezentowane na wystawie rzeźby.

Luiz Roque pokazuje widzom Zachęty film *Nowy pomnik* powstały w czasie rezydencji w położonej niedaleko Belo Horizonte miejscowości Nova Lima, gdzie znajduje się dom-pracownia klasyka neokonkretystycznej rzeźby Amilcara de Castro. Nieprzypadkowo więc odnosi się on do twórczości i legendy tego właśnie artysty. W filmie Roquego pojawiają się dwaj przebrani w fantastyczne, quasi-karnawałowe stroje bohaterowie, surowy postindustrialny pejzaż stanu Minas Gerais i wykonana z tektury replika metalowej rzeźby de Castro typu „przetnij i zegnij” (cut and fold), jakich niezliczone wersje znajdują się w pejzażu brazylijskich miast, szczególnie w okolicach Belo Horizonte. W filmie Luisa Roquego element ludyczny, dziki, romantyczny zdaje się zagarniać surową abstrakcyjną rzeźbę. Praca w ironiczny i jednocześnie admiracyjny sposób opowiada o twórczości niewzruszonego abstrakcjonisty. Wczesny film Luiza Roquego *Bicho* to zapis artystycznej akcji bardzo młodych artystów, którzy na wystawie sztuki neokonkretystycznej usiłują wejść w interakcję z rzeźbą Lygii Clark z serii *Bichos*, w sposób proponowany przez autorkę, a więc swobodnie manipulując jej kształtem. Próby kończą się interwencją ochrony. Pomyślana jako interaktywna, po śmierci sławnej artystki rzeźba stała się zbyt cenna, aby pozwolić publiczności na jej dotyk. To zabawny komentarz do losów sztuki partycypacyjnej po śmierci jej autorów.

Droga f. marquespenteado do sztuki wizualnej wiodła przez socjologię, pisanie i działanie na polu tkaniny użytkowej. Artysta prezentuje w Zachęcie obrazy-reliefy należące do cyklu odnoszącego się do tradycji modernizmu. Geometryczna sztywność neokonkretystycznych obrazów zmięczona została przez miękkość i wzorzystość tkanin, z których wycinane są fragmenty tworzące kompozycje, a także przez użycie haftu kojarzonego zwykle z kobiecym rzemiosłem. Ironiczny tytuł serii *Malaise neoconcretista / Choroba neokonkretystyczna* wskazywać może na modę na modernizm, panującą wśród młodych artystów.

Trzy niewielkich rozmiarów obiekty Thea Craveira pokazywane na wystawie odwołują się do abstrakcyjnej rzeźby i projektów konceptualnych. Rzeźba *Dwie strony tej samej monety* przywodzi na myśl interwencje Cilda Meirelesa na banknotach, które odnosiły się do kontekstu społeczno-politycznego lat siedemdziesiątych. Na podobnej zasadzie prace Craveira odnieść możemy do współczesnego światowego kryzysu ekonomicznego.

Życie w cieniu sławy starszej generacji bywa trudne i może budzić w młodych potrzebę odcięcia pępownicy, odrzucenia starego, zaczęcia wszystkiego od początku, pójsia swoją drogą. Stąd też na wystawie grupa prac proponujących jako alternatywę ucieczkę od świata sztuki do natury lub bardziej indywidualistyczne podejście do twórczości. Cadu zrealizował to marzenie w sposób dosłowny, zaszywając się na rok w eukaliptusowym lesie w okolicach Rio de Janeiro. Nazwał swój projekt *Pory roku*. Zaczął od zbudowania drewnianej chaty przypominającej modernistyczną willę (model oraz zdjęcia dokumentujące jej powstanie pokazujemy na wystawie), a swoje przeżycia i przemyślenia zawarł w towarzyszącej ekspozycji książeczce.

Tak opisuje projekt — „to poetyckie zawłaszczenie przeze mnie skrawka ziemi, azylu dla mojej chaty. Kosmologiczny model zamieszkiwania, ukierunkowany na przeżycie niczym nieograniczonej, twórczej przygody i na niezliczone działania wynikające z kontaktów ze światem zewnętrznym. [...] Ta podróż nie była typową rezydencją artystyczną, lecz poetycką formą poszukiwania, bardziej egzystencjalną niż intelektualną — ostatecznym zatarciem granic pomiędzy życiem a sztuką”.

Fotograficzna seria Yuriego Firmezy *Akcja 1* przypomina poklatkowy zapis performansu, w czasie którego nagi artysta wnika w pień starego drzewa, aż zjednoczy się z naturą. Opisana praca należy do serii, w której twórca wchodzi w relacje z różnymi możliwymi dopełnieniami. Performanse eksponujące ciało są charakterystyczne dla twórczości Antonia Manuela z lat siedemdziesiątych, choć nagość używana była przez niego jako narzędzie do wzmocnienia politycznego protestu przeciwko reżimowi, podczas gdy u Firmezy jest raczej podkreśleniem osobistego, egzystencjalnego wymiaru artystycznych doświadczeń.

16 mm Daniela Steegmanna *Mangrané* symbolicznie zamyka wystawę. Film nakręcono w lesie deszczowym południowo-wschodniej Brazylii według tradycji filmu strukturalnego. Jak pisze autor, „16 mm odtwarza się z taśmy, na której go nakręcono. Staje się ona podstawą formy i treści filmu”. Przyjęte założenie warunkuje także długość filmu (standardowa rolka ma długość 60,96 metra, co przekłada się na czas trwania filmu: 5 minut 33 sekundy). Do produkcji użyto specjalnie zmodyfikowanej kamery, która przesuwiała się na rozciągniętej w lesie linie, filmując z tą samą prędkością odcinek o długości 61 metrów. Owo ujęcie ogląda na wystawie widz. Dzieło Steegmanna Magrané analizuje pojęcie czasu

i naturę twórczego procesu. Ktoś może je odbierać jako hipnotyzującą poetycką instalację pozwalającą przeniknąć do wnętrza niedostępnego lasu; inny będzie myślał o dżungli jako metaforze współczesnego świata z jego trudnymi do rozwiązania problemami. W skali wystawy *16 mm* pełni także rolę symbolicznego zasygnalizowania istnienia innych, oprócz tu pokazywanych, kierunków refleksji i artystycznych poszukiwań młodego pokolenia twórców z Brazylii.

„W Brazylii powszechne jest uznawanie krytycznego i eksperymentalnego podejścia za elementy konstruktywne”.  
Hélio Oiticica, *Brasil Diarréia*, „Arte em Revista”, 1981, nr 5, s. 44



## Jonathas de **A**ndrade

Ur. 1982 w Maceió. Mieszka i pracuje w Recife. Jego prace dotyczą zagadnień politycznych, kulturowych i społecznych. Interesują go szczególnie zjawiska zbiorowej pamięci i zapomnienia. Autor instalacji, wideo, fotografii.



Jonathas de Andrade, *Klub*, 2010, poliptyk, wydruk na papierze fotograficznym, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galeria Vermelho, São Paulo

## Laura **B**elém

Ur. 1974 w Belo Horizonte, gdzie nadal mieszka i pracuje. Studiowała sztuki piękne w Central Saint Martins College of Art and Design w Londynie. Tworzy instalacje ściśle związane z miejscem, środowiskiem, architekturą czy kulturą, w których powstają.



Laura Belém, *Wielka fala*, 2011, płyty z pianki, żyłki, oświetlenie, fot. Eduard Fraipont, dzięki uprzejmości artystki i Galeria Luisa Strina, São Paulo



Laura Belém, *Ogród rzeźby I*, 2011, pokruszony marmur, plastikowe słomki do napojów, fot. Eduard Fraipont, dzięki uprzejmości artystki i Galeria Luisa Strina, São Paulo

## **C**adu

(Carlos Eduardo Felix da Costa)

Ur. 1977 w São Paulo. Mieszka i pracuje w Rio de Janeiro. Studiował sztuki wizualne na Universidade Federal w Rio de Janeiro. Wykorzystuje tradycyjne media, takie jak rysunek czy malarstwo, które łączy z nowoczesnymi formami przekazu. Zajmuje się przede wszystkim wideo i instalacjami. Wykłada na Pontificia Universidade Católica w Rio de Janeiro oraz Escola de Artes Visuais w Parque Lage.



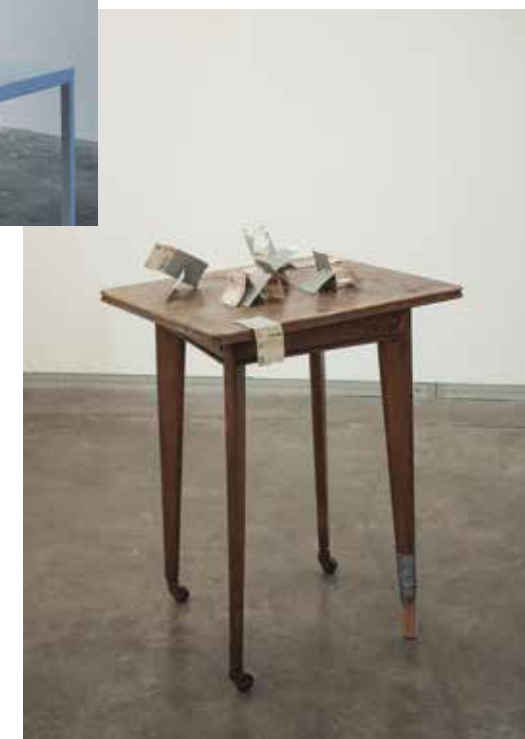
Cadu, *Pory roku II*, 2012, drewniany model, wydruki na papierze fotograficznym, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galeria Vermelho, São Paulo

## Marcelo **C**idade →

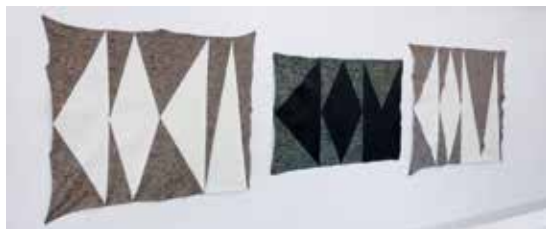
Ur. 1978 w São Paulo, gdzie mieszka i pracuje. Studiował sztuki piękne w Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Eksperymentuje, tworząc instalacje i przeprowadzając interwencje w przestrzeni publicznej.



Marcelo Cidade, *Czarna flaga*, 2010, instalacja, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galeria Vermelho, São Paulo



Marcelo Cidade, *Lo cambio de pesos em formas / Wymiana pesos na formy*, 2013, drewno, banknoty, cement, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galeria Vermelho, São Paulo



Marcelo Cidade, *Coca com Cola*, 2010, akryl, koc, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galeria Vermelho, São Paulo



Marcelo Cidade, *Wywłaszczenie*, 2010, drewno, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galeria Vermelho, São Paulo



Marcelo Cidade, *Amor e ódio a Lygia Clark / Kocham i nienawidzę Lygii Clark*, 2006, mosiądz, fot. Ding Musa, dzięki uprzejmości artysty i Galeria Vermelho, São Paulo

## Theo Craveiro

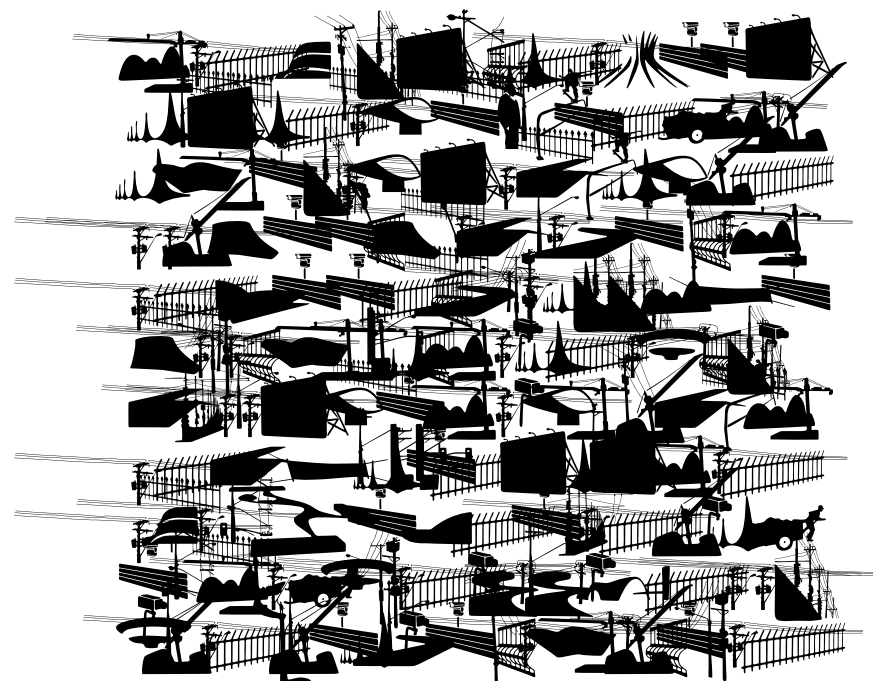
Ur. 1983 w São Paulo, gdzie mieszka i pracuje. Studiował fotografię i sztuki wizualne w Escola de Comunicações e Artes Uniwersytetu w São Paulo i w Senac w São Paulo. Autor obiektów i instalacji konceptualnych.



Theo Craveiro, *Dwie strony tej samej monety*, 2012, monety, lustro, akryl, fot. dzięki uprzejmości artysty i galerii Mendes Wood, São Paulo

## Detanico/Lain

Angela Detanico, ur. 1974 w Caxias do Sul i Rafael Lain, ur. 1973 tamże. Mieszkają i pracują we Francji. Zajmują się badaniem języka jako narzędzia komunikacji i czynnika kulturotwórczego w społeczeństwie. Autorzy grafik cyfrowych, wideo, animacji, wydruków na tworzywach sztucznych.



Detanico/Lain, *Utopia*, 2001–2013, winyl na ścianie (projekt), fot. dzięki uprzejmości artystów

## f. marquespenteado

(Fernando Marques Penteado)

Ur. 1955 w São Paulo, gdzie mieszka i pracuje. Studiował sztuki wizualne w Goldsmith College w Londynie. Fotograf, kurator, pisarz. Twórca rysunków, haftów i grafik na tkaninach.



f. marquespenteado, *Malaise neoconcretiste / Choroba neokonkretystyczna*, 2011, wiskoza, filc, fot. dzięki uprzejmości artysty i galerii Mendes Wood, São Paulo

## Yuri **F**irmeza

Ur. 1982 w São Paulo. Mieszka i pracuje tamże. Studiował sztuki wizualne na Faculdade Integrada da Grande Fortaleza (FGF). Twórca instalacji i performansów.



Yuri Firmeza, *Akcja 1*, 2005, wydruk na papierze fotograficznym, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galeria Athena Contemporânea, Rio de Janeiro



Yuri Firmeza, *W Fortalezie*, 2010, wydruk na papierze fotograficznym, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galeria Athena Contemporânea, Rio de Janeiro

## Bina **F**onyat

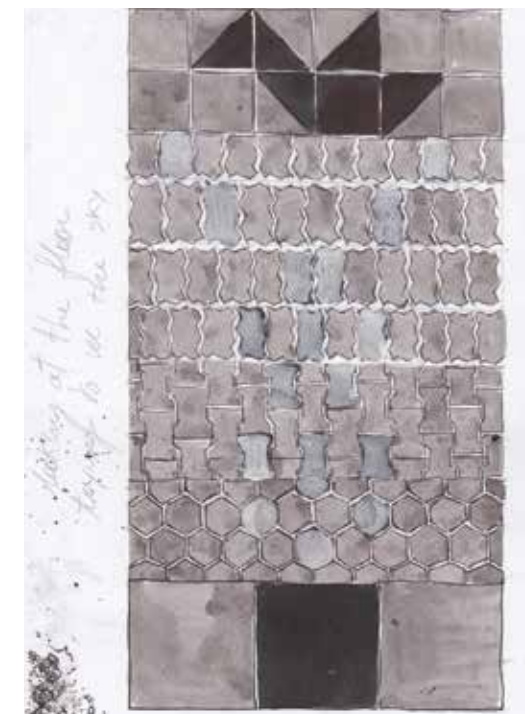
Ur. 1945, zm. 1985 w Rio de Janeiro. Studiował architekturę na Universidade Federal (UFRJ) w Rio de Janeiro. Zajmował się teatrem, reklamą, jednak w swojej twórczości poświęcił się głównie fotografii. Jeden z najważniejszych brazylijskich fotografów XX wieku.



Bina Fonyat, *Bez tytułu*, 1970, wydruk fotograficzny, fot. dzięki uprzejmości Galeria da Gávea, Rio de Janeiro

## Daniel **M**urgel

Ur. 1981 w Niterói. Mieszka i pracuje w São Paulo. Studiował sztuki piękne na Universidade Federal (UFRJ) w Rio de Janeiro. Autor obiektów, instalacji site-specific, także z elementami rzeźby.



Daniel Murgel, *Kiedy szukano ziemi, znaleziono początki lotu*, 2013, instalacja site-specific (projekt), dzięki uprzejmości artysty

## Leandro Nerefuh

Ur. 1975 w Mogi das Cruzes. Ukończył sztuki piękne i historię sztuki na University of London. Tworzy performanse, obiekty, wideo i instalacje. Interesują go problemy polityczne i historyczne związane z kulturą latynoamerykańską.



Leandro Nerefuh, *Demonografia* — szkic do plakatu propagandowego z prorokiem, bóstwem pogańskim i ochotnikami, 2013, technika mieszana, dzięki uprzejmości artysty

## Guilherme Peters

Ur. 1987 w São Paulo, gdzie mieszka i pracuje. Studiował sztuki piękne w Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Twórca performansów — często z wykorzystaniem deskorolki — i instalacji.



Guilherme Peters, *Bail 3*, 2012, dokumentacja performansu, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galeria Vermelho, São Paulo

## Laercio Redondo

Ur. 1967 w Paranavaí. Mieszka i pracuje w Sztokholmie i Rio de Janeiro. Studiował w Konstfack w Sztokholmie. W swoich pracach przetwarza gotowe materiały, takie jak stare dokumenty, czasopisma, książki, fragmenty muzyki czy filmów, przedmioty codziennego użytku. Autor obiektów i instalacji.



Laercio Redondo, *Pamiętka z Brasília 2*, 2013, z serii *Pamiętka z Brasília*, węgiel, woda, paprotki, wideo, fot. dzięki uprzejmości artysty oraz Silvia Cintra+Box 4 Gallery, Rio de Janeiro

## Mauro Restiffe

Ur. 1970 w São Jose do Rio Pardo. Studiował w Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) i International Center of Photography w Nowym Jorku. Tworzy głównie czarno-białe fotografie, w których koncentruje się na miejskich przestrzeniach, ich mieszkańcach oraz architekturze.



Mauro Restiffe, *Oscar nr 18*, 2012, odbitka srebrówobromowa, dzięki uprzejmości artysty i Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

Rafael **R**G

Ur. 1986 w Guarulhos. Mieszka i pracuje w São Paulo. Studiował sztuki wizualne w Centro Universitário Belas Artes w São Paulo. Twórca performansów i interwencji w przestrzeni publicznej.

# NAJSŁAWNIEJSZA NIEWOLNICA Z BRAZYLII BYŁA BIAŁA



Rafael RG, *Ściana Xangô*, 2013, instalacja site-specific (detal), fot. dzięki uprzejmości artysty

24

Fabiano **R**odrigues

Ur. 1974 w Santos. Mieszka i pracuje w São Paulo. W jego czarno-białych fotografiach głównymi bohaterami są miejsca skaterzy, ruch i architektura, na tle której występują. Każde zdjęcie drukuje tylko jeden raz.



Fabiano Rodrigues, *Bez tytułu*, 2012, fotografia, dzięki uprzejmości artysty i Galeria Logo, São Paulo

25

Luiz **R**oque

Ur. 1979 w Cachoeira do Sul. Mieszka i pracuje w São Paulo. Studiował sztuki wizualne na Universidade Federal w Rio Grande do Sul. Zajmuje się filmem i fotografią.



Luiz Roque, *Nowy pomnik*, 2013, kadr z wideo, dzięki uprzejmości artysty



Luiz Roque, *Nowy pomnik*, 2013, kadr z wideo, dzięki uprzejmości artysty

## Beto Shwafaty

Ur. 1977 w São Paulo, gdzie mieszka i pracuje. Absolwent Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) w São Paulo. Ukończył też sztuki wizualne i studia kuratorskie w Nuova Accademia di Belle Arti (NABA) w Mediolanie. Posługuje się różnymi mediami: instalacją, rzeźbą, grafiką. Kurator i krytyk sztuki.



Beto Shwafaty, *Życie centrów*, 2011/2013, książka, fot. dzięki uprzejmości artysty

## Lucas Simões

Ur. 1980 w Catanduva. Mieszka i pracuje w São Paulo. Studiował architekturę i wzornictwo w Brazylii i we Włoszech. Tworzy prace malarskie, rzeźbiarskie, wykorzystując szeroko pojętą technikę kolażu.



Lucas Simões, *Przyszły horyzont 1-7*, papier, korek, cement, fot. dzięki uprzejmości artysty i Galeria Emma Thomas, São Paulo

## Daniel Steegmann Mangrané

Ur. 1977 w Barcelonie. Mieszka i pracuje w Rio de Janeiro i São Paulo. Ukończył sztuki piękne na EINA Centre Universitari de Disseny i Art w Barcelonie oraz fotografię na Escuela Superior de Fotografía GrisArt tamże. Tworzy instalacje rzeźbiarskie i filmowe. Interesuje go badanie relacji między naturą a kulturą.



Daniel Steegmann Mangrané, *16 mm*, 2008–2011, film 16 mm, 4'54", dokumentacja fotograficzna, fot. Ricardo Benassi, dzięki uprzejmości artysty

## Roberto Winter

Ur. 1983 w São Paulo, gdzie żyje i pracuje. Studiował m.in. na Uniwersytecie w São Paulo i w Santa Marcelina College tamże. Łączy najnowsze technologie z językiem sztuki, posługując się różnymi mediami – fotografią, rzeźbą, instalacją.



Roberto Winter, *Wirtualnie obecny*, 2011, kadr z wideo, fot. dzięki uprzejmości artysty



Bob Wolfenson, *SP\*20*, z serii *Antyfasada*, 2004, dzięki uprzejmości artysty



Roberto Winter, *Esej o wolności*, 2010, czarny tusz, czarny marker, uchwyty, linka, dzięki uprzejmości Coleção Moraes-Barbosa

## Bob Wolfenson

Ur. 1954 w São Paulo, gdzie mieszka i pracuje. Jeden z najwybitniejszych fotografów mody w Ameryce Łacińskiej. Współpracował z takim czasopismami, jak „Vogue”, „Elle”, „Playboy”. Autor reklam światowych marek: Volkswagena, L’Oreala, Mitsubishi.

słownik  
inspiracji

Lina Bo Bardi (właśc. Achillina Bo) (1914–1992) — architektka i urbanistka włoskiego pochodzenia, zajmująca się też ilustracją prasową, projektowaniem mebli i biżuterii, od 1951 roku obywatelka Brazylii. W 1939 roku skończyła w Rzymie studia architektoniczne; działalność zawodową rozpoczęła w Mediolanie. Do czasu emigracji w 1946 roku związana z Włoską Partią Komunistyczną; angażowała się w życie publiczne, poruszając problemy powojennej odbudowy Włoch i rozpatrując rolę architektury w kontekście służby społeczeństwu. W 1948 roku została zaangażowana do pracy przy projekcie budynku Museu de Arte w São Paulo. Niedługo potem założyła pracownię Studio d'Arte Palma, a od lat 50. redagowała wpływowe czasopismo „Habitat”. Jej najbardziej znane prace to dom własny, tzw. Szklany Dom (Casa de Vidro) (1951) oraz kompleks kulturalno-sportowy SESC Pompéia w São Paulo (1977). Projekty architektoniczne Bo Bardi, inspirowane teoriami Le Corbusiera i Antonia Gramsciego, przeniesionymi jednak na grunt brazylijski, wpisują się w ramy europejskiego modernizmu, ale w jej meblach czy biżuterii widoczne są wyraźnie wpływy sztuki brazylijskiej, także dzięki wykorzystaniu rodzimych materiałów. W 2013 roku Hans-Ulrich Obrist złożył hołd Bo Bardi pokazaniem w Szklanym Domu projektem *The Insides Are on the Outside*. [SA]

Athos Bulcão (1918–2008) — urodzony w Rio de Janeiro brazylijski malarz, rzeźbiarz, architekt, projektant wnętrz i mebli, twórca mozaik. Samouk, w 1945 roku był asystentem Cândida Portinariego przy

tworzeniu malowidła ściennego przedstawiającego św. Franciszka w kościele Pampulha w Belo Horizonte. Wyjechał do Paryża, gdzie przebywał do 1949 roku. Po powrocie do kraju brał aktywny udział w budowaniu nowej stolicy — Brasílii, współpracując z jej głównym projektantem Oscarem Niemeyerem. Opracowywał graficznie fasady powstającego miasta, ozdabiając je także mozaikami, z których słynął. Jednym z najbardziej znanych przykładów jego realizacji jest fasada Teatru Narodowego w Brasílii. [MG]

Amilcar de Castro (1920–2002) — rzeźbiarz, zajmował się też grafiką użytkową. W 1945 roku rozpoczął studia w Escola Guignard w Belo Horizonte, gdzie uczył się rysunku i malarstwa pod kierunkiem Alberta da Veiga Guignarda oraz rzeźby pod kierunkiem Franza Weissmana. W latach 50. jego projekty zrewolucjonizowały wygląd brazylijskiej prasy, lecz dekadę później skoncentrował się na rzeźbie, stając się wiodącą postacią tamtejszego nurtu neokonstruktywistycznego. W latach 1959–1961 członek Grupo Neoconcreto, podpisał też manifest neokonkretyzmu. Uczestniczył w wystawie *Sztuka konkretna* organizowanej przez Maxa Billa w 1960 roku w Zurychu. Prezentował swoje dzieła na Biennale w São Paulo w 1959, 1961 i 1965 roku. Pod koniec lat 70. tworzył prace z giętych metalowych płyt (m.in. w parku Ibirapuera, São Paulo). [SM]

Lygia Clark (1920–1988) — brazylijska malarka, rzeźbiarka, twórczyni instalacji. Mieszkała i tworzyła w Rio de Janeiro i Paryżu. Człon-

kini Grupo Frente, współzałożycielka Grupo Neoconcreto, łączona też z ruchem Tropicália. Jej twórczość wyrosła z konstrukttywizmu i zawsze pozostała mu bliska. Początkowo malowała niewielkie, monochromatyczne płótna, by wkrótce skupić się na rzeźbie. Tworzyła geometryczne obiekty przestrzenne z metalu. Od lat 60. jej twórczość stała się bardziej konceptualna, zaczęły też powstawać miękkie rzeźby podatne na interakcję z widzem (którego nazywała uczestnikiem). Od początku lat 70. wykładała sztukę na paryskiej Sorbonie, wróciła do Rio de Janeiro w 1977 roku. Od 1979 roku zajęła się też terapią poprzez sztukę wykorzystywaną w leczeniu psychicznie chorych. Jej dzieła były wielokrotnie ekspozowane na Biennale w São Paulo już od lat 50., a także na Biennale w Wenecji (1968). Polskim odbiorcom znana głównie za sprawą wystawy *Katarzyna Kobro / Lygia Clark* w Muzeum Sztuki w Łodzi (2008). Prace Clark znajdują się w wielu znakomitych kolekcjach na świecie, m.in. Museum of Modern Art w Nowym Jorku; Tate Gallery w Londynie czy Centre George Pompidou w Paryżu. [EP, ZJ]

Paulo Mendes da Rocha (ur. 1928) — architekt, rozpoczął karierę w latach 50. jako członek awangardowej grupy brutalistów, w 1954 ukończył Universidade Presbiteriana Mackenzie w São Paulo. Jego brutalistyczną architekturę charakteryzuje dogłębne zrozumienie przestrzeni i funkcji. Jest przekonany, że architektura powinna być tania i dostępna, oszczędnie wykorzystywać surowce i energię, stąd częste stosowanie przez niego prefabry-

katów, a także prostych form i funkcjonalnych rozwiązań. Duży wpływ na architekta wywarli Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer i Affonso Eduardo Reidy. Od lat 60. do 1998 roku wykładała na wydziale architektury Uniwersytetu w São Paulo. Do najważniejszych prac artysty należą Club Athletico Paulistano w São Paulo (1957), Pawilon Brazylijski na Expo'70 w Osace w Japonii (1970), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1975) i Museu Brasileiro da Escultura (1987–1992) w tym samym mieście. Finalista konkursu na projekt Centre Georges Pompidou w Paryżu (1971) oraz laureat wielu nagród, m.in. Nagrody im. Miesa van der Rohe w dziedzinie architektury iberoamerykańskiej (2000) i Nagrody Pritzкера (2006). [MP]

Cildo Meireles (ur. 1948) — rzeźbiarz, twórca instalacji, związany z konceptualizmem. Mieszka i pracuje w Rio de Janeiro. W jego pracach widać wpływ brazylijskiego neokonkretyzmu. Najszerzej znany jest z politycznie zaangażowanych prac, takich jak *Insertions into Ideological Circuits* (1970), w których umieszczał komunikaty nie tylko związane z ruchem politycznego oporu, ale także ze sztuką. Jego instalacje wymagają aktywnego uczestnictwa widza, angażują zarówno jego wzrok, słuch, jak i zapach oraz dotyk (*Meshes of Freedom*, 2008). Uczestniczył wielokrotnie w Międzynarodowej Wystawie Sztuki — la Biennale di Venezia, oraz w Biennale w São Paulo. Jego pierwsza retrospektywna wystawa odbyła się w Instituto Valenciano de Arte Moderno (Walencja, 1995). W 2008 roku miał dużą



retrospektywną wystawę w Tate Modern w Londynie. [JC]

Oscar Niemeyer (1907–2012) — brazylijski architekt modernistyczny. W 1934 roku uzyskał dyplom z architektury na Escola Nacional de Belas Artes w Rio de Janeiro. Praktykował w biurze architekta i urbanisty Lúcia Costy. Od 1936 roku wraz z nim należał do zespołu projektującego gmachy Ministerstwa Oświaty i Zdrowia w Rio de Janeiro (współpracował z nim Le Corbusier). Jedną z pierwszych jego realizacji (1938) był dom Oswalda de Andradego w São Paulo. W latach 1940–1944 projektował kompleks budynków w Pampulha w Belo Horizonte (m.in. kościół św. Franciszka), w latach 1947–1953 wziął udział w pracach nad projektem kwatery głównej ONZ. W 1958 roku mianowany naczelnym architektem Brasília (według jego projektu powstały m.in. katedra, parlament, rezydencja prezydenta — Pałac Jutrzenki). Autor ponad 600 projektów m.in. pawilonu Biennale w parku Ibirapuera w São Paulo (1951), siedziby Francuskiej Partii Komunistycznej w Paryżu (1965), gmachu wydawnictwa Mondadori-Segrate w Mediolanie (1968). W 1964 roku, po przejściu władzy w Brazylii przez juntę, zakazano mu wykonywania zawodu, a w 1966 zmuszono do opuszczenia kraju. Architekt osiedlił się wówczas we Francji, odwiedził też ZSRR i wiele krajów bloku wschodniego. Stał się zaufanym przyjacielem lewicowych polityków, w tym m.in. przywódcy Kuby Fidela Castro. Stworzył własny styl, nazwany brazylijskim modernizmem, charakteryzujący się m. in. wykorzystaniem na

wielką skalę betonu oraz płynnymi liniami, które w poetycki sposób modelują bryły budynków. [AS]

Hélio Oiticica (1937–1980) — jeden z najważniejszych brazylijskich artystów XX wieku. Członek grupy neokonkretystów i jeden z głównych przedstawicieli ruchu *tropicália*. Twórca i teoretyk malarstwa eksperymentalnego, działań na pograniczu happeningu oraz filmów łączonych z innymi mediami, nazwanych *nibykinem*. Był studentem Ivana Serpy. W latach 70. mieszkał i tworzył w Nowym Jorku. Swoje wczesne poszukiwania artystyczne wywodził z doświadczeń europejskich awangardowych ruchów artystycznych skupionych przede wszystkim na geometrii i kolorze. Inspirowali go Kazimierz Malewicz, Paul Klee oraz Piet Mondrian. Z czasem stworzył własną paletę barw, opartą przede wszystkim na odcieniach oranżu, żółci i brązu. W jego sztuce kolor stopniowo odrywał się od obrazu, przechodząc na coraz bardziej przestrzenne formy, reliefy i *environments* tzw. *Penetráveis*, do których widz mógł wchodzić, nawiązując z nimi bliską interakcję. Powstawały też prace zwane *Parangolés*, rodzaj barwnych kostiumów dla tancerzy samby (którą sam tańczył), ale jednocześnie mobilne rzeźby. Jego dzieła znajdują się w kolekcjach największych instytucji muzealnych, m. in. Museum of Modern Art w Nowym Jorku czy Hirshorn Museum w Waszyngtonie. [BB]

Alfredo Volpi (1896–1988) — brazylijski artysta włoskiego pochodzenia związany z ruchem modernistycznym. Urodził się we Włoszech. Jako

dziecko wyjechał z rodzicami do São Paulo, gdzie spędził większość życia. Był artystycznym samoukiem. W wieku 15 lat zaczął pracować jako malarz dekorator, w 1914 roku powstały jego pierwsze obrazy inspirowane impresjonizmem. Od 1930 roku współtworzył grupę Santa Helena, z tego czasu pochodzą jego obrazy przedmieść São Paulo. Szczególny wpływ na jego ekspresjonistyczne pejzaże miał kontakt z Ernestem de Fiori. W latach 40. zwrócił się ku abstrakcji geometrycznej; był jednym z inspiratorów konkretyzmu, jednak nigdy formalnie nie związał się z tym ruchem. W latach 50. głównym tematem jego prac stały się kolorowe fasady domów. W latach 60. w twórczości Volpiego stałym motywem były *banderinhas* — małe flagi wywodzące się z tradycji brazylijskiego folkloru, stanowiące podstawową dekorację popularnego święta — Festa Junina. Stały się one znakiem rozpoznawczym artysty. Uczestniczył w Biennale w São Paulo (1951, 1953) oraz w Biennale w Wenecji (1952, 1954, 1964). Na drugim Biennale w São Paulo w 1953 roku otrzymał nagrodę dla najlepszego brazylijskiego artysty (wspólnie z Emiliano di Cavalcantim), stając się rozpoznawalny jako jeden z najważniejszych artystów Brazylii XX wieku. Został zaproszony na pierwszą Narodową Wystawę Sztuki Konkretnej w Museu de Arte Moderna w São Paulo. W 1959 roku odbyła się jego indywidualna wystawa w Guggenheim Foundation w Nowym Jorku. [ZC]

Biennale w São Paulo — jedno z największych i najważniejszych cyklicznych wydarzeń artystycznych w Południowej Ameryce. Po

raz pierwszy odbyło się w roku 1951, co czyni je — zaraz po weneckim — drugim w kolejności najstarszym biennale sztuki na świecie. Inicjatorem był Francisco Matarazzo Sabrinho (znany też jako Ciccillo Matarazzo), włoskiego pochodzenia brazylijski przedsiębiorca i mecenas sztuki. Jego imieniem nazwano wzniesiony w parku Ibirapuera modernistyczny pawilon wystawowy projektu m.in. Oscara Niemeyera, w którym od roku 1957 odbywają się kolejne edycje Biennale. Początkowo wystawy organizowało Museu de Arte Moderna w São Paulo, natomiast od roku 1962 funkcję tę przejęła Fundacja Biennale w São Paulo. Od początku istnienia głównymi celami imprezy były przede wszystkim promocja brazylijskiej sztuki współczesnej na arenie międzynarodowej i przybliżenie lokalnym odbiorcom nurtów w sztuce światowej. Już pierwsza wystawa z 1951 roku kładła nacisk na twórczość abstrakcyjną; wśród pokazanych wówczas dzieł wymienić można prace Pabla Picassa, Sophie Taeuber-Arp czy Jacksona Pollocka. W sztuce Brazylii znaczącą rolę odgrywały wówczas niefiguratywne kierunki: konkretyzm, a później wyrosły na jego gruncie neokonkretyzm, które również znalazły swoją reprezentację w kolejnych odsłonach biennale z lat 50. i 60. W São Paulo, podobnie jak na Biennale w Wenecji, główną rolę pełnią prezentacje narodowe. W roku 1957 (IV edycja) po raz pierwszy w Biennale wzięła udział reprezentacja z Polski, w której skład weszli m.in. Jan Cybis, Tadeusz Brzozowski i Jerzy Nowosielski.

Brasília — stolica Brazylii od 21 kwietnia 1960 roku, przeniesiona tam z Rio de Janeiro. Miasto powstało od podstaw, budowane od lat 50. i zaplanowane jako przyszła stolica państwa, zostało wpisane na listę światowego dziedzictwa UNESCO w 1987 roku. Konkurs na projekt Brasílii wygrał Lúcio Costa (1902–1998) — brazylijski urbanista i architekt modernistyczny, wieloletni członek i dyrektor Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. W swoich projektach Costa łączył tradycyjne brazylijskie elementy z osiągnięciami modernistów, zwłaszcza Le Corbusiera. Założenie urbanistyczne Brasílii powstało według jego koncepcji jest oparte na nieregularnym planie nawiązującym do kształtu samolotu. Na dłuższej osi (skrzydła) zlokalizowano dzielnice mieszkaniowe, wzdłuż krótszej osi umieszczono budowle użyteczności publicznej, zaprojektowane przez Oscara Niemeyera, a na jej początku siedziby władz państwowych. [KD]

Konkretyzm (Grupo Ruptura) — nurt w sztuce współczesnej zapoczątkowany w latach 30. XX wieku. Przeniesiony na teren Brazylii na początku lat 50. przez szwajcarskiego artystę Maxa Billa, którego prace nagrodzone zostały na pierwszym Biennale w São Paulo. Oparta na geometrii sztuka konkretna operuje przede wszystkim linią i kolorem, dąży przy tym do zerwania wszelkich więzi symbolicznych pomiędzy dziełem a rzeczywistością. Założona w 1952 roku w São Paulo Grupo Ruptura skupiała pod przewodnictwem Waldemara Cordeiro pionierów brazylijskiego konkretyzmu, ta-

kich jak Geraldo de Barros, Luis Sacilotto, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Anatol Władysław i Leopoldo Haar. Pierwsza wystawa grupy odbyła się w 1952 roku w Museu de Arte Moderna w São Paulo. W wyniku ideologicznych sporów wewnętrznych w drugiej połowie lat 50. wykształcił się nurt neokonkretyzmu, którego główni przedstawiciele opuścili Grupo Ruptura i skupili się w Grupo Frente działającej w Rio de Janeiro. [NK]

#### Manifesto Antropófago i Oswald de Andrade — manifest kanibala

brazylijskiego poety modernisty Oswalda de Andrada ukazał się w 1928 roku w São Paulo w pierwszym numerze magazynu „Revista de Antropofagia”. Swoją formą tekst przywodzi na myśl wcześniejsze manifesty awangardowych ruchów europejskich, takich jak futurizm, z którym de Andrade zetknął się podczas podróży do Europy. Luźna forma manifestu sytuuje go na pograniczu poezji i prozy. Oswald de Andrade postulował w nim wykreowanie nowego, unikalnie brazylijskiego stylu jako wyrazu lokalnego modernizmu, antykolonializmu i prymitywizmu związanego ze społecznością plemienną. Wysoce krytyczny wobec obcych, a w szczególności europejskich wpływów na brazylijską kulturę, de Andrade wzywał swój naród do stworzenia własnej tożsamości w postkolonialnym świecie. Autor wierzył, że największa siła Brazylii leży w jej umiejętności „pożerania” innych kultur poprzez łączenie różnych wpływów i wchłanianie ich już nowych i przetworzonych. Tekst Oswalda de Andrada pozostaje jednym z najważniejszych tekstów brazylijskiego modernizmu. [MG]

Museu de Arte Moderna w Rio de Janeiro — budynek zaprojektowany przez architekta Affonsa Eduarda Reidy’ego (1909–1964). W 1950 roku Reidy został zaproszony do zaprojektowania nowej siedziby głównej muzeum na ofiarowanej przez władze miejskie dużej parceli znajdującej się na terenie kompleksu parkowo-rekreacyjnego Aterro do Flamengo. Za projekt krajobrazu odpowiadał Roberto Burle Marx (1909–1994). Prace rozpoczęły się w 1954 roku. Budynek wystawowy oddano do użytku w 1967 roku, natomiast budynek teatralny pozostaje nieukończony do dzisiaj. Zgodnie z ideą obecną we wcześniejszych pracach Reidy’ego, projekt muzeum powstał w duchu racjonalizmu, z wykorzystaniem przezroczystych struktur, wolnego planu przestrzeni wystawienniczej, umożliwiającego swobodne kształtowanie przestrzeni każdej wystawy. Ważną rolę pełni tu też światło, zarówno naturalne, jak i sztuczne. [MG]

Museu de Arte Moderna w São Paulo — muzeum sztuki nowoczesnej, część architektonicznego kompleksu w parku Ibirapuera w São Paulo, autorstwa Oscara Niemeyera. Ufundowane przez Francisco Matarazzo Sobrinho (znanego też jako Ciccillo Matarazzo), wybudowane w 1948 roku. Budynek pierwotnie miał być czasową siedzibą muzeum, jednak pozostaje nią do dziś. W 1980 roku obiekt został odnowiony przez architektkę Linę Bo Bardi i wpisany do rejestru zabytków. Kolekcja muzeum składa się z ponad 4000 prac artystów brazylijskich i zagranicznych. [MG]

Neokonkretyzm (Grupo Frente) — nurt w sztuce współczesnej, rozwijający się w Brazylii (Rio de Janeiro) od 1959 roku, kiedy opublikowany został manifest neokonkretyzmu, podpisany przez takich artystów jak Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim i Theon Spanudis. Nurt wykształcił się w odpowiedzi na matematyczną precyzję i pogłębiający się racjonalizm konkretyzmu. Postulował rezygnację z wykorzystywania nauki w sztuce, sprzeciwiając się postawie pozytywistycznej. Przywracał podmiotowość artyście i włączał widza w proces twórczy, kładł nacisk na eksperyment w sztuce i ekspresję. Głównymi przedstawicielami nurtu byli członkowie Grupo Frente, utworzonej w 1954 roku w Rio de Janeiro pod przewodnictwem Ivana Serpy. Otwartość na nowe formy artystycznego wyrazu i uwolnienie się od teorii konkretyzmu Maxa Billa, ujawniły się w 1955 roku podczas drugiej wystawy ugrupowania. Grupa istniała do roku 1956. Obecnie jej działalność postrzegana jest w opozycji do konkretyzmu reprezentowanego przez wcześniejszą Grupo Ruptura. Z założeń neokonkretyzmu wywodzi się również twórczość Hélio Oiticiki. [JK]

Poezja konkretna — awangardowy ruch rozwijający się w Brazylii i Szwajcarii, skupiający się na wizualnym przedstawieniu poezji poprzez odpowiedni układ liter i znaków. Wiersz konkretny nawiązywał do nowoczesnej komunikacji nastawionej na złożość, prostotę przekazu i efektu wizualnego. W 1952 roku w São

Paulo powstała grupa Noigandres (nazwa zaczerpnięta z *Pieśni XX* Ezry Pounda z 1928 roku), założona przez trzech brazylijskich poetów i krytyków literackich: Décia Pignatariego oraz braci Haroldo i Augusto de Campos. Poeci współpracowali z awangardowymi malarzami, rzeźbiarzami, muzykami, a także z innymi poetami. Augusto de Campos stworzył liczne instalacje wykorzystujące nowe media, łączące poezję, muzykę i sztuki wizualne. W 1956 roku odbyła się Narodowa Wystawa Sztuki Konkretnej w Museu de Arte Moderna w São Paulo z udziałem takich artystów jak Geraldo de Barros, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João José da Silva Costa, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner, Lothar Charoux, Amilcar de Castro, Ivan Serpa oraz poetów, w tym m. in. Ferreira Gullara, jednego z założycieli neokonkretyzmu. W 1958 roku grupa Noigandres opublikowała manifest poezji konkretnej pod nazwą *Pilot Plan poezji konkretnej*. Do 1962 roku wydawała pismo poetyckie o tej samej nazwie. [KSob, MS]

Tropicália (tropicalismo) — nurt w muzyce brazylijskiej, ukształtowany w latach 1967–1968, obejmujący także elementy poezji, filmu i sztuk wizualnych. Inicjatorami ruchu, jak również autorami wydanej w 1968 roku płyty *Tropicália ou Panis et Circencis*, uznanej za manifest artystyczny ruchu, byli muzycy Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, grupa Os Mutantes, Gal Costa, Rogério Duprat, poeta Torquato Neto. Tytuł *Tropicália* nosiła pierwsza interaktywna

instalacja Hélio Oiticiki, od którego ruch wzięł nazwę. Głównym założeniem tropicalismo był protest przeciwko reżimowi autorytarnemu, wprowadzonemu w Brazylii w 1964 roku. Tropikaliści postrzegali Brazylię jako kraj kulturowych kanibali, zgodnie z ideami Manifestu kanibala Oswalda de Andradego z roku 1928. Według nich Brazylijczycy powinni przyswajać, a następnie przetwarzać wpływy obcych kultur, by ostatecznie nadać im nową jakość. Ruch wywarł ogromny wpływ na kulturę popularną Brazylii, ponieważ łączył tradycję z elementami zaczerpniętymi z najnowszych nurtów kultury masowej, takich jak rock & roll czy psychodelia oraz ze sztuką awangardową. Ruch objął sztuki wizualne, muzykę i teatr. [KSob]

Umbanda — religia rozpowszechniona głównie w Brazylii, także w Urugwaju i Argentynie. Powstała na początku XX wieku jako połączenie rdzennych brazylijskich wierzeń, religii afrykańskich, spirytyzmu i europejskiego okultyzmu oraz katolicyzmu. Za jej twórcę uważany jest Zélio Fernandino de Moraes, za datę powstania przyjmuje się 15 listopada 1908 roku. W tym dniu, w mieście São Gonçalo, niedaleko Rio de Janeiro, Zélio uczestniczył w seansie spirytystycznym zorganizowanym przez wyznawców nauk Allana Kardeca, jako medium, przez które przemówił duch nazwany Caboclo das Sete Encruzilhadas („pół-Indiański wieśniak siedmiu rozdroży”). Ze spirytyzmu umbanda przejęła praktyki komunikowania się z duchami zmarłych i wiarę w reinkarnację. Wiara w jedną istotę najwyższą (boga zwanego Olorum lub Zambi) oraz

kult świętych to elementy zapożyczone z katolicyzmu. Z religii afrobrazylijskich umbanda przyswoiła wiarę w bóstwa opiekuńcze Orixás (porównywane z katolickimi świętymi), a także praktyki rytualne (m.in. śpiew, taniec, palenie cygar, ofiarowanie duchom darów z jedzenia i napojów); wyznawcy umbandy wierzą, że duchy zmarłych obecne w czasie rytuałów, uzdrawiają chorych i przepowiadają przyszłość. Od momentu powstania umbanda podzieliła się na wiele odłamów różniących się formami rytuałów i ceremonii; na przykład umbanda branca to nurt wywodzący się bezpośrednio od nauk Zélio Fernandino de Moraes, a ambanda d'angola to jeden z nowszych odłamów, który zbliżył się do innej afrobrazylijskiej religii o charakterze animizmu, candomblé. Antropolodzy podkreślają, że rozprzestrzenienie się umbandy przypada na lata 30. XX wieku — okres nacjonalistycznej dyktatury Getúlio Vargasa (nazywanego ojcem umbandy). Umbanda jest uważana niekiedy za jedyną prawdziwie brazylijską religię, która odegrała ważną rolę w tworzeniu kultury narodowej. Postrzegana jest często jako religia afrykańskich niewolników i rdzennych mieszkańców Brazylii, jednak jej wyznawcy pochodzili i pochodzą z różnych grup społecznych i etnicznych. Współczesne statystyki podają 430 tysięcy jako liczbę zdeklarowanych wyznawców umbandy; wielu z nich deklaruje jednocześnie przynależność do kościoła katolickiego. [GS]





Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki  
Warszawa,  
pl. Małachowskiego 3  
wystawa czynna  
od wtorku do niedzieli 12–20  
[www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)