

Ministério da Cultura e  
Instituto Cultural Vale apresentam

# Dragão Floresta Abundante

龍沛森

A aventura de  
Christus Nóbrega  
na China

Curadoria  
Renata Azambuja





**Dragão  
Floresta  
Abundante**

龍沛森

Exposição  
13 de abril – 14 de julho 2024  
Centro Cultural Justiça Federal - Rio de Janeiro

PATROCÍNIO  
Instituto Cultural Vale

REALIZAÇÃO  
Ministério da Cultura  
Instituto Cultural Vale  
Centro Cultural Justiça Federal

CONCEPÇÃO E PROJETO  
IPAC

DIREÇÃO E PRODUÇÃO  
Daiana Castilho Dias

PRODUÇÃO EXECUTIVA  
Natalia Martins (coord.)  
Cintya Fonteles

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO  
Rozalia Gonçalves

GESTÃO FINANCEIRA  
Lidiana Gomes

CURADORIA  
Renata Azambuja

ARTE E PROJETO GRÁFICO  
Christus Nóbrega

ASSISTENTE DO ARTISTA  
Marx Lamare  
Mattheus Silva Mota

EXPOGRAFIA  
Gero Tavares (coord.)  
Luiz Tombini  
Iolanda Carvalho

CENOTÉCNICA  
LM Montagens de Cenário  
Athos Design

PROJETO LUMINOTÉCNICO  
Carlos Peukert  
Jó Guedes

MUSEOLOGIA  
Bernardo Arribada

FOTOGRAFIA  
Vicente de Mello

AUDIOVISUAL  
Lino Valente

AUDIODESCRIÇÃO  
Marília Panitiz

MONTAGEM  
Manoel Oliveira (Coord.)  
Marcus Vinicius Freire  
Marcos Cintra

SEGURO  
Affinite Seguros

PROJETO EDUCATIVO  
Carlos Lin

ARTE/EDUCADORES  
Eduarda Soletti (coord.)  
Carmem Cazaubon  
Luana Mota  
Luiza Estruc  
Marina Casimiro  
Matheus Valadão  
Mylene Godinho

Agradecemos ao Itamaraty - Ministério das Relações Exteriores, pelo convite que possibilitou a realização da residência artística que deu origem à essa mostra; à Central Academy of Fine Arts - CAFA, universidade que recebeu o artista em Pequim.

A Universidade de Brasília, especialmente ao Departamento de Artes Visuais que deu suporte ao desenvolvimento dessa pesquisa.

A professora Therese Hoffman, coordenadora do Laboratório de Materiais Expressivos que nos forneceu os papéis de dinheiro.

Um especial agradecimento a Gloria Lee, Angel huihoikiu e Logan Chan.

Ministério da Cultura e  
Instituto Cultural Vale apresentam

# Dragão Floresta Abundante

# 龍沛森

## A aventura de Christus Nóbrega na China

Curadoria  
Renata Azambuja

N754d

Nóbrega, Christus; Azambuja, Renata  
Dragão Floresta Abundante: a aventura de  
Christus Nóbrega na China. Brasília,  
Mira Produção e Arte, 2017. 128 p. : il.

ISBN: 978-85-63916-08-2

1. Artes Visuais. 2. Arte Brasileira.  
3. China. 4. Christus Nóbrega  
5. Residência artísitca. 1. Título.

CDD 700 | CDU 73

Fonte Suisse e PingFang  
Edição digital





# 中央美术学院

Central Academy of Fine Arts

中国北京 100102 朝阳区花家地南街 8 号 留学生办公室电话 : +86-10-64771019

---

September 10,2015

**Subject:Inviation to visit China Central Academy of Fine Arts(CAFA)**

Dear Christus Menezes da Nóbrega:

We take great pleasure to invite you (B. 28/11/1976, Passport No. FO126222) to visit China Central Academy of Fine Arts (CAFA) from October to December,2015, as a visiting scholar.

Embassy of Brazil in China will cover your international airfare, tuition and local accommodation.

If you have any questions about this inviation,please feel free to contact me at +861064771019.

Sincerely,

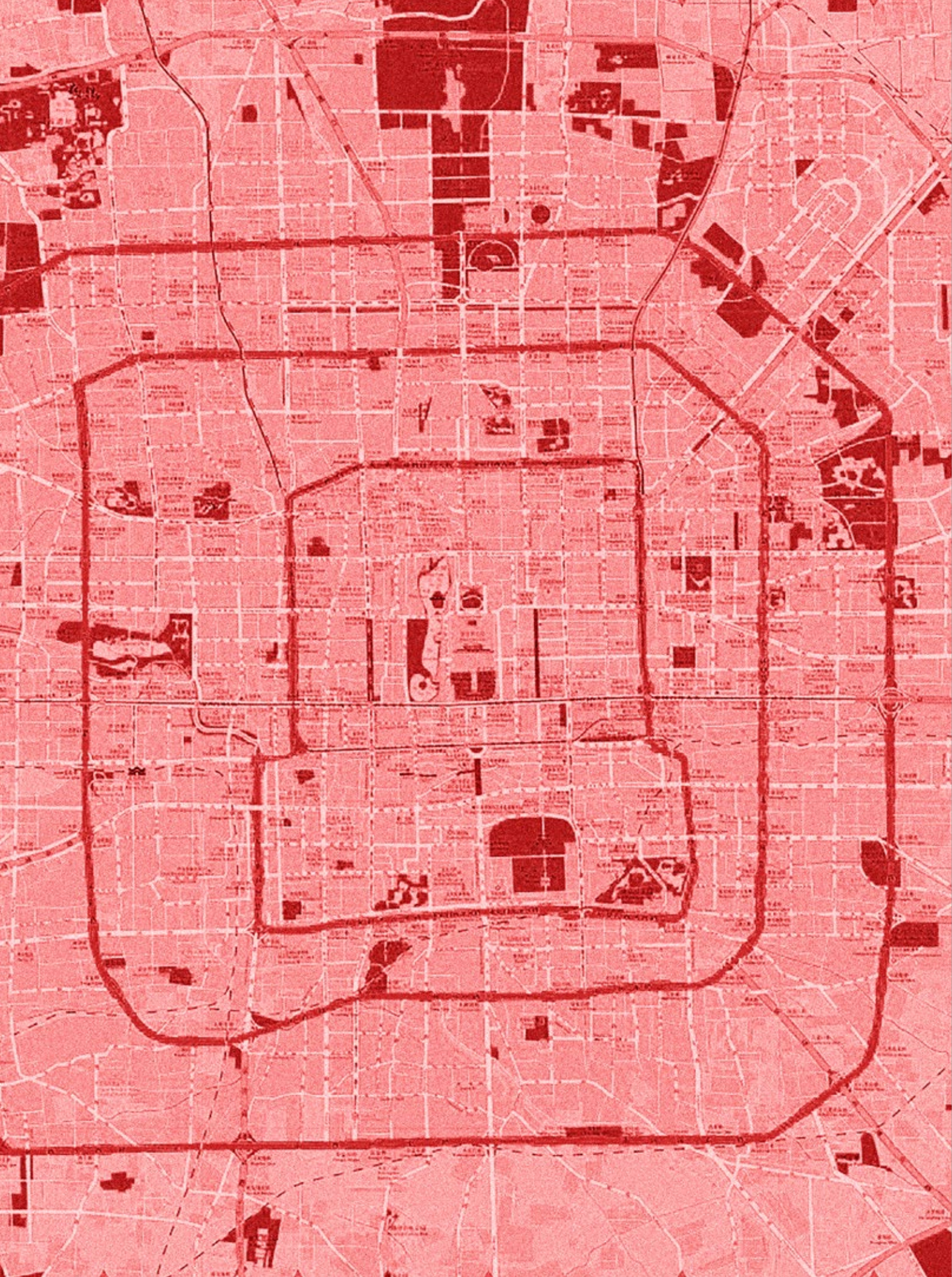
  
Xi Yang  
Director  
International students office  
China Central Academy of Fine Arts











25	<b>Dragão Floresta Abundante</b> <b>A Aventura de Christus Nóbrega na China</b>
30	Abundant Forest Dragon The adventures of Christus Nóbrega in China
35	龙沛森 Christus Nóbrega在中国的冒险
39	<b>Perguntas para Christus Nóbrega</b> <b>Respostas para Renata Azambuja</b>
44	Questions for Christus Nobrega Answers for Renata Azambuja
48	给Christus Nóbrega的问题 给Renata Azambuja的回答
63	<b>Sala Vermelha</b> Red Room 红色大厅
97	<b>Sala Verde</b> Green Room 绿色大厅
117	<b>Biblioteca</b> Library 图书馆
191	<b>Sala do Imperador</b> Emperor's Room 皇帝厅
219	<b>Sala de Aula</b> Classroom 教室
241	<b>Sala da Justiça</b> Court of Law 法庭
247	<b>Fábricas</b> Factories 工厂





















O IPAC tem a honra de apresentar a exposição “Dragão, Floresta, Abundante - A Aventura de Christus Nóbrega na China”, oferecendo aos visitantes um mergulho em uma jornada fascinante pelas interseções entre arte, cultura e imaginação, trazendo à vida a rica herança cultural da China através da lente única de Nóbrega. Frente a uma variedade de mídias, incluindo fotografias, vídeos e instalações, Nóbrega captura a essência mística e vibrante da China, destacando sua conexão profunda com o cotidiano e sua rica tradição artística. Nesta exposição, o artista nos leva a uma viagem imaginativa, onde os mitos ancestrais entrelaçam-se com a vida hightech de uma das maiores economias mundiais, revelando camadas de significado que convidam à contemplação e à reflexão. “Dragão, Floresta, Abundante - A Aventura de Christus Nóbrega na China” não é apenas uma exposição de arte, mas também uma jornada imersiva que transporta os espectadores para um mundo de maravilha e descoberta.

The IPAC is proud to present the exhibition “Dragon, Forest, Abundant - The Adventure of Christus Nóbrega in China,” offering visitors a fascinating journey through the intersections of art, culture, and imagination. The exhibit brings to life the rich cultural heritage of China through Nóbrega’s unique lens. Through a variety of media, including photographs, videos, and installations, Nóbrega captures the mystical and vibrant essence of China, highlighting its deep connection to everyday life and its rich artistic tradition. In this exhibition, the artist takes us on an imaginative journey, where ancient myths intertwine with the high-tech life of one of the world’s largest economies, revealing layers of meaning that invite contemplation and reflection. “Dragon, Forest, Abundant - The Adventure of Christus Nóbrega in China” is not just an art exhibition, but an immersive journey that transports viewers to a world of wonder and discovery.

IPAC很荣幸地呈现展览“龙沛森 - Christus Nóbrega在中国的冒险”，为参观者提供一次迷人的旅程，探索艺术、文化和想象力的交汇点，通过Nóbrega独特的视角展现中国丰富的文化遗产。面对各种媒介，包括摄影、视频和装置，Nóbrega捕捉了中国神秘而充满活力的精髓，突出其与日常生活的深厚联系以及丰富的艺术传统。在此次展览中，艺术家带领我们进行一场想象力的旅行，在那里，古老的神话与世界最大经济体之一的高科技生活交织在一起，揭示了层层意义，邀请观众进行沉思和反思。“龙沛森 - Christus Nóbrega在中国的冒险”不仅仅是一场艺术展览，更是一场沉浸式的旅程，将观众带入一个充满奇迹和发现的世界。

**Daiana Castilho Dias**

Presidenta

President

总统

# Dragão Floresta Abundante

## A Aventura de Christus Nóbrega na China

Renata Azambuja

### Prólogo para um conto fabuloso

Esta exposição narra a história de um deslocamento: Christus Nóbrega viaja, como artista, do Brasil para a China, e lá fica por dois meses. Em decorrência dos instantes vividos durante esse encontro ultramar, sob o formato de uma residência artística, Nóbrega leva suas expectativas e o que tem na bagagem como artista: a expertise com recorte de papel e com as tecnologias apropriadas, o amor pelos livros, a noção de que há um poder social multiplicador na coisa quando se torna reproduzível, e um interesse em perceber que aquilo que o mundo oferece está disponível para reinvenção e para investigações críticas.

A consciência de que o ser estrangeiro estaria constantemente sendo habitado pelo ser brasileiro sobrevoou a visão do artista, influenciando suas escolhas e impactando a curadoria. O conjunto expositivo foi idealizado a partir de um questionamento fundamental para o artista-viajante: como constituir um espaço para que ele se torne um lugar? Dois eixos de balizas temporais e conceituais foram formulados para tentar responder a essa indagação e possibilitar o movimento poético.

Nomeados como Ver-paisagem e Ser-cidade, esses conceitos implicam, respectivamente, em estratégias para conhecer o entorno: em um primeiro momento, o artista se distancia e observa; e, por fim, entranha-se no cotidiano da cidade. Ambos contextos são focos fecundos para o conhecer.

A curadoria propôs integrar todos esses eixos ao construir espaços distintos uns dos outros, balizados pela noção de estranhamento e reconhecimento de Christus Nóbrega em território estrangeiro.

Esta conjuntura hermética, que bloqueia o nosso conhecimento e percepção sobre o que seja a sociedade chinesa, abre, por outro lado, portas para a imaginação do artista, que inventa mundos a partir do que vê e sente, procurando traduzir essa sensação de estranhamento em poética visual, possibilitando, para o espectador, conhecer facetas da sociedade chinesa e de Pequim, em especial.

### A trama: fios condutores

#### 1. O papel recortado

Assim começa a história. O artista aporta em território estrangeiro. O ano é 2015 e o mês é outubro. A corda que usa para atracar a sua embarcação e conectá-lo àquele lugar, tão cheio de mitologias e com idioma críptico, é a sua habilidade poética de inventar mundos ao recortar, a laser, imagens em papel, gerando trabalhos que representam uma das facetas de sua produção. Desse modo, o artista, sem precisar recorrer à conversa falada, se introduz pela sua poética: apresenta-se como um ocidental que, ao aproximar-se de uma tradição tão cara aos chineses, que é o recorte de papel, passa a se constituir como parte da linguagem cultural compartilhada, atualizada por Nóbrega por meio de perspectivas próprias, singulares e de tecnologias avançadas, dentro de um processo contemporâneo de exercício da visualidade.

Para os chineses, a técnica de recortar papel é quase tão antiga quanto a sua própria história. Considerada como uma prática que integra um dos elementos fundantes da cultura popular, parece ter estado presente mesmo antes da invenção do papel, como forma de reverenciar deuses e homenagear



ancestrais. Folhas, pedaços de seda e couro animal foram os suportes remotos.

O desenho recortado surge aos poucos e dá forma ao que era um plano liso e monocromático. O vermelho é a cor preferida, e prenuncia a boa sorte. Tudo carrega uma simbologia voltada para o desejo de bem-estar e longevidade. A imagem vai se constituindo, aos poucos, como mágica, e para produzir magia. E foi assim, de maneira auspiciosa, que Christus Nóbrega chegou a Pequim.

A Roupa nova do Rei sinaliza o ponto de chegada da viagem e encerra o ciclo de viagem para o além-mar. A série foi desenvolvida da experiência específica da residência, mas desenvolvida em consonância com séries anteriores, como vemos em Ludiões, 2009; em Transfúgio, 2011; em Anexos, 2013 e em Algozes, 2014.

Nesta série de imagens, intitulada a partir do conto de fadas de Hans Christian Andersen, publicado em 1837, o corpo nu do artista é recoberto pelo papel recortado, que o deixa parcialmente à mostra. Como no conto do escritor dinamarquês, há aqui uma performance acontecendo em público, tendo o espectador como testemunha. O artista, desnudado frente ao olhar de quem vê, não tem seu rosto identificado, mas se insinua sob as lacunas do desenho filigranado, recortado à moda da tradição chinesa e fincado por alfinetes de ouro. O que ele esconde? O que ele mostra? E o que ele anuncia?

#### 2. A dobradura

Prosseguindo na busca pelo compartilhamento de linguagens entre territórios, e também investigando as situações que parecem similares, mas que distinguem culturas, Nóbrega se depara com outro aspecto da tradição chinesa, que são as dobraduras (ZheZhi). Os papéis, na China eram, antigamente, dobrados para representar objetos inanimados, como as moedas, em formato de pepitas douradas, feitas para cerimônias fúnebres e, também, usados como forma de executar brinquedos.

A ludicidade, que permeia a produção artística de Nóbrega é aqui atravessada por um universo menos brincante e mais circunspecto, que é o do ambiente militar. O título da série de quatro obras fotográficas em que essa situação surge revela a interrelação: Cabeça de papel, aludindo a uma parlenda, uma canção popular para os brasileiros, que é a música Marcha soldado, cabeça de papel, que parece ter tido origem em Portugal, tendo sido adaptada no Brasil.

O folclore popular brasileiro se expande pela mão do artista e se ajusta mais uma vez no processo de transmutação cultural. Elaboradas em uma perspectiva distante da nossa concepção usual da configuração visual militar, os soldados retratados aparecem com as fardas, referentes às dos soldados chineses, amarfanhadas. Complementando a visão instável da vestimenta, surgem as dobraduras com papéis amarrotados cobrindo a cabeça e o rosto, e que ocupam o lugar

do quepe ou chapéu, reforçando a mesma lógica da instabilidade: sacos, dobraduras irregulares, que ora lembram aviõezinhos ou adornos de cabeça. A noção de brincadeira que a parlenda motiva, se mantém, ativando o pensamento crítico sobre a beligerância que impera, existindo como força ideológica, dos dois lados do planeta.

#### 3. Literaturas e livros

Se em A Roupa Nova do Rei o despir-se é a máxima que coroa a fábula, em Hors Concours I, II e III (2024), o vestir-se e o travestir-se são os pontos de inflexão e reflexão sobre o estatuto de gênero no mundo atual, estabelecendo pontes com variados períodos do passado. Tomando como referência um ícone do carnaval brasileiro, Clóvis Bornay, que recebeu o título de hors concours pela significância de sua participação nos concursos de fantasia, o artista simula novas personalidades promovendo a fusão multicultural e instituindo, por meio do recurso da Inteligência Artificial, imagens que aludem a drag queens chinesas.

A figura de Bornay e sua atuação ostentosa no cenário social brasileiro das décadas de 1960 e 1970 contrasta com a situação de forte repressão cultural e política dessa época, tornando-se, de certa forma, transgressora. A construção de figuras proposta por Nóbrega enriquece a fusão ao trazer à tona referências que se assemelham à performance de atores masculinos (nándàn) que personificavam mulheres em óperas como a de Pequim, desde o século XVII.

Diverso é o mundo e diversos são os viajantes que nele estão. Há os que partem para uma viagem às cegas. Há aqueles que sobre o destino leem antes de partir. Seja qual for a forma pela qual se mergulhe na viagem que está por vir, a experiência do estar é inalienável e faz parte do desconhecido. Para o artista contemporâneo, o terreno do incerto é fruto almejado do desejo como matéria para a produção, seja em qual território resolva aportar seu olhar.

A construção de sua produção artística se inicia antes da ida para a China. Algumas fontes literárias e culturais instigaram o artista a refletir poeticamente sobre o país. As referências escolhidas são enigmáticas e, por isso, estimulam a invenção artística. São elas: a enciclopédia chinesa chamada de Empório Celestial de Conhecimentos Benévols, citada em livro de Jorge Luis Borges e que dá nome a uma das obras em exposição; o I-Ching, também conhecido como Livro das Mutações, um livro-oráculo, que tem suas origens na antiguidade e os escritos Diário de um louco, de 1918 e A pipa, de 1925, ambos de autoria de Lu Xun, poeta, escritor, editor, tradutor, e crítico literário, reconhecido como o mais proeminente escritor chinês do início do século XX.

Não é de hoje que Christus Nóbrega entrelaça a literatura, e mesmo o livro como objeto, ao seu corpo de trabalho. A perspectiva de ir para a China possibilitou ampliar o escopo desta faceta em sua produção.

Estar em um país cuja língua escrita tem data superior a 3.000 anos; onde milhares de dialetos compõem um tronco linguístico gigantesco; onde as palavras tomam significados a partir da combinação de seus caracteres, ou logogramas - que adquirem significados a depender do contexto em que surgem - tornam a comunicação, ao mesmo tempo que um fator impossibilitante para o viajante estrangeiro, também um lugar fértil para a poética, que vai burilar as lacunas do real ininteligível para inventar ficções (afinal, o real sempre nos prega, de qualquer maneira, armadilhas).

Portanto, não estamos tão enganados ao considerarmos que as obras desta exposição poderiam ser tanto partes de um conto, como também de uma fábula, mesmo que, em vários momentos, os núcleos de produção apontem para situações indubitavelmente reais. Ao se agregarem, esses gêneros formam um corpo fabuloso, pois mesmo que balizados por uma estrutura temporal fechada, como é característico do conto, o que dá a partida conceitual à viagem do artista faz parte de um enigma, abrindo a estrutura para o imponderável, lugar da fábula.

E que enigma é este? Ao perceber que estaria tão próximo da fonte geográfica que originou A Enciclopédia de Conhecimentos Benévols, um livro de existência duvidosa que dominou sua imaginação por muito tempo - e provavelmente a de muitos outros desde que foi mencionado por um escritor tão emblemático como Jorge Luis Borges, em O Idioma Analítico de John Wilkins - Nóbrega não teve dúvidas: fez da busca por esse livro um tema de trabalho. Essa busca tornou-se alvo de uma ‘performance-peregrinação’ às bibliotecas de Pequim, e a ideia foi trazida para a exposição como uma instalação, permitindo aos visitantes uma experiência próxima à do artista. O espectador é instigado a caminhar, tatear superfícies, abrir e fechar gavetas. A instalação Empório Celestial dos Conhecimentos Benévols estabelece uma espécie de narrativa de contato e dissonância com as situações vividas pelo artista.

E aqui surge a outra ponta da corda, que amarra a embarcação do artista ao cais da China. Só que desta vez, o que se atrela é a literatura ficcional ocidental que faz surgir uma ponte que interliga mundos.

#### 4. Correspondências: Coleção Vermelha e Óculos de Sol

A Coleção Vermelha (2015-2024) se apresenta como uma espécie de síntese que reúne os recursos conceituais que derivam do estar em residência, uma situação em que o artista, pleno de histórias, memórias, aprendizados e vivências aporta em um outro lugar que, por sua vez, também carrega suas próprias particularidades, históricas e culturais. O artista, nessa circunstância, potencializa o vivido e o visto por meio da invenção, entrelaçando as narrativas do seu lugar de origem com as da estadia imersiva, em uma

demonstração de que os vínculos existem, apesar da distância, questão que se manifesta – e que foi elemento gerador para a instalação – por meio de uma série de cinco fotografias que conjugam os rostos de chineses e indígenas brasileiros, referindo-se à teoria de Bering, sobre o povoamento do continente americano por nômades asiáticos e, assim, apontando relações que desenham laços de sangue.

Em uma parede, tomada pela cor vermelha, considerada auspiciosa para os chineses, Nóbrega atribui a ela outros sentidos, introduzindo temas que lhe são caros, mas também relevantes para o alargamento de nossa compreensão sobre a história brasileira: o vermelho inunda todas as obras, assinalando a presença de vários elementos que estão presentes em diferentes temporalidades. O artista os incorpora, como o título indica, a um conjunto, que forma um repertório. Entre eles está o pau-brasil, ou madeira vermelha (ibi-rapitanga), que também se apresenta como imagem e ocupa um lugar central na instalação, aparecendo em dois momentos: em um há a sobreposição do termo ‘pau-brasil’ grafado em caligrafia similar a encontrada na carta de Pero Vaz de Caminha, a uma mão que segura um cacetete e, em outra, vemos a ilustração de Tarsila do Amaral feita para o livro de poemas de Oswald de Andrade, de 1925, onde o nome ‘pau-brasil’ foi posicionado sobre o desenho da bandeira.

A menção aos indígenas brasileiros prossegue por meio da inclusão de uma xilogravura do século XVI – atribuída a Thèodore de Bry - sobre os relatos de viagem de Hans Staden e seu convívio com os indígenas tupinambás. Continuam também as associações, como o posicionamento, lado a lado, da reprodução fotográfica de duas mulheres que viveram no período da Dinastia Qing (1636-1912) e da reprodução da pintura de Raphael, Retrato de um cardeal (1510-1511). A dinastia Qing foi a última dinastia imperial chinesa que preparou o alicerce territorial para a China moderna e, também, um período considerado moderno com relação às vestimentas. Trajes que ficam evidentes na pintura que retrata o cardeal que se veste exclusivamente de vermelho, cor reservada, tanto na China, como em outras culturas, às elites.

A bandeira ilustrada por Amaral e posicionada ao lado das reproduções reforça a conexão e nos lembra da problemática história em que o vermelho do pau-brasil era item altamente valorizado no século XVI e altamente explorado pelos portugueses que o exportavam para a Europa, principalmente, para a produção de corante em razão de sua resina avermelhada. Assim, no extenso fio que liga os pontos completa-se um ciclo em que a árvore símbolo do Brasil é explorada a ponto de extinção para servir às tradições das classes sociais abastadas.

Importante, ainda, mencionar duas outras peças dessa coleção que se referem, cada uma, a questões associadas à coletividade e estruturas de poder: A

imagem *Pele de dragão* e a reprodução fotográfica de uma imagem icônica do Massacre do Paralelo 11. Na primeira obra, o artista procede a um trabalho de síntese visual, agrupando duas entidades históricas da cultura chinesa em uma única peça, inspirado pela história contada por sua amiga na China, de que pele de dragão se referia a um tipo de armadura: a imagem de tropas militares forma uma estampa semelhante a uma pele de réptil: o dragão, figura mitológica a quem se atribui uma força extraordinária. Na segunda obra, vemos a reprodução de uma fotografia que se tornou emblemática pela violência que expressa: dois trabalhadores de uma empresa de extração de borracha seguram as pernas de um indígena que havia sido morto e pendurado pelos pés durante a chacina ocorrida em Mato Grosso, em 1963 e que exterminou 3.500 indígenas da etnia Cinta-Larga. Nóbrega modifica o teor da imagem, invertendo a posição dos sujeitos, concedendo, pela ação, dignidade ao indígena morto, enquanto conduz o espectador a refletir sobre o passado e o presente da realidade brasileira.

Vinculado ao atravessamento espaço-temporal, Óculos de Sol (2024) foi idealizada especialmente para o plenário da primeira sede do Supremo Tribunal Federal. Nóbrega associa duas fotografias, tendo os óculos escuros como fonte de referência. A obra assinala situações diferentes e põe à mostra o desenrolar das invenções, nos conduzindo a refletir sobre o espírito do tempo que permeia cada época. Em uma das fotos, cortesãos chineses posam para uma reconstituição de cena de tribunal, provavelmente no século XII. O juiz, performando, ao centro, utiliza óculos de lentes escuras, usadas como forma de distanciamento emocional, escondendo sua expressão facial. Na outra fotografia, a figura do magistrado é substituída pela do vendedor ambulante de óculos nas praias do Rio de Janeiro, que também posa, ocupando o espaço central da foto, encarando o espectador. Usando óculos de lente espelhada e enquadrado por dezenas de outros óculos, o vendedor tem a vista coberta, mas deixa espaço para que nele algo ou alguém se reflita. Essas fotos, mediadas pelas vistas recobertas, mesmo que pautadas por diferentes propósitos, estando encerradas em uma sala ou a céu aberto, se aproximam, no tempo e no espaço, pelo que de pensamento escondem ou dissimulam.

##### 5. Referências:

##### As mídias impressas e a China atual

Há também no real, ficções compartilhadas, independentemente das distâncias geográficas que separam os países. Afinal, na contemporaneidade compartilhamos mundos, pré-conceitos e atavismos.

Esse hermetismo que obstrui nosso acesso ao conhecimento sobre a China é permeável e, muitas vezes, consegue furar o bloqueio para chegar até o ocidente como notícia veiculada pela mídia, corroborando a

sensação do artista viajante de que qualquer semelhança com o outro lado do mundo pode não ser mera coincidência e que, afinal, o que se vive faz parte de um mesmo naco de mundo, com contornos diferentes. Isso nos faz lembrar de outra ‘fábula’ inventada por Borges em parceria com Adolfo Bioy Casares no micro-ensaio de 1946, O Rigor da ciência, em que os mapas desmedidos se tornaram um só mapa: o Mapa do Império, que “(...) tinha o tamanho do Império e que coincidia pontualmente com ele (...)”, tendo sido pelas gerações posteriores implacavelmente deixado ao sabor das intempéries e encontrado mais tarde como “(...) Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Cartográficas.”

Na medida em que Nóbrega foi se “tornando cidade” ficou sujeito a todo tipo de atravessamento, marcado por acontecimentos que o impactaram e o impeliram a tirar da sua mala de artista outros argumentos para além do que se constituía como o previsto para a produção artística, alavancada pelo quadro da tradição estética.

O artista em residência está em constante embate e encontro com a sociedade; está em contato direto com fragmentos de realidades que não somente prenunciam boas novas, como os recortes de papéis antigos faziam crer, mas tratam de refletir sobre ocorrências da vida presente, que podem vir amarradas à reflexão sobre gênero, política, ambientalismo, como é o caso de três instalações fotográficas presentes na exposição: Dicionário Feminino; 89 Passos. 89 Linhas. Desenhos sobre a Paz e Fábrica de Nuvens.

Se a Enciclopédia Celestial é do domínio da invenção ficcional, o Dicionário Feminino é uma invenção do artista para falar sobre uma ficção corrente adotada por uma sociedade patriarcal como parte aceita da realidade; concepções de gênero que, infelizmente, são comuns a outras populações: o trabalho, composto por um total de 18 conjuntos de lâminas fotográficas, acompanhadas por logogramas e suas traduções para idiomas variados, correspondentes a cada set de fotografias, formam um conceito que aponta para a concretude da linguagem como sistema socialmente compartilhado e ilusório.

No segundo trabalho citado acima, a sua atenção recai sobre o episódio de 1989 que teve ampla repercussão jornalística, onde um jovem, em uma ação de protesto, enfrenta uma coluna de tanques do exército no centro da Praça da Paz Celestial. Nóbrega, ao visitar a praça, resolve refletir poeticamente sobre o acontecimento: planeja uma ação performática. Faz uma caminhada reflexiva, gravada pelo GPS do celular, deixado dentro de sua mochila sobre o piso da praça. O resultado é a instalação 89 Passos. 89 Linhas. Desenhos sobre a Paz, constituída por um grupo de fotos atravessadas por canos de metal de diferentes espessuras e comprimentos dispostos em frente à

impressão do desenho das 89 linhas desenhadas representando os 89 passos dessa caminhada.

Fábrica de Nuvens reflete, em tom irônico, sobre a naturalização de algo socialmente tão grave como a poluição em Pequim, resultante de uma produção industrial incessante e massificadora, fato amplamente divulgado internacionalmente e que afetou o artista enquanto esteve lá. Nóbrega resolve apontar para o contrassenso e a tragédia da situação criando um dispositivo jocoso, de efeito trompe l'oeil, que coloca em xeque a nossa crença no poder da visualidade. A instalação gera decepção e provoca reflexão. O espectador é ‘enganado’ por um instante: em um segundo crê estar vendo a imagem de uma nuvem, mas, logo em seguida, percebe que foi iludido, porque descobre que a poética nuvem do slide anterior era, de fato, uma formação de fumaça saída de uma torre de fábrica.

#### 6. Tecnologia apropriada e Arte

Sobrevoando e envolvendo a trama de fios que conduzem a este conto de viagem fabuloso, transformado em exposição, encontramos o núcleo central de interesse do artista, advindo do entrecruzamento entre arte e tecnologia. A inquietação fundamental para o artista é de ordem metodológica e processual e procura responder, com frequência, a indagações oriundas do campo de estudo da tecnologia apropriada que, definida de maneira simples, vincula-se à cultura, ao ambiente e aos recursos disponíveis do local aonde será desenvolvida e, assim, compõem a fundação de projetos de desenvolvimento econômico e social.

A produção de arte, mesmo que de alcance ínfimo e despojada do propósito de produção em larga escala, e até mesmo por isso, é campo fecundo para refletir sobre questões próprias do campo da tecnologia apropriada, que faz uso da pequena escala, se articula em rede e apresenta uma ligação estreita com as manifestações culturais e, tal como a arte, procura contestar sistemas opressores.

Mesmo antes de viajar para China, o artista entende que precisa exercitar os temas que envolvem o desejo de inovação, típico da sociedade ocidental e a busca pela manutenção da tradição, correntes na cultura oriental. Lugar de coabitação da produção artesanal e da produção industrial, o artista percebeu que poderia se reconectar com outra faceta de seu conjunto de trabalhos envolvendo a produção de rendas na Paraíba, seu Estado de origem e, assim, com o seu núcleo maior de interesse. Escolheu a pipa como elemento de conexão que, como o papel recortado, tem origem longínqua e faz parte do repertório cultural chinês.

Mas como re-situar a pipa para inseri-la em um contexto de reflexão contemporânea e crítica? Lu Xun, ícone da literatura chinesa moderna e famoso pela habilidade em tratar temas de sua origem cultural como lugares propícios à batalha ideológica, havia começado a apontar para alguns caminhos. Seus livros Diário

de um louco, de 1918 e A pipa, de 1925, foram fontes importantes para a construção de duas das instalações que estão na exposição: Passeio Controlado e Fábrica de Pipas.

Em Passeio Controlado, pipas são impressas com mistos de fotografias de chineses, muitos deles recebendo como modelos para aulas de arte, a fim de incrementar a sua renda familiar. Ao reforçar a antiguidade da pipa como parte remota da cultura, escurecendo e manchando o papel, e ao associar imagens de cidadãos com dificuldades financeiras a um objeto de caráter lúdico, o artista expõe um paradoxo social, ideia que ele desdobra em Fábrica de Pipas.

Nessa instalação, um microcosmo do duro sistema econômico de produção chinesa, com seus métodos e organização de trabalho, é reproduzido e disponibilizado para a vivência do espectador, que se transforma em partícipe da obra. Ele é convidado a fazer pipas, mas precisa aceitar as regras do jogo. E, quem sabe, obter a linda pipa de ouro, em formato de borboleta, disposta no centro da sala de trabalho, tão próxima aos espectadores/trabalhadores, mas, ao mesmo tempo, tão inacessível: somente aqueles que tenham vencido a dura tarefa de cumprir os deveres da fábrica podem tê-la.

O que vemos nesta exposição é o resultado de uma aventura de um artista viajante que esteve a descobrir e conhecer um território pouco conhecido e repleto de lacunas, propício para a invenção artística. Lacunas que deixam entrever questões compartilhadas pela atualidade global. As obras estão dispostas no espaço como resultados de operações cruzadas, que envolvem somas, divisões, multiplicações e subtrações que integraram o processo de investigação de Christus Nóbrega durante a residência, situação em que o artista esteve imerso em circunstâncias postas pelo lugar e em torno das quais reagiu a partir de interesses prévios, parte de seu histórico, estabelecendo, ao final do processo, um universo visual pleno de camadas discursivas.

# Abundant Forest Dragon

## The adventures of Christus Nobrega in China

Renata Azambuja

### Prologue to a fabulous tale

This exhibition tells the story of a journey: Christus Nóbrega travels from Brazil to China as an artist, where he stays for two months. During this overseas encounter, under the format of an artist residency, Nóbrega brings his expectations and what he carries as an artist: expertise in paper cutting and appropriate technologies, a love for books, an understanding that there is a social multiplying power in things when they become reproducible, and an interest in seeing that what the world offers is available for reinvention and critical investigation.

The awareness that the foreigner within would constantly be inhabited by the Brazilian self hovered over the artist's vision, influencing his choices and impacting the curatorial process. The exhibition was conceived from a fundamental question for the traveling artist: how to make a space become a place? Two axes of temporal and conceptual markers were formulated to try to answer this question and enable poetic movement.

Named “Seeing-Landscape” and “Being-City,” these concepts respectively imply strategies for understanding the surroundings: initially, the artist distances himself and observes; then, he immerses himself in the city's daily life. Both contexts are fertile grounds for self-discovery.

The curatorial approach was to integrate all these axes by constructing distinct spaces, guided by the notions of estrangement and recognition of Christus Nóbrega in a foreign land.

This hermetic context, which blocks our knowledge and perception of what Chinese society is, on the

other hand, opens doors to the artist's imagination, who invents worlds from what he sees and feels, seeking to translate this sense of strangeness into visual poetry, enabling the viewer to understand facets of Chinese society and Beijing in particular.

### The Plot: Guiding Threads

**1. The Paper Cut**

This is how the story begins. The artist arrives in foreign territory. The year is 2015, and the month is October. The rope he uses to dock his boat and connect to that place, so full of myths and with a cryptic language, is his poetic ability to create worlds by laser cutting images on paper, producing works that represent one facet of his production. In this way, the artist, without needing to resort to spoken conversation, introduces himself through his poetics: he presents himself as a Westerner who, by approaching a tradition so dear to the Chinese, which is paper cutting, becomes part of the shared cultural language, updated by Nóbrega through his unique perspectives and advanced technologies within a contemporary visual practice.

For the Chinese, the technique of paper cutting is almost as old as their history itself. Considered a practice that integrates one of the founding elements of popular culture, it seems to have been present even before the invention of paper, as a way to revere gods and honour ancestors. Leaves, pieces of silk, and animal leather were the early supports.

The cut-out design gradually emerges and gives form to what was a flat and monochromatic plane. Red is the preferred colour, symbolising good luck. Everything carries a symbolism aimed at well-being

and longevity. The image gradually forms, like magic, and to produce magic. And so, auspiciously, Christus Nóbrega arrived in Beijing.

“The Emperor's New Clothes” marks the end of the journey and concludes the overseas voyage cycle. The series was developed from the specific experience of the residency but aligns with previous series, such as “Ludiões” in 2009, “Transfúgio” in 2011, “Anexos” in 2013, and “Algozes” in 2014.

In this series of images, titled after the fairy tale by Hans Christian Andersen published in 1837, the artist's naked body is covered with cut-out paper, leaving it partially visible. As in the Danish writer's tale, there is a public performance happening here, with the viewer as a witness. The artist, stripped before the onlooker, has his face unidentified but insinuates himself through the gaps of the filigree design, cut in the Chinese tradition and pinned with gold pins. What does he hide? What does he reveal? And what does he announce?

**2. The Fold**

Continuing the search for shared languages between territories, and also investigating situations that seem similar but distinguish cultures, Nóbrega encounters another aspect of Chinese tradition, which is paper folding (ZheZhi). In ancient China, papers were folded to represent inanimate objects, like coins in the form of gold nuggets, made for funerary ceremonies, and also used to create toys.

The playfulness that permeates Nóbrega's artistic production is here intersected by a more sombre and circumspect universe, which is the military environment. The title of the series of four photographic works where this situation arises reveals the interrelationship: “Paper Head,” alluding to a nursery rhyme, a popular song for Brazilians, which is “Marcha soldado, cabeça de papel,” which seems to have originated in Portugal and been adapted in Brazil.

Brazilian popular folklore expands through the artist's hand and adjusts once again in the process of cultural transmutation. Created from a perspective distant from our usual conception of military visual configuration, the soldiers depicted appear with uniforms resembling those of Chinese soldiers, wrinkled. Complementing the unstable vision of the attire are folds with crumpled papers covering the head and face, taking the place of the cap or hat, reinforcing the same logic of instability: bags, irregular folds, sometimes resembling little planes or head ornaments. The sense of playfulness that the rhyme invokes remains, activating critical thinking about the belligerence that prevails, existing as an ideological force on both sides of the planet.

**3. Literatures and Books**

If in “The Emperor's New Clothes” undressing is the

pinnacle that crowns the fable, in “Hors Concours I, II, and III” (2024), dressing up and cross-dressing are the points of inflection and reflection on the status of gender in the current world, establishing bridges with various periods of the past. Taking as a reference a Brazilian carnival icon, Clóvis Bornay, who received the title of hors concours for the significance of his participation in fantasy contests, the artist simulates new personalities promoting multicultural fusion and, through the use of Artificial Intelligence, creating images that allude to Chinese drag queens.

Bornay's figure and his ostentatious role in the Brazilian social scene of the 1960s and 1970s contrast with the strong cultural and political repression of that time, becoming, in a way, transgressive. The construction of figures proposed by Nóbrega enriches the fusion by bringing to light references resembling the performance of male actors (nándàn) who portrayed women in Peking operas since the 17th century.

The world is diverse, and so are the travellers in it. Some embark on a blind journey. Some read about their destination before departing. Whatever way one dives into the upcoming journey, the experience of being is inalienable and part of the unknown. For the contemporary artist, the realm of uncertainty is a desired fruit of the will, a material for production, regardless of the territory where one decides to cast their gaze.

The construction of his artistic production begins before the trip to China. Some literary and cultural sources prompted the artist to poetically reflect on the country. The chosen references are enigmatic and, therefore, stimulate artistic invention. They are: the Chinese encyclopedia called the “Celestial Emporium of Benevolent Knowledge,” cited in a book by Jorge Luis Borges and which gives its name to one of the works in the exhibition; the I Ching, also known as the Book of Changes, an oracle book with ancient origins, and the writings “Diary of a Madman” from 1918 and “The Kite” from 1925, both by Lu Xun, poet, writer, editor, translator, and literary critic, recognized as the most prominent Chinese writer of the early 20th century.

It is not new that Christus Nóbrega intertwines literature, and even the book as an object, into his body of work. The prospect of going to China allowed him to expand this facet in his production. Being in a country whose written language dates back more than 3,000 years; where thousands of dialects make up a vast linguistic tree; where words gain meanings from the combination of their characters, or logograms - acquiring meanings depending on the context in which they appear - makes communication, at the same time, an obstacle for the foreign traveller and a fertile ground for poetics, which will refine the gaps of the unintelligible real to invent fictions (after all, the real always plays tricks on us in some way).



Therefore, we are not so wrong to consider that the works in this exhibition could be parts of a tale, or even a fable, even if at various moments the production cores point to undoubtedly real situations. When these genres come together, they form a fabulous body, for even if marked by a closed temporal structure, as is characteristic of a tale, what gives the conceptual start to the artist's journey is part of an enigma, opening the structure to the unpredictable, the realm of the fable.

And what is this enigma? Realising he was so close to the geographical source that originated the “Celestial Emporium of Benevolent Knowledge,” a book of doubtful existence that dominated his imagination for a long time - and probably many others’ since it was mentioned by such an emblematic writer as Jorge Luis Borges in “The Analytical Language of John Wilkins” - Nóbrega had no doubts: he made the search for this book a work theme. This search became the focus of a ‘performance-pilgrimage’ to Beijing’s libraries, and the idea was brought to the exhibition as an installation, allowing visitors an experience close to that of the artist. The viewer is encouraged to walk, touch surfaces, open and close drawers. The installation “Celestial Emporium of Benevolent Knowledge” establishes a kind of narrative of contact and dissonance with the situations experienced by the artist.

And here emerges the other end of the rope that ties the artist’s boat to China’s dock. But this time, what connects is Western fictional literature, creating a bridge that links worlds.

**4. Correspondences:  
Red Collection and Sunglasses**

The “Red Collection” (2015-2024) is presented as a synthesis that brings together the conceptual resources derived from being in residence, a situation in which the artist, full of stories, memories, learning, and experiences, arrives in a place that also carries its own historical and cultural particularities. In this context, the artist amplifies the lived and seen through invention, intertwining the narratives of his place of origin with those of his immersive stay, demonstrating that connections exist despite the distance. This is manifested - and was a generating element for the installation - through a series of five photographs combining the faces of Chinese and Brazilian indigenous people, referring to the Bering theory about the peopling of the American continent by Asian nomads, thus pointing to relationships that draw blood ties.

On a wall dominated by the colour red, considered auspicious by the Chinese, Nóbrega assigns other meanings to it, introducing themes dear to him but also relevant to expanding our understanding of Brazilian history: red floods all the works, marking the presence of various elements present in different

temporalities. The artist incorporates them, as the title indicates, into a set, forming a repertoire. Among them is the pau-brasil or redwood (ibirapitanga), which also appears as an image and occupies a central place in the installation, appearing in two moments: in one, the term ‘pau-brasil’ is superimposed in handwriting similar to that found in Pero Vaz de Caminha’s letter, on a hand holding a baton, and in another, we see an illustration by Tarsila do Amaral made for Oswald de Andrade’s book of poems from 1925, where the name ‘pau-brasil’ is positioned over the flag drawing.

The reference to Brazilian indigenous people continues through the inclusion of a 16th-century woodcut - attributed to Thèodore de Bry - based on Hans Staden’s travel accounts and his interactions with the Tupinambá indigenous people. The associations also continue with the side-by-side positioning of a photographic reproduction of two women who lived during the Qing Dynasty (1636-1912) and a reproduction of Raphael’s painting “Portrait of a Cardinal” (1510-1511). The Qing Dynasty was the last imperial dynasty of China, laying the territorial foundation for modern China, and also a period considered modern regarding clothing. The cardinal’s attire, exclusively red, is evident in the painting, a colour reserved, both in China and other cultures, for the elite.

The flag illustrated by Amaral, positioned next to the reproductions, reinforces the connection and reminds us of the problematic history in which pau-brasil red was highly valued in the 16th century and heavily exploited by the Portuguese, who exported it to Europe, mainly for producing dye due to its reddish resin. Thus, in the extensive thread that connects the points, a cycle is completed where the symbol tree of Brazil is exploited to the brink of extinction to serve the traditions of affluent social classes.

It is also important to mention two other pieces in this collection, each addressing issues related to collectivity and power structures: “Dragon Skin” and the photographic reproduction of an iconic image from the “Parallel 11 Massacre.” In the first work, the artist synthesises visual elements, combining two historical entities of Chinese culture in a single piece, inspired by a story told by his friend in China that dragon skin referred to a type of armour: the image of military troops forms a pattern resembling reptile skin: the dragon, a mythical figure attributed with extraordinary strength. In the second work, we see the reproduction of a photograph that became emblematic for its expressed violence: two rubber extraction workers hold the legs of an indigenous person who had been killed and hung by the feet during the massacre in Mato Grosso in 1963, which exterminated 3,500 indigenous people of the Cinta-Larga ethnicity. Nóbrega changes the tone of the image, inverting the subjects’ positions, granting dignity to the deceased

indigenous person through this action while leading the viewer to reflect on the past and present reality of Brazil.

Linked to space-time traversal, “Sunglasses” (2024) was specially designed for the plenary of the first seat of the Supreme Federal Court. Nóbrega associates two photographs, with sunglasses as the reference. The work highlights different situations and showcases the unfolding inventions, prompting us to reflect on the spirit of each era. In one photo, Chinese courtiers pose for a courtroom re-enactment scene, probably in the 12th century. The judge, performing in the centre, wears dark-lensed glasses, used to maintain emotional distance, hiding his facial expression. In the other photograph, the magistrate’s figure is replaced by that of a street vendor selling sunglasses on Rio de Janeiro’s beaches, who also poses in the centre, facing the viewer. Wearing mirrored sunglasses and surrounded by dozens of other glasses, the vendor’s eyes are covered, but there is space for something or someone to be reflected in them. These photos, mediated by covered eyes, even though driven by different purposes, whether in a closed room or open air, draw closer in time and space by the thoughts they conceal or dissemble.

**5. References:  
Printed Media and Modern China**

There are also shared fictions in reality, regardless of the geographical distances that separate countries. After all, in contemporary times, we share worlds, preconceptions, and atavisms.

This hermetism that blocks our access to knowledge about China is permeable and often manages to pierce through to the West as news broadcast by the media, reinforcing the travelling artist’s sensation that any resemblance to the other side of the world may not be mere coincidence and that, after all, what we live is part of the same piece of the world with different contours. This reminds us of another ‘fable’ invented by Borges in partnership with Adolfo Bioy Casares in the 1946 micro-essay “On Exactitude in Science,” where oversized maps became a single map: the Map of the Empire, which “had the size of the Empire and coincided point for point with it,” later abandoned to the whims of the weather and found much later as “Ruins of the Map, inhabited by Animals and Beggars; in all the land, there is no other relic of the Disciplines of Geography.”

As Nóbrega was “becoming city,” he was subjected to all kinds of traversals, marked by events that impacted him and compelled him to pull from his artist’s bag other arguments beyond what was envisaged for artistic production, driven by the aesthetic tradition framework.

The artist in residence is in constant conflict and engagement with society; he is in direct contact

with fragments of realities that not only herald good news, as old paper cuts made one believe, but also reflect on present-day occurrences, which may be intertwined with reflections on gender, politics, and environmentalism, as seen in three photographic installations in the exhibition: “Female Dictionary”; “89 Steps. 89 Lines. Drawings on Peace”; and “Cloud Factory.”

If the Celestial Encyclopedia belongs to the domain of fictional invention, the Female Dictionary is an artist’s invention to address a current fiction adopted by a patriarchal society as an accepted part of reality; gender conceptions that, unfortunately, are common to other populations: the work, composed of a total of 18 sets of photographic slides, accompanied by logos and their translations into various languages corresponding to each set of photographs, form a concept that points to the concreteness of language as a socially shared and illusory system.

In the second work mentioned above, the focus is on the 1989 event with broad journalistic coverage, where a young man, in a protest action, stands in front of a column of army tanks in Tiananmen Square. Nóbrega, upon visiting the square, decides to poetically reflect on the event: he plans a performance action. He takes a reflective walk, recorded by the GPS of his phone, left in his backpack on the square’s floor. The result is the installation “89 Steps. 89 Lines. Drawings on Peace,” consisting of a group of photos crossed by metal pipes of different thicknesses and lengths, placed in front of the print of the 89 lines drawn representing the 89 steps of this walk.

“Cloud Factory” reflects, in an ironic tone, on the normalisation of something socially severe, which is pollution in Beijing, resulting from incessant and massive industrial production, a fact widely reported internationally and which affected the artist while he was there. Nóbrega points out the absurdity and tragedy of the situation by creating a playful device with a trompe l’oeil effect that challenges our belief in the power of visuality. The installation generates disappointment and provokes reflection. The viewer is ‘deceived’ for a moment: at one point, they believe they are seeing the image of a cloud, but soon realise they were fooled, discovering that the poetic cloud from the previous slide was, in fact, smoke from a factory tower.

**6. Appropriate Technology and Art**  
Hovering over and entwining the threads that lead to this fabulous travel tale, transformed into an exhibition, we find the central core of the artist’s interest, stemming from the intersection of art and technology. The fundamental concern for the artist is methodological and procedural, frequently addressing inquiries from the field of appropriate technology, which, simply defined, is linked to the culture, environment, and resources available at the development site, thus

forming the foundation of economic and social development projects.

Art production, even if minimal and devoid of large-scale production purposes, and perhaps because of this, is a fertile field to reflect on issues intrinsic to the field of appropriate technology, which uses small scale, networks, and closely ties with cultural manifestations and, like art, seeks to contest oppressive systems.

Even before travelling to China, the artist understood the need to explore themes involving the desire for innovation, typical of Western society, and the quest for maintaining tradition, prevalent in Eastern culture. A place of coexistence for artisanal and industrial production, the artist realised he could reconnect with another facet of his body of work involving lace production in Paraíba, his home state, thus aligning with his primary interest. He chose the kite as the connecting element, which, like paper cutting, has ancient origins and is part of the Chinese cultural repertoire.

But how to reposition the kite within a contemporary and critical reflection context? Lu Xun, an icon of modern Chinese literature famous for addressing themes from his cultural origin as ideological battlegrounds, had begun to point towards some paths. His books “Diary of a Madman” from 1918 and “The Kite” from 1925 were significant sources for creating two installations in the exhibition: “Controlled Walk” and “Kite Factory.”

In “Controlled Walk,” kites are printed with mixed photographs of Chinese people, many posing as models for art classes to supplement their family income. By reinforcing the kite’s antiquity as a remote cultural part, darkening and staining the paper, and associating images of financially struggling citizens with a playful object, the artist exposes a social paradox, an idea he further explores in “Kite Factory.”

In this installation, a microcosm of the harsh Chinese economic production system, with its methods and work organisation, is recreated and made available for the viewer’s experience, turning them into participants of the work. They are invited to make kites but must abide by the rules of the game. And perhaps, obtain the beautiful golden butterfly-shaped kite displayed at the centre of the workroom, so close to the spectators/workers yet so inaccessible: only those who have completed the arduous task of fulfilling the factory duties can have it.

What we see in this exhibition is the result of an adventure by a travelling artist who set out to discover and understand a little-known territory, filled with gaps, conducive to artistic invention. Gaps that reveal issues shared by the global present. The works are arranged in the space as results of crossed operations involving sums, divisions, multiplications, and subtractions that were part of Christus Nóbrega’s

investigative process during the residency, a situation where the artist was immersed in circumstances set by the place and around which he reacted based on previous interests, part of his history, ultimately establishing a visual universe full of discursive layers.

## 龙沛森

## Christus Nóbrega在中国的冒险

### Renata Azambuja

#### 精彩故事的序幕

本次展览讲述了一个旅程的故事：克里斯图斯·诺布雷加作为一名艺术家，从巴西前往中国，并在那停留了两个月。在这次跨洋的艺术驻留期间，诺布雷加带来了他的期望和作为艺术家的行李：剪纸艺术的专业知识和适当的技术，对书籍的热爱，对事物在变得可复制时所具有的社会倍增力量的理解，以及对世界提供的东西可供重新发明和批判性研究的兴趣。

身为外国人不断被巴西人身份所占据的意识，笼罩在艺术家的视野之上，影响了他的选择并对策展产生了影响。展览的设计基于一个对旅行艺术家来说至关重要的问题：如何将一个空间变成一个地方？两个时间和概念上的基准轴线被提出，以尝试回答这个问题，并实现诗意的移动。这两个概念被命名为“看风景”和“成为城市”，分别意味着认识环境的策略：首先，艺术家拉开距离进行观察；然后，深入城市的日常生活。这两种情境都是自我认识的丰饶焦点。

策展人提出将所有这些轴线结合起来，通过建造彼此不同的空间，使克里斯图斯·诺布雷加在异国他乡的陌生感和认同感成为基准。

这种封闭的局面，阻碍了我们对中国社会的了解和感知，另一方面，却为艺术家的想象力打开了大门，他从所见所感中创造世界，努力将这种陌生感转化为视觉诗学，使观众能够了解中国社会尤其是北京的各个方面。

#### 故事主线：引导线索

##### 1. 剪纸

故事就这样开始了。艺术家来到陌生的领土。年份是2015年，月份是十月。将他的船只停靠并连接到那个充满神话和密码语言的地方的绳索，是他通过激光剪纸创造世界的诗意能力，产生了代表他创作的一方面的作品。通过这种方式，艺术家无需借助口头交流，而是通过他的诗意进行自我介绍：他以一个西方人的身份出现，接近一种对中国人非常重要的传统——剪纸，通过诺布雷加自身独特的视角和先进技术，在当代视觉实践中成为共享文化语言的一部分。

对于中国人来说，剪纸技艺几乎和他们的历史一样悠久。

被认为是一种融入民间文化基本要素的实践，似乎在纸张发明之前就已经存在，用来祭拜神灵和敬奉祖先。树叶、丝绸和动物皮革是最早的材料。剪纸图案逐渐显现，为原本平坦单色的平面赋予了形状。红色是首选颜色，象征着好运。一切都承载着旨在福祉和长寿的象征意义。图像逐渐形成，如同魔法一般，并为了制造魔法。

就这样，克里斯图斯·诺布雷加吉祥地来到了北京。《皇帝的新装》标志着旅程的终点，结束了海外旅行的循环。该系列作品是基于驻留的具体经验创作的，但与之前的系列作品相呼应，如2009年的《Ludiões》，2011年的《Transfúgio》，2013年的《Anexos》和2014年的《Algozes》。

在这一系列以汉斯·克里斯蒂安·安徒生1837年出版的童话故事命名的图像中，艺术家的裸体被剪纸覆盖，只露出部分身体。正如丹麦作家的故事，这里有一场公开的表演，观众作为见证者。艺术家在观众的注视下赤裸，他的脸没有被识别出来，而是通过细腻的剪纸设计显现，按照中国传统剪裁，用金针固定。他隐藏了什么？他展示了什么？他宣布了什么？

##### 2. 折纸

在寻找跨地域共享语言的过程中，同时也在探讨看似相似但区分文化的情境时，诺布雷加遇到了中国传统的另一个方面，那就是折纸（折纸）。在中国古代，纸被折叠成无生命的物体，如金块形状的硬币，用于葬礼仪式，也用来制作玩具。

贯穿诺布雷加艺术创作的游戏性在这里被一个更为严肃和内敛的世界所交织，那就是军事环境。这种情况出现在一个四幅摄影作品的系列中，标题《纸头》暗示了一个童谣，这是一首对巴西人来说流行的歌曲——《行军，士兵，纸头》，这首歌似乎起源于葡萄牙，并在巴西进行了改编。

巴西民间传说通过艺术家的手扩展，并在文化变迁的过程中再次调整。与我们通常对军事视觉配置的概念相距甚远，这些被描绘的士兵穿着类似于中国士兵的皱巴巴的制服。为了补充这种不稳定的着装，出现了用皱巴巴的纸折叠的头部和面部，取代了帽子，强化了同样的不稳定逻辑：袋子、不规则的折叠，有时像小飞机或头饰。童谣激



发的游戏感得以保留，激发了对行军意识形态力量的批判性思考，这种力量存在于地球的两边。

### 3. 文学与书籍

如果在《皇帝的新装》中，裸露是寓言的顶峰，那么在《非竞赛项目I, II和III》（2024年）中，穿衣和变装是对当今世界性别地位的反思和探讨，建立了与过去不同时期的桥梁。以巴西狂欢节偶像克洛维斯·博尔奈为参考，他因在幻想比赛中的重要参与而获得“非竞赛项目”称号，艺术家模拟了新的个性，通过人工智能资源，创造出暗示中国变装皇后的图像。

博尔奈在20世纪60年代和70年代巴西社交界中的奢华角色，与当时强烈的文化和政治压迫形成对比，某种程度上具有反叛性。诺布雷加提出的角色建设，通过揭示与自17世纪以来在京剧中扮演女性角色的男演员（男旦）表演相似的参考，丰富了这种融合。

世界是多样的，旅人也是如此。有些人盲目出行。有些人在出发前阅读目的地。无论以何种方式进入即将到来的旅程，存在的经验是不可剥夺的，属于未知。对于当代艺术家来说，不确定的领域是渴望的成果，是创作的素材，无论在何种领域投下目光。

他的艺术创作的建构在前往中国之前就已经开始了。一些文学和文化资源促使艺术家对这个国家进行诗意的思考。所选的参考文献是神秘的，因此激发了艺术的创造力。它们是：被豪尔赫·路易斯·博尔赫斯在书中提到的中国百科全书《天朝的仁慈知识库》，这也是展览中一件作品的名字；《易经》，也称为《变化之书》，一本有着古代起源的占卜书，以及鲁迅1918年的《狂人日记》和1925年的《风筝》，鲁迅是诗人、作家、编辑、翻译家和文学评论家，被公认为20世纪初最杰出的中国作家。克里斯图斯·诺布雷加将文学，甚至是书籍作为物体，编织到他的创作中由来已久。前往中国的前景使他能够扩展这一创作面貌。置身于一个书写语言有着超过3000年历史的国家；成千上万的方言构成了一个庞大的语言树；文字通过其字符或表意文字的组来获得意义——根据其出现的上下文获得意义——使得交流对外国旅行者而言既是障碍，也是诗意的沃土，它将打磨不可理解的现实的缺口来创造虚构（毕竟，现实总是以某种方式戏弄我们）。因此，我们认为，这次展览中的作品可以是一个故事的一部分，也可以是一个寓言的一部分，尽管在许多时候创作核心指向无可否认的真实情境。当这些类型融合在一起时，它们形成了一个奇妙的身体，因为即使受到封闭时间结构的标记，如故事的特征，艺术家旅行的概念起点也是一个谜的一部分，开放了寓言的不可预测结构。

这个谜是什么？意识到他离《天朝的仁慈知识库》的地理来源如此之近，这本书存在的可疑性长时间占据了她的想象力——可能也占据了許多人的想象力，因为它被豪尔赫·路易斯·博尔赫斯在《约翰·威尔金斯的分析语言》中提到——诺布雷加毫不犹豫地寻找这本书作为工作主题。这次搜索成为一次“表演朝圣”的焦点，前往北京的图书馆，这个想法被带到了展览中，作为一个装置，让观众能够体验到与艺术家相似的经历。观众被鼓励步行，触摸表面，打开和关闭抽屉。装置《天朝的仁慈知识库》建立了一种与艺术家经历的接触和不和谐的叙事。在这里出现了另一端绳索，将艺术家的船只系在中国的码头上。但这一次，连接的是西方的虚构文学，创造了一个连接世界的桥梁。

### 4. 通信：红色系列和太阳镜

《红色系列》（2015–2024）呈现为一种综合，汇集了 在驻留期间获得的概念资源，这种情况下，艺术家充满了故事、记忆、学习和体验，来到一个同样具有其历史和文化特质的地方。在这种情况下，艺术家通过发明放大了所见所闻，将他的故乡叙述与沉浸式驻留的叙述交织在一起，展示了尽管距离遥远，但联系依然存在。这一体

现——也是装置的生成元素——通过一系列五张照片表现出来，将中国人与巴西土著的面孔结合起来，指向了关于亚洲游牧民族移居美洲大陆的白令理论，从而指出了描绘血缘关系的联系。

在一面被红色占据的墙上，这种颜色被中国人视为吉祥色，诺布雷加赋予了它其他意义，引入了对他来说重要的主题，同时也有助于扩展我们对巴西历史的理解：红色充满了所有作品，标志着存在于不同时间的各种元素。艺术家将它们纳入其中，正如标题所指，形成了一个文献集。其中包括巴西红木（伊比拉皮唐加），这也以图像形式出现，占据了装置的中心位置，出现在两个时刻：一个是‘巴西红木’这个词以与在佩罗·瓦兹·德·卡米尼亚信中相似的字体叠加在一只手握着的警棍上，另一个是我们看到塔西拉·杜阿马拉为1925年奥斯瓦尔德·德·安德拉德的诗集所作的插图，其中‘巴西红木’这个词被放置在旗帜的图案上。

对巴西土著的提及通过16世纪的木刻版画继续进行——这是根据汉斯·斯塔登的旅行记录和他与图皮南巴土著的互动创作的，归因于西奥多·德布里。还继续了这种关联，比如将两位在清朝（1636–1912）时期生活的女性的摄影复制品和拉斐尔的画作《红衣主教肖像》（1510–1511）的复制品并排放置。清朝是中国最后一个封建王朝，为现代中国奠定了领土基础，也是一个被认为在服装方面很现代的时期。在这幅画中，主教身着全红的衣服，这种颜色在中国和其他文化中都是为精英阶层保留的。塔西拉绘制的旗帜插图，放置在复制品旁边，强化了这种联系，让我们想起了16世纪时巴西红木红色是一个非常有价值的商品，并且被葡萄牙人大量开采，出口到欧洲，主要用于生产染料，因为它的树脂呈红色。因此，在连接这些点的长线中，完成了一个循环，象征着巴西的树木被大量开采到几近灭绝，为富裕社会阶层的传统服务。

还必须提及这一系列中的另外两件作品，每件作品都涉及与集体性和权力结构相关的问题：一件是《龙皮》，另一件是《11号平行线大屠杀》的摄影复制品。在第一件作品中，艺术家进行了视觉元素的综合，将中国文化中的两个历史实体结合在一个作品中，灵感来自他在中国的朋友讲述的故事，龙皮指的是一种盔甲：军队的图像形成了类似爬行动物皮肤的图案：龙，一种被赋予了非凡力量的神话生物。在第二件作品中，我们看到了一张因其所表达的暴力而成为标志的照片：两名橡胶提取公司的工人抓着一个已被杀害并倒挂着的土著的腿，这是在1963年马托格罗索发生的大屠杀期间发生的，这次大屠杀消灭了3500名辛塔·拉加族土著。诺布雷加改变了图像的基调，颠倒了主体的位置，通过这一行动赋予死者土著尊严，同时引导观众反思巴西的过去和现在。

与时空穿越相关的作品《太阳镜》（2024年）是专门为巴西联邦最高法院的首届会议厅设计的。诺布雷加将两张照片联系起来，以太阳镜为参照。这件作品突出了不同的情境，展示了发明的展开，促使我们反思每个时代的精神。在一张照片中，中国朝廷官员摆姿势进行法庭场景的重现，可能是在12世纪。法官在中间表演，戴着深色镜片的眼镜，用于保持情感距离，遮住了他的表情。在另一张照片中，法官的形象被里约热内卢海滩上卖太阳镜的小贩所取代，他也在中间摆姿势，面对观众。戴着镜面太阳镜，被几十副其他眼镜包围，小贩的眼睛被遮住了，但有空间让某物或某人在其中反映出来。这些照片，通过被遮住的眼睛传递，尽管出于不同的目的，无论是在封闭的房间里还是在露天，都在时间和空间上接近，通过它们隐藏或伪装的思想。

### 5. 参考资料：印刷媒体与现代中国

在现实中也有共享的虚构，无论将国家隔开的地理距离有多远。毕竟，在当代，我们共享世界，预设观念和传承。这种阻碍我们获取关于中国知识的封闭状态是可渗透的，往往能够通过媒体传达的新闻突破封锁到达西方，加强了

旅行艺术家的感觉，即与世界另一端的任何相似之处都可能不仅仅是巧合，毕竟，我们所经历的部分是同一个世界的一部分，轮廓不同。这让我们想起了博尔赫斯与阿道尔夫·比奥伊·卡萨雷斯在1946年的微型散文《精确科学》中发明的另一则“寓言”，在那里，过大的地图变成了一张地图：帝国地图，“...它与帝国的大小相同，并且点对点地与之重合...”，后来被世代无情地抛弃，任凭天气摆布，最终被发现成为“...动物和乞丐居住地图废墟；在整个国家没有其他地理学科的遗物。”

当诺布雷加“成为城市”时，他受到各种穿越的影响，这些事件影响了他，促使他从艺术家的包中拿出其他超出预期艺术创作范围的论据，由美学传统框架推动。驻留艺术家与社会不断发生冲突和互动；他直接接触到现实的碎片，不仅仅是预示着好消息，正如旧的剪纸使人相信的那样，而且反映了当下的发生，这可能与关于性别、政治和环保的反思相交织，正如展览中的三个摄影装置作品所体现的那样：《女性词典》、《89步。89线。和平素描》和《云工厂》。

如果《天朝的仁慈知识宝库》属于虚构的发明领域，那么《女性词典》就是艺术家为了探讨一个由父权社会接受为现实一部分的流行虚构所做的发明；不幸的是，这些性别观念在其他人群中也很普遍：这件作品由18组照片组成，每组照片都有相应的文字和其翻译形成一个概念，指出语言作为一个社会共享的系统的具体性和幻象。在上面提到的第二件作品中，焦点在于1989年的一件事情，这件事件在新闻界广泛报道，一个年轻人在抗议行动中面对天安门广场中心的军队坦克柱。诺布雷加在访问广场时，决定对这件事件进行诗意的反思：他计划了一次行为表演。他进行了一次反思性的步行，这次步行由他的手机GPS记录，手机留在他的背包里放在广场的地面上。结果是装置《89步。89线。和平素描》，由一组照片组成，这些照片被不同厚度和长度的金属管穿过，放置在89条线条绘制的图像前，这些线条代表了这次步行的89步。

《云工厂》以讽刺的语调反映了像北京污染这样严重的社会问题的正常化，这种污染是由于不断的大规模工业生产造成的，这一事实在国际上广泛报道，并在他在那里时对他产生了影响。诺布雷加指出了这种情况的荒谬和悲剧，通过创建一个具有错视效果的滑稽装置，挑战了我们对视觉力量的信念。装置产生了失望并引发了反思。观众在一瞬间被“欺骗”：在一个时刻，他们认为自己看到了一朵云的图像，但很快意识到他们被愚弄了，因为发现前一张幻觉般的云实际上是从工厂烟囱中冒出的烟。

### 6. 适当技术与艺术

在这个奇妙的旅行故事变成的展览中，贯穿和交织着引导的线索，我们找到了艺术家兴趣的核心，这种兴趣源自艺术与技术的交叉。对艺术家来说，根本的关注在于方法和过程，经常回答来自适当技术领域的询问，这种技术简单定义为与开发地的文化、环境和资源相关，从而形成经济和社会发展项目的基础。

艺术创作，即使范围极小且无意大规模生产，甚至正因为如此，也是反思适当技术领域问题的沃土，该领域利用小规模，网络化，并与文化表现紧密联系，就像艺术一样，试图挑战压迫系统。

即使在前往中国之前，艺术家也理解需要探索涉及西方社会典型创新欲望和东方文化中保持传统的主题。手工生产和工业生产的共存之地，艺术家意识到他可以重新连接到他作品中的另一个方面，这涉及到在他的家乡帕拉伊巴州的蕾丝生产，因此与他的主要兴趣相一致。他选择了风筝作为连接元素，就像剪纸一样，风筝有着悠久的历史，是中国文化遗产的一部分。

但如何重新定位风筝，使其融入当代和批判性反思的背景中？鲁迅，这位现代中国文学的偶像，以处理其文化起源的主题作为意识形态战场而闻名，他开始指出一些路径。

他的书《狂人日记》（1918年）和《风筝》（1925年）是构建展览中两个装置的重要来源：《控制步行》和《风筝工厂》。在《控制步行》中，风筝上印有中国人的照片，许多人作为艺术课的模特，以增加家庭收入。通过加强风筝作为文化遥远部分的古老性，黑化和染色纸张，并将经济困难公民的图像与具有游戏性质的物体联系起来，艺术家揭示了一个社会悖论，这个想法他在《风筝工厂》中进一步展开。

在这个装置中，中国经济生产系统的微观宇宙，包括其方法和工作组织，被再现并供观众体验，使他们成为作品的参与者。观众被邀请制作风筝，但必须遵守游戏规则。也许能得到摆在工作室中心的美丽金色蝴蝶风筝，尽管离观众/工人很近，但却难以接近：只有那些完成了工厂任务的观众才能拥有它。

我们在这个展览中看到的是一位旅行艺术家的冒险结果，他在发现和了解一个鲜为人知、充满空白的领域时，创造了艺术。这些空白揭示了全球现实中的共享问题。作品在空间中布置成交叉操作的结果，涉及克里斯图斯·诺布雷加在驻留期间进行调查过程的加法、减法、乘法和除法，艺术家沉浸在由地点设定的环境中，并围绕他的历史背景反应，最终建立了一个充满话语层次的视觉宇宙。

# Perguntas para Christus Nóbrega (22 de fevereiro de 2016)

## Respostas para Renata Azambuja (26 de fevereiro de 2016)

### 1. Você pode me contar por que razão você foi para a China participar de uma residência?

Em julho de 2015, fui convidado pelo Itamaraty para participar do Programa de Residência Artística do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, por indicação da curadora chinesa Tiffany Beres, que analisou diversos portfólios de artistas nacionais a pedido do governo brasileiro. O referido programa de residência tem como objetivo consolidar laços internacionais entre artistas brasileiros e agentes culturais internacionais, como também apoiar a pesquisa artística nacional.

Nesse contexto, a curadora Tiffany Beres e os organizadores do programa no Itamaraty reconheceram na minha produção diálogos com a arte chinesa e, assim, uma possibilidade de aproximação entre os dois países. Um dos aspectos técnicos dessa aproximação foi o uso de papéis recortados, já que a China tem no *paper-cutting* um patrimônio cultural secular utilizado tanto por artesãos como por artistas. Porém, diferentemente de como é feito na China, utilizo como suporte a fotografia, enquanto os chineses, o papel vermelho.

Depois da formalização do convite do Itamaraty até a viagem, ocorrida em 19 de outubro de 2015, dediquei-me tanto ao estudo do mandarim como à história e à cultura geral chinesa. Ao estudar os logogramas (caracteres chineses), fui introduzido às tradições dessa nação. A pesquisa sobre a escrita do mandarim acompanhou-me durante todo o processo de residência, influenciando alguns dos trabalhos desenvolvidos nesse período. Entendo que a linguagem é o substrato da cultura, já que, além de dar forma à percepção que se tem da realidade, cria a própria realidade.

### 2. Você pode discorrer rapidamente sobre esse programa de residência? (Onde foi, quanto tempo, características, temas...)

A residência artística ocorreu entre outubro e dezembro de 2015, na cidade de Pequim. Estive ao longo de sessenta dias sediado no alojamento de estudantes estrangeiros e experts da Central Academy of Fine

Arts – CAFA <sup>1</sup>. A CAFA é a maior e mais prestigiada universidade de artes visuais da China e uma das mais importantes da Ásia. Recebe regularmente muitos estudantes de Taiwan, Hong Kong, Rússia e alguns da Europa, sendo eu o primeiro brasileiro a estudar na instituição, bem como o primeiro a participar de um programa de residência artística.

O quadro de docentes da CAFA é composto por grandes nomes da arte chinesa. Em termos técnicos, a universidade conta com máquinas de última geração, de acesso livre para os alunos e professores, excelentes e amplos laboratórios e ateliês para as práticas artísticas, galerias para apresentações experimentais, lojas e livrarias especializadas. Além desses aparelhos, a instituição conta com um museu em suas dependências, um dos maiores e mais importantes museus de arte da China desenhado pelo arquiteto japonês Arata Isozaki<sup>2</sup>.

A CAFA possui diversos departamentos, cada um com seus respectivos cursos de graduação, mestrado e doutorado, entre eles: departamento de fotografia, gravura, pintura europeia, tradições artesanais, caligrafia e pintura tradicional chinesa, arte experimental, novas mídias, escultura, design, moda, arquitetura, entre outros.

No período de residência me foi permitido transitar entre os departamentos e realizar *workshops* com alguns professores. Acabei me dedicando mais demoradamente ao estudo teórico-prático da caligrafia, apesar de ter transitado em outros departamentos, como o de arte experimental e fotografia.

Quanto às questões de ordem conceitual/curatorial, o programa não previa nenhum tema em particular. Assim, eu tinha total liberdade de trânsito e reflexão em minha pesquisa.

### 3. Você já participou de outras residências. Em que medida esta residência difere das que você conhece?

Minha experiência anterior com programas de residência artística foi na qualidade de idealizador e

<sup>1</sup> <http://www.cafa.com.cn/>

<sup>2</sup> <http://museum.cafa.com.cn/en/>



coordenador, tendo dirigido as duas primeiras edições do *Interações(não)Distantes*, nos anos de 2013 e 2014. O referido programa ocorreu nos polos onde funcionava o curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade de Brasília, nos estados do Acre, Minas Gerais e São Paulo. Porém, como parte de minha produção se faz valer da viagem para se consolidar, a exemplo da *Expedição Outono*, na Amazônia, e da *Expedição Per Capita* e *Expedição Labirinto*, ambas no interior da Paraíba, entendendo a importância do trânsito e da deriva como partes fundamentais do (meu) processo artístico.

**4. Havia uma linha curatorial? Que artistas chineses você conheceu? Você precisou trabalhar em grupo ou tudo foi realizado individualmente?**

Não havia orientação curatorial por parte do Programa de Residência Artística do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. O Itamaraty deixou-me livre para pesquisar e decidir quais questões gostaria de desenvolver.

Em termos metodológicos, dividi meu cronograma de pesquisa em dois tempos de iguais proporções: os trintas primeiros dias, que chamei de *ver-paisagem*, e os trinta dias seguintes, que nomeei de *ser-cidade*. Ao olhar como turista, vemos os espaços, as edificações, as pessoas, os sons e outros elementos do entorno como *paisagem*, pois entre nós e eles há um grande vácuo simbólico. À medida que entendemos os significados desses símbolos e começamos a praticá-los, atrelando-os em nosso cotidiano, o que era antes distante e puramente paisagístico transforma-se em cidade. Cidade é paisagem praticada. Assim, no primeiro momento, contemplei. No segundo, agi. No primeiro, vi e ouvi. No segundo, fiz-me ver e ser ouvido.

Enquanto estava apenas a *ver-paisagem*, tive a oportunidade de conhecer mais a cultura chinesa. Começar a entender um pouco seus *modi operandi*, seus sabores, seus tabus, seus medos, seu sistema de controle, suas tradições milenares, suas formas de transitar, de negociar, suas posturas políticas, sua economia, seu entendimento do que é arte e do que pode a arte. Conheci a grande Muralha da China; a física e a invisível. Aquela que bloqueia os corpos estrangeiros, a que bloqueia a informação na *internet*, e a que bloqueia o pensamento libertário. Sem Google, sem Facebook, sem tantos outros *apps*, fui, ao longo dos dois meses, ficando cada vez mais isolado e de certa forma mais anestesiado ao mundo e mais conectado com o espaço local.

Durante o período de residência conheci alguns importantes curadores e artistas chineses, vendo de perto como é o dia a dia em seus ateliês, entre eles He Yunchang, Song Hongquan, Yao Lu, Wu Jian'an e Zang Yanzi e os curadores Mr. Fan (presidente da CAFA) e Mr. Wang Chunchen. Também tive a oportunidade de ter contato com a produção de cinema *underground*

da China, por meio do cineasta Popo Fan, ativista do movimento LGBT chinês.

No meu cotidiano conheci uma estudante de fotografia de Taiwan, Gloria Lee, que generosamente me tutoriou pela China, me apresentando o cotidiano da região e me explicando muito dos hábitos e costumes de seu povo. Como Gloria Lee também era formada em Letras/Chinês e foi a pessoa que mais me conheceu intimamente, no dia do meu aniversário foi capaz de escolher e presentear-me com um nome em chinês 龍沛森 (pronuncia-se Lóng pèi sēn). O primeiro logograma significa dragão, o segundo, abundante e o terceiro, floresta. Em uma tradução livre significa ‘aquele que faz coisas bem-aventuradas e grandiosas’.

Gloria Lee ajudou-me intensamente na produção de algumas obras que desenvolvi na China. Na verdade, precisei do auxílio de outros artistas e muitos estudantes para a realização de alguns projetos. Por exemplo, em *Dicionário Feminino*, precisei fotografar muitas mulheres, o que fiz no interior de uma grande cadeia de lojas de móveis e objetos de decoração europeia recém-chegada a Pequim que tinha se tornado febre no local e por isso vivia lotada. Lá tive a chance de encontrar uma variedade de chineses, porém, como não dominava a língua, precisava sempre de um intérprete para explicar ao público que gostaria de fotografá-lo. Outro exemplo foi o projeto *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolo*s. Como o projeto pautava-se em fotografar a busca por um livro mitológico em bibliotecas de Pequim, precisei novamente de uma rede de colaboradores para mapear as bibliotecas da cidade e ajudar-me a ter autorização para adentrá-las com todo o aparato necessário para realizar a performance. Mesmo depois de voltar ao Brasil, mantenho ainda contato regular com alguns desses artistas que me auxiliaram em minha estadia.

**5. Gostaria de saber sobre como você desenvolveu seu trabalho lá. Como o “fator estrangeiro” foi agregado à sua poética?**

Como relatado anteriormente, a pesquisa artística foi executada em dois momentos, os quais chamei de *ver-paisagem* (fase de observação, incubação e planejamento) e *ser-cidade* (fase de execução e diálogo). A perspectiva do estrangeiro foi fundamental para manter o distanciamento necessário capaz de subsidiar a experiência de contemplação. No segundo momento houve uma tentativa de transformar o exótico em familiar. Criar uma conexão entre o aqui e o acolá. Por muitas vezes a paisagem da China apresentou-se similar à do Brasil. Não necessariamente em termos topológicos e geofísicos, mas principalmente nos aspectos de suas engrenagens sociais. Em diferentes ocasiões de deriva pelas ruas da China senti-me, simultaneamente, no Brasil da década de 80 e no Brasil que imaginava ser o do futuro.

Na minha tentativa de me conectar com o país exótico, fazia um exercício diário de lembrar da popularidade

da comida chinesa no Brasil, da Feira dos Importados e das populares lojas de 1,99 e suas delícias capitalistas, das inúmeras revistas dedicadas ao *Feng Shui* encontradas em qualquer banca da cidade e que me orientaram a decorar minha casa. Atentei também que a cor vermelha está na base dos dois países. Na China é a cor da bandeira, cor de sorte, cor dos vestidos de noivas, cor da cidade proibida, cor de repressão, cor da ditadura, cor de sangue. No Brasil, tão importante como o verde e amarelo é o vermelho. Vermelho é a cor do sangue da árvore que dá nome à nação. Pau-brasil dava a tinta vermelha. Esse era o grande deslumbre dos europeus com nossa terra, já que o vermelho era a cor mais cara e nobre naquele período. Já que o vermelho está no nome de nossa pátria, por essa lógica, não sei por que nossa bandeira não é vermelha tal qual a da China. Lá atentei para o fato de que os nativos brasileiros também são chineses. Eles saíram do outro extremo do globo, atravessaram o Estreito de Bering e ocuparam as Américas. A eles deram o nome de índios. Temos, assim, DNA chinês. Aqui sempre mandamos os desafetos para a China. Pra lá eu fui.

Porém, acredito que um dos principais dilemas que vivi no oriente, e que muito se reflete na produção resultante da residência, foi confrontar o que acabei chamando de *estética da inovação* ocidental com a *estética da manutenção* oriental. Por *estética da inovação* entendo o prazer na inquietação advinda do desejo pela descoberta, do estado de insatisfação com o momento atual, do impulso do consumo, seja de produtos, ideias ou formas. Vindo de um país capitalista, com uma história de miscigenação, aprendi que é “natural” inventar e misturar. Já por *estética da manutenção* refiro-me ao desejo do indivíduo em perpetuar a tradição e sentir prazer em ser parte de um todo e deixar-se perpassar por um fluxo social e cultural ancestral maior que ele.

Enquanto na *estética da inovação* valoriza-se mais as subjetividades, acessando-se a história social por meio das experiências individuais, na *estética da manutenção* o todo não é igual à soma dos indivíduos. Assim, a arte em uma cultura da *inovação* parte da premissa de questionar o *status quo*. Contrariamente, em culturas da *manutenção*, a arte reforça sua manutenção.

Agindo como um ocidental, que produz a partir da estética da inovação, meu olhar foi “naturalmente” tendencioso a procurar por pontos nevrálgicos na tradição para então perturbá-los. Em particular me chamou atenção: (1) o papel da mulher na sociedade chinesa (temática do feminino que já explorei em outros trabalhos, a exemplo do projeto *Expedição Per Capita*, no qual trabalhei com as mulheres do interior do Nordeste brasileiro e do projeto *Labirinto*); (2) a ditadura e os sistemas de controle da “grande muralha”. Porém, questões da tradição, como a caligrafia, o *paper-cutting* e as pipas também me fizeram pensar em alguns projetos.

**6. Com que linguagens você lidou? Havia mídias e materiais diferentes do que conhecemos no ocidente?**

Trabalhei basicamente com fotografia, performance (o que em certas circunstâncias é proibido) e desenho. Trabalhei com o GPS para executar meus desenhos (GPS Drawing). Enquanto andava por lugares especiais da China, deixava o GPS do celular ligado, o qual armazenava os traços dos meus percursos. Assim, me deslocava pelo espaço também de forma estratégica com o propósito de criar desenhos do meu percurso que ficavam registrados no celular. Desenhos virtuais, “invisíveis”, que usam o território como papel. A questão era pensar, onde desenhar e o que desenhar sobre esse território.

Na Praça da Paz Celestial, por exemplo, após passar por um rigoroso sistema policial de fiscalização e revista, entrei no território que foi palco de um dos mais importantes protestos da história. Armado de uma máquina fotográfica para documentar minha ação invisível e um celular e um programa para gravar meu percurso de deslocamento com o GPS ligado, desenhei uma teia de 89 linhas, cada qual com 89 passos, referenciando-me à data de 1989, quando o jovem desconhecido parou com seu corpo uma linha de tanques bélicos, o que resultou na performance/foto-instalação *89 Passos. 89 Linhas. Desenhos sobre a Paz*.

Durante minha ação, atraí os olhares de guardas e turistas do local, que olhavam com um certo desentendimento a razão pela qual tinha largado minha mochila no chão e sobre ela tinha apoiado uma máquina fotográfica que controlava a distância enquanto ia e voltava dezenas de vezes em um mesmo sentindo em ação performativa.

Apesar de ter utilizado técnicas já exploradas em trabalhos anteriores, na CAFA interessei-me por técnicas artesanais tradicionais, como a caligrafia e pinturas chinesa, a fabricação de pipas (sendo a China a inventora da pipa e possuindo datas comemorativas sobre o tema), as técnicas ancestrais de corte de papel, bem como técnicas digitais de produção de matrizes de xilogravura de grande formato. Particularmente, a questão da escala me encantou. Eles fazem coisas realmente grandes.

**7. Há uma forte ingerência do Estado sobre a obra do artista – vide Ai Wei Wei. Em algum momento houve interferência no que você estava fazendo?**

Entendo que o contexto cultural e político da China, assim como o de qualquer outro país, possui suas particularidades, e o sistema de controle sobre o que é produzido e exibido, tanto dentro quanto fora do país, reflete essas características. Em todos os lugares, regulações existem, seja pelo Estado, pela moral e crenças locais, ou pelos interesses do capital. Durante minha residência, percebi a importância de adaptar meu trabalho para estar em conformidade com as

regulamentações locais. Isso, por um lado, pode parecer um desafio, mas, por outro, representou uma oportunidade para aprofundar meu entendimento sobre as diferenças culturais e as nuances que permeiam o espaço de expressão artística na China.

Houve momentos em que precisei ajustar os títulos de palestras para respeitar essas normas. No entanto, esse processo foi muito mais do que uma simples adequação: foi um exercício de aprendizado e reflexão sobre o papel do estrangeiro como portador de novidades, e sobre como ele é, muitas vezes, visto com receio pelas sociedades que o recebem. O estrangeiro, assim como o louco, é frequentemente temido justamente por trazer novos olhares e possibilidades que podem desafiar o status quo. Esse pensamento me guiou a enxergar essas adaptações não como uma limitação à minha liberdade criativa, mas como uma oportunidade de diálogo cultural, de troca e de alteridade.

Durante a residência, esse processo de adaptação me permitiu compreender melhor o papel das normas e tradições na China, que, de certa forma, funcionam como balizas orientadoras da convivência em uma sociedade tão vasta e historicamente rica. O estrangeiro, como o nômade que atravessa fronteiras, traz consigo a riqueza do intercâmbio, e esse movimento de aproximação me levou a refletir sobre como minha própria poética poderia se enriquecer através dessas trocas.

**8. Muitas das obras da exposição resultam das conexões entre tempo e espaço, relacionando o passado e o presente do Brasil e da China, como se observa em Coleção Vermelha, Hors Concours e Óculos de Sol, executadas recentemente, mas idealizadas durante a residência. Você poderia discorrer sobre essas três obras nos contando sobre as suas motivações para realizá-las e as associações feitas?**

Muitas das minhas obras na exposição resultam das conexões entre tempo e espaço, relacionando o passado e o presente do Brasil e da China, e isso é particularmente evidente em “Coleção Vermelha”, “Hors Concours” e “Óculos de Sol”, que foram pensadas durante minha residência e executadas recentemente. A “Coleção Vermelha” (2015-2024) parte da teoria da Ponte Terrestre de Bering, que sugere que os primeiros habitantes das Américas migraram do atual território da China há cerca de 20 mil anos. Essa ponte serve como um ponto de partida simbólico para explorar a interseção entre o Brasil e a China. As obras são todas vermelhas, uma cor de extrema importância para ambas as culturas. No Brasil, o vermelho está ligado ao pau-brasil, que deu nome ao país, e na China é uma cor auspiciosa, associada à sorte e à prosperidade. A coleção celebra pontos de irmandade entre as nações, refletindo sobre as conexões ancestrais e contemporâneas. Além disso, a série “Hors Concours” (2024) traz à tona a conexão cultural que emergiu durante os

concursos de fantasia do carnaval brasileiro na década de 1980. Esses eventos, que ocorriam sob a repressão da ditadura militar, eram uma vitrine para a criatividade e a expressão pessoal. Clóvis Bornay e Evandro de Castro Lima, mestres carnavalescos, trouxeram à vida fantasias luxuosas e extravagantes inspiradas na estética oriental. “Hors Concours” reativa essas especulações e encontros culturais, destacando o poder subversivo da arte e da expressão pessoal. As fantasias especulativas e exóticas do Oriente ofereciam um espaço onde a comunidade gay podia se afirmar e desafiar as normas tradicionais, criando um diálogo entre o Brasil e o Oriente. Esse interesse pelas conexões culturais e temporais também se reflete na obra “Óculos de Sol” (2024). Foi na China, no século XII, que os óculos escuros foram inventados, inicialmente para que os juízes mantivessem uma expressão neutra durante os julgamentos, assegurando imparcialidade. Essa curiosidade histórica, anotada durante minha residência na China, ressurgiu quando fui convidado para remontar a exposição “Dragão, Floresta, Abundante” no Centro Cultural da Justiça Federal, antiga sede do Supremo Tribunal Federal brasileiro. A instalação contrasta uma imagem histórica de juízes chineses usando óculos escuros com a imagem de um ambulante vendendo óculos nas praias cariocas. Essa dualidade destaca a evolução do objeto e sua função social, refletindo sobre as conexões e diferenças entre os contextos culturais e históricos do Brasil e da China.

**9. É de conhecimento comum que as forças armadas na China tem um papel político altamente relevante. Na exposição, vemos a série Cabeça de Papel, que são quatro representações aludindo aos militares chineses cuja aparência dista bastante da expectativa geral do que seja o aspecto visual de um combatente, com sua farda e postura alinhadas. O que te provocou a produzir essa série?**  
A série “Cabeça de Papel” foi provocada por uma reflexão sobre as diferenças e semelhanças nas percepções das forças armadas em diferentes contextos culturais e históricos. Na China, as forças armadas têm um papel político altamente relevante, sendo fundamentais para a implantação e manutenção do comunismo, promovendo ideais de igualdade e justiça social. No Brasil, por outro lado, o exército lutou contra o comunismo, deu golpe e buscou preservar um status quo durante a ditadura militar. Essa dualidade me inspirou a explorar como as forças armadas podem ser vistas de maneiras tão distintas em regimes políticos diferentes. A série retrata soldados com rostos cobertos por dobraduras de papel, uma homenagem à prática chinesa do Zhezhi, que deu origem ao origami japonês. O título “Cabeça de Papel” faz alusão à música infantil “Marcha Soldado”, que introduz conceitos de disciplina, autoridade e patriotismo, refletindo as influências militares na formação da identidade nacional

brasileira. Através dessas obras, convido à reflexão sobre as máscaras que usamos na sociedade e as estruturas de poder que perpetuam a obediência cega. Ao cobrir os rostos dos soldados com dobraduras de papel, quis destacar a vulnerabilidade e a fragilidade que existem por trás das aparências rígidas e disciplinadas. Essa série é uma tentativa de abrir um diálogo sobre a complexidade e a versatilidade das forças armadas em diferentes regimes políticos e ideológicos. Ao combinar elementos da cultura chinesa com referências brasileiras, procuro criar uma ponte entre as duas nações, explorando como as forças armadas podem ser um reflexo das sociedades que servem e como podem influenciar profundamente a identidade e a cultura de um país.

## Questions for Christus Nobrega (February 22<sup>nd</sup>, 2016)

### Answers for Renata Azambuja (February 26<sup>th</sup>, 2016)

#### 1. Can you tell me why you went to China to attend an artistic residency?

In July 2015, I was invited by the Ministry of Foreign Affairs to participate in their Artistic Residency Program, having been nominated by Chinese curator Tiffany Beres, who analyzed several portfolios of national artists at the request of the Brazilian government. The residency program aims to consolidate international ties between Brazilian artists and international cultural agents, as well as to support national artistic research.

In this context, the curator Tiffany Beres and the organizers of the program at the Ministry recognized an affinity with Chinese art in my body of work and, thus, a chance for dialogue between the two countries. One of the technical aspects of this affinity was the use of paper cutouts, since China has in a centuries old cultural heritage of paper-cutting used by both artisans and artists. However, unlike China, I use photography as base while the Chinese use red paper.

After the Ministry formalized the invitation to the trip on October 19, 2015, I devoted myself to both the study of Mandarin and Chinese history and general culture. In studying the logograms (Chinese characters) I became acquainted with the traditions of that nation. The research on the Mandarin written language accompanied me throughout the residency process, influencing some of the works developed in that period. I understand that language is the substratum of culture since in addition to giving shape to the perception of reality, it creates reality itself.

#### 2. Can you quickly discuss this residency program? (Where did you go, how long was it, features and themes...)

The artistic residency took place between October and December 2015 in Beijing. I spent the 60 days in the “foreign students and experts” housing of the Central Academy of Fine Arts - CAFA<sup>1</sup>. CAFA is the largest and most prestigious university of visual arts in China and one of the most important in Asia. It regularly hosts students from Taiwan, Hong Kong, Russia and some

<sup>1</sup> <http://www.cafa.com.cn/>

from Europe. I became the first Brazilian to study at the institution, as well as the first to participate in an artistic residency program.

The roster of teachers at CAFA is filled with great names of Chinese art. In technical terms, the university has open access to state-of-the-art machines for students and teachers, excellent and extensive laboratories and workshops for artistic practices, galleries for experimental presentations, shops and specialized bookstores. Additionally, the institution has a museum on its grounds, one of the largest and most important art museums in China designed by the Japanese architect Arata Isozaki<sup>2</sup>.

CAFA has several departments, each with its own undergraduate, master's and doctorate courses, among them: photography, engraving, European painting, handcrafted traditions, traditional Chinese painting and calligraphy, experimental art, new media, fashion, graphic design and architecture, among others.

During the residency I was allowed to transit between departments and take workshops with some teachers. I ended up devoting most of my time to the theoretical-practical study of calligraphy, although I also spent time in other departments, such as experimental art and photography.

As for the questions of conceptual / curatorial nature, the program did not call for any particular theme. So I had total freedom to flow and reflect in my research.

#### 3. You have participated in other residencies. To what extent does this residency differ from those you attended?

My previous experience with artistic residency programs was as a creator and coordinator, having directed the first two editions of (*not so*)*Distant Interactions* in 2013 and 2014. The program took place where the Visual Arts program of the University of Brasília had outposts, in the states of Acre, Minas Gerais and São Paulo. However, I use travelling as a way to bookend my production, for example the Autumn Expedition in the Amazon, the Per Capita and the Labyrinth Expedition,

<sup>2</sup> <http://museum.cafa.com.cn/en/>

both in the interior of Paraíba, showing the importance of travel and drifting as fundamental parts of (my) artistic process.

#### 4. Was there a curatorial proposition? What Chinese artists did you know? Did you have to work as a group or was everything done individually?

There was no curatorial orientation on the part of the Artistic Residency Program of the Brazilian Ministry of Foreign Affairs. The Ministry left me free to research and decide on what issues I would like to explore.

In methodological terms, I divided my research into two blocks of equal times: the first thirty days I called *see-landscape* and the next thirty days I named *be-city*. When seeing as a tourist we see the space, the buildings, the people, the sounds and other elements of the environment as *landscape*, because between us and the elements there is a great symbolic vacuum. As we understand the meanings of these symbols and begin to incorporate them, linking them in our daily lives, what was once distant and purely a landscape becomes a city. A city is an incorporated landscape. So, in the first half I contemplated. In the second, I acted. In the first, I saw and heard. In the second, I made myself seen and be heard.

While I was still in *see-landscape* I had the opportunity to learn more about Chinese culture. To begin to understand a little about its modus operandi, its flavors, its taboos, its fears, its system of control, its ancient traditions, its forms of moving, of negotiating, its political postures, its economy, its understanding of art and of what art can do. I became acquainted with the great wall of China; the physical one and the invisible one. The one that blocks foreign bodies, the one that blocks information on the Internet, and the one that blocks free thinking. Without Google, without Facebook, without so many other apps, by the end of the two months I became more and more isolated and in a way more anesthetized to the world and more connected with the local space.

During the residency I met some important curators and Chinese artists, observing their day-to-day in their workshops. Among them He Yunchang, Song Hongquan, Yao Lu, Wu Jian`an and Zang Yanzi and the curators Mr. Fan (president of CAFA) and Mr. Wang Chunchen. I also had the opportunity to connect with China's underground film production scene through filmmaker Popo Fan, an activist with the Chinese LGBT movement.

I met a Taiwanese photo student, Gloria Lee, who generously showed me around in China, introducing me to the daily life of the region and explaining to a large extent the habits and customs of her people. As Gloria Lee was also trained in Letters / Chinese and was the person who knew me most intimately, on the day of my birthday she chose and presented me with a Chinese name 龍沛森 (pronounced Lóng pèi sēn). The

first logogram means dragon, the second abundant and the third forest. Loosely translated it means ‘one who does blessed and grandiose things’.

Gloria Lee helped me intensely in the production of some of the works I developed in China. In fact, I needed considerable help from other artists and students to carry out some projects. For example, in *Feminine Dictionary*, I had to photograph many women, which I did inside a large chain of European-style furniture and decoration stores that had recently arrived in Beijing, which had become quite trendy and so were always crowded. There I had the chance to meet a variety of Chinese people, but since I did not speak the language I always needed an interpreter to explain to the subjects that I would like to photograph them. Another example was the *Celestial Emporium of Benevolent Knowledge*, as the project was about photographing the search for a mythological book in Beijing libraries, so I again needed a network of collaborators to map the libraries of the city and help me get authorization to enter them with all the necessary equipment to create the performance. Even after returning to Brazil, I still maintain regular contact with some of these artists who assisted me in my stay.

#### 5. I would like to know about how you developed your work there. How was the “foreign factor” added to your poetics?

As I said, the artistic research was performed in two moments which I called *see-landscape* (a stage of observation, incubation and planning) and *be-city* (a stage of execution and dialogue). The foreigner's perspective was fundamental to maintain the distance necessary to be able to support the experience of contemplation. In the second act there was an attempt to transform the exotic into familiar. To create a connection between here and there. In several moments I found the landscape of China to be similar to that of Brazil. Not necessarily in topological and geophysical terms, but mainly in aspects of their social movements. At different times while drifting through the streets of China, I felt simultaneously in Brazil in the 1980s and in the Brazil that I imagined to be the future.

In my attempt to connect with the exotic country I performed a daily exercise to remember the popularity of Chinese food in Brazil, the Imported Goods Market and the popular R\$1.99 stores and their capitalist delights, the numerous Feng Shui magazines found in any newsstand that helped me decorate my house. I also noticed that the color red is fundamental to the two countries. In China it is the color of the flag, a lucky color, the color of bridal dresses, the color of the forbidden city, the color of repression, of dictatorship, of blood. In Brazil, as important as green and yellow, is red. Red is the color of the blood of the tree that gives its name to the nation. Pau Brasil bled red dye. This enchanted the Europeans with our land, for red was the most



expensive and noble color of the period. Since red is in the name of our country, by this logic, I do not know why our flag is not red like China. There, I also noticed the fact that the Brazilian natives are also Chinese. They left the other end of the world, crossed the Bering Strait, and occupied the Americas. They were called Indians. We have, thus, Chinese DNA. In Brazil we always send the estranged to China. So there I went.

However, I believe that one of the main dilemmas I experienced in the East, and is strongly reflected in the resulting work of the residency, was to confront what I have come to call the Western “aesthetics of innovation” with the Eastern “aesthetics of maintenance”. By aesthetics of innovation, I mean the pleasure in the unrest arising from the desire for discovery, the state of dissatisfaction with the present moment, the impulse for consumption, whether of products, ideas or forms. Coming from a capitalist country with a history of miscegenation I learned that it is “natural” to invent and mix. In terms of “aesthetics of maintenance,” I am referring to the individual’s desire to perpetuate tradition and enjoy being part of a whole. Of letting yourself pass through an ancestral, social and cultural flow that is greater than you.

While in the “aesthetics of innovation” subjectivities are more valued, accessing social history through individual experiences, in the “aesthetics of maintenance” the whole is not equal to the sum of individuals. Thus, art in a culture of innovation starts as a premise to question the status quo. Conversely, in maintenance cultures the art reinforces the maintenance of the status quo.

As a Westerner that produces work based the aesthetics of innovation, my gaze was “naturally” biased to look for neuralgic points in their traditions to then disturb them. In particular, my attention was called to: (1) the role of women in Chinese society (feminine themes that I have explored in other works, such as the *Per Capita Expedition* project, in which I worked with women from the Brazilian northeast countryside and the *Labyrinth* project); (2) the dictatorship and the “Great Wall” control systems. However, traditional topics, such as calligraphy, paper-cutting and kites have also inspired some projects.

**6. What artistic languages did you deal with? Were there different media and materials than we know in the West?**

I basically worked with photography, performance (which in certain circumstances is prohibited) and drawing. I worked with GPS to execute my drawings (GPS Drawing). As I drove through special places in China I left the GPS of my cell phone on, which stored the traces of my routes. So, I strategically moved around spaces for the purpose of creating drawings of my route that were registered in the cell phone. Virtual, “invisible” designs that use the land as paper. The point

was to think of where to draw and what to draw on that space.

In Tiananmen Square, for example, after undergoing a rigorous police search, I entered the space which was the scene of one of the most important protests in history. Armed with a camera to document my invisible action, a cell phone and a GPS program to record my route, I drew a web of 89 lines, each with 89 steps, referring to the date of 1989 in which the unknown young man stopped a line of bellicose tanks with his body. What resulted is the performance/photo-installation *89 Steps. 89 Lines. Drawings about Peace*.

During my performance, I attracted looks from guards and tourists, confused as to why I had dropped my backpack on the floor and on it had supported a camera that measured my distance while I walked the same path back and forth dozens of times in performative action.

Despite having used techniques already explored in previous works, at CAFA I became interested in learning about traditional artisanal techniques such as Chinese calligraphy and painting, the manufacture of kites (China being the inventor of the kite and having commemorative dates surrounding it), ancestral paper cutting techniques as well as digital production techniques of large format woodblock carving. The question of scale particularly caught my attention. They make truly grand things.

**7. There is a strong interference by the state over artist’s work - see Ai Wei Wei. Was there ever any interference in what you were doing?**

I understand that the cultural and political context of China, like that of any other country, has its particularities, and the system of control over what is produced and exhibited, both inside and outside the country, reflects those characteristics. Regulations exist everywhere, whether from the state, local morals and beliefs, or economic interests. During my residency, I realized the importance of adapting my work to comply with local regulations. While this can seem like a challenge, it also became an opportunity to deepen my understanding of cultural differences and the nuances that shape the space for artistic expression in China.

There were times when I had to adjust the titles of lectures to respect these norms, but the process was much more than a simple adjustment: it was an exercise in learning and reflection on the role of the foreigner as a bearer of new ideas, and how they are often viewed with caution by the societies that host them. The foreigner, like the outsider, is frequently feared precisely because they bring new perspectives and possibilities that might challenge the status quo. This thought guided me to view these adaptations not as limitations on my creative freedom but as opportunities for cultural dialogue, exchange, and engagement with difference.

During the residency, this process of adaptation

allowed me to better understand the role of norms and traditions in China, which, in many ways, function as guiding principles that help navigate social interaction in such a vast and historically rich society. The foreigner, like a nomad crossing borders, brings with them the wealth of exchange, and this movement of closeness led me to reflect on how my own poetics could benefit from these encounters.

**8. Many of the works in the exhibition result from connections between time and space, relating the past and present of Brazil and China, as seen in Coleção Vermelha, Hors Concours, and Óculos de Sol, executed recently but conceptualized during the residency. Could you talk about these three works, explaining your motivations for creating them and the associations you made?**

Many of the works in this exhibition stem from these connections between time and space, linking the past and present of Brazil and China, which is particularly evident in Coleção Vermelha, Hors Concours, and Óculos de Sol. Although executed recently, they were conceived during my residency. Coleção Vermelha (2015–2024) originates from the theory of the Bering Land Bridge, which suggests that the first inhabitants of the Americas migrated from what is now China around 20,000 years ago. This bridge serves as a symbolic starting point to explore the intersection between Brazil and China. All the works in this collection are red—a color of immense importance in both cultures. In Brazil, red is linked to the pau-brasil tree, which gave the country its name, while in China, it is considered auspicious, associated with luck and prosperity. The collection celebrates points of kinship between the nations, reflecting on ancestral and contemporary connections.

Hors Concours (2024) draws on the cultural connection that emerged during the fantasy costume contests of Brazilian carnival in the 1980s. Held under the repression of the military dictatorship, these events were a showcase for creativity and personal expression. Clóvis Bornay and Evandro de Castro Lima, two master carnival designers, brought luxurious and extravagant costumes to life, often inspired by oriental aesthetics. Hors Concours reactivates these cultural encounters, highlighting the subversive power of art and personal expression. These speculative and exotic fantasies of the Orient offered a space for the LGBTQ+ community to assert themselves and challenge traditional norms, creating a dialogue between Brazil and the Orient.

This interest in cultural and temporal connections is also reflected in Óculos de Sol (2024). Sunglasses were invented in China in the 12th century, originally for judges to maintain a neutral expression during trials, ensuring impartiality. This historical curiosity, noted during my 2015 residency in China, resurfaced when I was invited to re-stage Dragão, Floresta, Abundante at the Centro

Cultural da Justiça Federal, the original headquarters of Brazil’s Supreme Court. The installation juxtaposes a historical image of Chinese judges wearing sunglasses with an image of a street vendor selling sunglasses on Rio’s beaches. This contrast underscores the evolution of the object and its social function, reflecting on the connections and differences between the cultural and historical contexts of Brazil and China.

**9. It is well known that the armed forces in China play a highly significant political role. In the exhibition, we see the series “Paper Head”, which depicts four representations of Chinese soldiers whose appearance differs greatly from the usual expectations of a combatant’s visual aspect, with their uniforms and aligned posture. What prompted you to produce this series?**

The series “Paper Headl” was prompted by reflections on the differences and similarities in how the military is perceived in different cultural and historical contexts. In China, the military has played a highly significant political role, being essential for the establishment and maintenance of communism, promoting ideals of equality and social justice. In Brazil, on the other hand, the military fought against communism, staged a coup, and sought to preserve a “romanticized” status quo during the military dictatorship. This duality inspired me to explore how the military can be seen in such contrasting ways in different political regimes.

The series portrays soldiers with faces covered by folded paper, a homage to the Chinese practice of Zhezhi, which gave rise to Japanese origami. The title, Cabeça de Papel, references a Brazilian children’s song, Marcha Soldado, which introduces concepts of discipline, authority, and patriotism, reflecting the military’s influence in shaping Brazilian national identity. Through these works, I invite viewers to reflect on the masks we wear in society and the power structures that perpetuate blind obedience. By covering the soldiers’ faces with paper folds, I wanted to highlight the vulnerability and fragility that exist beneath the rigid, disciplined appearances.

This series is an attempt to open a dialogue about the complexity and versatility of the military in different political and ideological regimes. By combining elements from Chinese culture with Brazilian references, I aim to build a bridge between the two nations, exploring how the military can reflect the societies they serve and how they deeply influence a country’s identity and culture.

# 问题给Christus Nobrega（2016年2月22日）Renata Azambuja的回答（2016年2月26日）

## 1. 你能告诉我为什么你去中国参加驻地项目吗？

2015年7月，我应巴西外交部邀请，参加了巴西外交部的艺术家驻地项目，受中国策展人蒂芙尼·贝雷斯（Tiffany Beres）的推荐。她应巴西政府的要求，分析了多位巴西艺术家的作品集。这个驻地项目的目的是加强巴西艺术家与国际文化机构之间的国际联系，并支持本国艺术研究。在这种背景下，策展人蒂芙尼·贝雷斯和伊塔玛拉蒂的项目组织者看到了我作品中与中国艺术的对话，因此认为这是增进两国关系的机会。两国间这种艺术上的技术对话的一个方面是剪纸的使用，剪纸作为中国的非物质文化遗产，既是工匠也是艺术家的表达手段。然而，与中国不同，我将剪纸作为摄影的载体，而中国则多用红纸。从正式收到外交部的邀请到2015年10月19日出发的这段时间里，我全身心投入到学习汉语、研究中国历史与文化中。通过学习汉字（中文字符），我了解了这个国家的传统。整个驻地过程中，我一直在研究汉语书写，这影响了我在此期间创作的一些作品。我理解语言是文化的基石，因为它不仅形塑了人们对现实的认知，也创造了新的现实。

## 2. 你能简要介绍一下这个驻地项目吗？（驻地地点、时长、特点、主题等）

这个艺术家驻地项目从2015年10月到12月，在北京进行。我在中央美术学院（CAFA）外国留学生和专家宿舍住了60天。中央美术学院是中国最大、最负盛名的视觉艺术学院，也是亚洲最重要的艺术学府之一。学院经常接收来自台湾、香港、俄罗斯以及一些欧洲国家的学生，而我是第一个在该校学习的巴西人，也是第一个参加该艺术家驻地项目的巴西艺术家。中央美术学院的师资力量包括众多中国知名艺术家。在技术上，学院配备了最先进的设备，供学生和教师自由使用，拥有优秀而宽敞的实验室和工作室供艺术实践，还有用于实验性展示的画廊、专门的商店和书店。此外，学院内部还有一座由日本建筑师矶崎新设计的大型艺术博物馆，这也是中国最重要的艺术博物馆之一。中央美术学院设有多个系别，每个系开设本科、硕士和博士课程，其中包括：摄影系、版画系、欧洲绘画系、传统工艺系、书法与传统中国绘画系、实验艺术系、新媒体系、雕塑系、设计系、时尚系、建筑系等。在驻地期间，我可以自由穿梭于各个系之间，并与一些老师一起进行工作坊。尽管我也走访了实验艺术和摄影系，但最终花了更多时间在书法的理论和实践学习上。关于概念性/策展性的探讨，该项目没有规定特定主题。因此，我在研究中有完全的自由去探索和思考。

## 3. 你参加过其他驻地项目吗？这个项目与其他你熟悉的驻地项目有什么不同？

此前，我曾作为策划者和协调人参与艺术家驻地项目的组

织，曾主持了2013年和2014年两届“非遥远互动”项目。该项目在巴西利亚大学视觉艺术系设立的教学点举行，分布在阿克里州、米纳斯吉拉斯州和圣保罗州。不过，我的部分创作是在旅行中完成的，例如在亚马逊的“秋季远征”、在帕拉伊巴州的“人均远征”和“迷宫远征”。我认识到旅行和游荡是我艺术创作过程中不可或缺的一部分。

## 4. 这个驻地项目有策展方向吗？你认识了哪些中国艺术家？你是需要与人合作，还是独立完成所有工作？

这个艺术家驻地项目没有策展方向。伊塔玛拉蒂让我自由决定想要研究的议题。在方法论上，我将我的研究时间分为两段相等的时间：前30天，我称之为“看风景”，而后30天，我称之为“成为城市”。作为游客，我们看到的是风景，建筑、人物、声音和周围环境都是风景的一部分，因为它们与它们之间有很大的象征性空隙。当我们逐渐理解这些符号的意义，并将其纳入日常生活中，原本遥远且纯粹是风景的事物便变成了城市。城市即实践中的风景。所以在第一个阶段，我是观察的；而在第二个阶段，我是行动的。在第一个阶段，我是听者；在第二个阶段，我是被听到的。在“看风景”阶段，我有机会更深入了解中国文化，逐渐理解一些中国的工作方式、口味、禁忌、恐惧、控制系统、千年传承的传统、他们的交通方式、谈判方式、政治态度、经济模式、对艺术的理解，以及艺术的可能性。我还参观了长城，不仅是物理上的长城，还有一堵无形的长城。它阻挡着外国人，也屏蔽了互联网信息，甚至是自由思想。没有谷歌、没有脸书、没有许多我们习以为常的应用程序。在这两个月中，我逐渐感到与外界越来越隔绝，同时与当地环境联系得更紧密。

在驻地期间，我结识了几位重要的中国策展人和艺术家，亲眼见证了他们在工作室的日常工作，其中包括何云昌、宋红权、姚璐、吴建安、臧燕子，还有中央美术学院院长范迪安和策展人王春辰。我还与中国地下电影制作人范坡坡接触，他是中国LGBT运动的活跃分子。在我的日常生活中，我还认识了一位来自台湾的摄影学生李格洛丽亚，她非常慷慨地引导我了解中国，向我介绍当地的日常生活，并为我讲解了许多关于她家乡的习俗。由于李格洛丽亚也拥有中文文学的学历，并且是最了解我的人，在我生日那天，她送给我一个中文名字“龙沛森”。“龙”代表龙，“沛”代表富饶，“森”代表森林。自由翻译这个名字的意思是“一个做伟大而幸福之事的人”。李格洛丽亚在我创作的许多作品中给予了极大的帮助。实际上，我需要其他艺术家和许多学生的帮助来完成一些项目。例如，在“女性词典”中，我需要拍摄许多女性，我是在一家刚刚在北京开设的欧洲家具和装饰连锁店内进行拍摄的，因为这家店当时非常受欢迎，总是人满为患。在那里，我有机会接触到各种各样的中国人。然而，由于我不太会说中文，每次都需要一名翻译向他们解释我想拍摄

的请求。另一个例子是“天书善知识”，这个项目的目的是在北京的图书馆中寻找一个神话中的书籍。我同样需要一个协作网络来帮助我找到这些图书馆，并获得进入图书馆拍摄的许可。即便回到巴西，我仍然与驻地期间帮助过我的一些艺术家保持联系。

## 5. 你能告诉我你是如何在中国发展你的创作的吗？“外国人因素”是如何融入你的诗意创作中的？

正如之前提到的，我的艺术研究分为两个阶段：第一个阶段我称之为“看风景”（观察、酝酿和计划阶段），第二个阶段我称之为“成为城市”（执行和对话阶段）。外国人的视角对我来说至关重要，因为它让我能够保持必要的距离，以此来支持我对周围环境的沉思。在第二个阶段，我尝试将陌生的事物变得熟悉，创造一种“此地”与“彼地”之间的连接。很多时候，中国的景色让我想起巴西。并不一定是地形或地理上的相似性，而是他们的社会机制与我们非常相似。在中国街头游荡的过程中，我时而感到自己仿佛置身于80年代的巴西，时而觉得自己处于我曾设想的未来的巴西。为了连接这个异国他乡，我每天都会提醒自己，中国文化在巴西的流行程度，比如进口商品市场、1.99元店中的各种物品，还有随处可见的风水杂志，这些都是我用来装饰家居的参考书籍。我还注意到红色在两个国家都有深远的意义。在中国，红色是国旗的颜色，象征着好运、婚礼中的新娘礼服、紫禁城、镇压、独裁和鲜血。在巴西，红色与绿色和黄色一样重要。红色是巴西木的颜色，这种木材为我们的国家命名。巴西木提供了红色染料，这是欧洲人对我们土地的最大兴趣所在，因为在那个时期，红色是最昂贵且高贵的颜色。既然红色存在于我们国家的名字中，那么按理说，我不知道为什么我们的国旗不像中国的国旗一样是红色的。在中国，我还注意到巴西的原住民实际上也是中国人的后裔。他们从地球的另一端出发，穿过白令海峡，最终定居在美洲。后来他们被称为“印第安人”。因此，我们可以说拥有中国的DNA。在巴西，当我们不喜欢某人时，我们常说“把他送到中国去”。我确实去了中国。然而，我在东方所遇到的主要困惑之一，并且在我的创作中有强烈反映的，是如何应对我称之为西方创新美学与东方维护美学之间的对立。所谓的“创新美学”，我指的是源自探索欲望的不安，以及对当下不满的状态，伴随着对商品、思想或形式的消费冲动。作为一个来自资本主义国家、具有混合种族历史的人，我习惯于“自然地”发明和混合。而所谓的“维护美学”，指的是个体延续传统的欲望，并享受作为整体一部分的乐趣，接受并融入比自身更广泛的社会和文化流动。在创新美学中，个人体验被重视，人们通过个人经验来接触社会历史；而在维护美学中，整体的意义并不等同于个体的总和。因此，创新文化中的艺术从质疑现状开始，而在维护文化中，艺术则更注重维持传统。作为一个西方艺术家，我“自然”地倾向于寻找传统中的关键节点，以便扰乱它们。特别吸引我注意的是：中国社会中女性的角色（这一主题我在其他作品中也有所探讨，例如“人均远征”项目，我曾与巴西东北部农村的女性合作，还有“迷宫”项目）；还有专制与“长城”控制系统的隐喻。然而，像书法、剪纸和风筝这样的传统技艺也启发了我一些项目的创作。

## 6. 你使用了哪些艺术语言？

是否接触到与西方不同的媒介和材料？我主要使用了摄影、行为艺术（在某些情况下这是被禁止的）和绘画。我还使用了GPS来创作我的绘画作品（GPS绘画）。当我在中国的特定地点行走时，我会打开手机的GPS，记录我的行走轨迹。因此，我的行走路径成为了我在空间中战略性创作的绘画作品，这些轨迹被保存在手机中。它们是虚拟的、不可见的绘画，使用的是领土作为画布。我的问题是，在哪里绘制，以及如何在这个领土上绘制。例如，在天安门广场，经过严格的安检和检查后，我进入了

这个曾经见证历史性抗议的地方。我携带了一台相机记录我的“无形”行为，还带了一部手机和一个程序，记录下我以89步为单位的89条轨迹，这些轨迹指向1989年，当时一位无名青年用自己的身体挡住了一排坦克。这一行动成为了行为艺术/摄影装置《89步。89条线。关于和平的绘画》。在我的行动过程中，吸引了警卫和游客的目光，他们对我为什么把背包放在地上，并在背包上支撑相机，而我在相同的路线上来回走动表示不解。尽管我在之前的作品中已经使用过一些技术，但在中央美术学院，我对传统手工艺技术产生了兴趣，比如中国书法、绘画、风筝制作（中国是风筝的发明国，还设有专门的节日）、剪纸等传统技艺，以及大幅木刻版画的数字化制作技术。特别让我着迷的是作品的规模，他们的作品真的非常宏大。

## 7. 在艺术作品上，国家有很强的干涉力量——以艾未未为例。在您创作过程中，是否遇到过干预？

我理解中国的文化和政治环境，以及其他国家一样，有其独特的背景 and 特征。中国对作品的创作和展示有一套控制系统，这种控制反映了这些特性。在世界各地，无论是由于国家、道德信仰还是资本利益，某种程度上的监管总是存在的。在我驻留期间，我意识到为了符合当地的规定，我的作品需要进行一定的调整。这一过程在某些方面似乎是一个挑战，但从另一方面来看，它也是一个让我更深入理解文化差异及艺术表达空间的机会。有时，我需要根据这些规范调整演讲的标题。然而，这不仅仅是简单的适应，而是一个学习和思考的过程。它促使我去思考外国人在不同文化中的角色，作为新观点的传播者，外国人常常被接纳国以某种程度的怀疑对待。外国人，像疯子一样，往往因为带来了挑战现状的新视角和可能性而令人恐惧。正是这种思考引导我将这些调整视为文化对话、交流和异质性体验的机会，而非对我创作自由的限制。

在驻留期间，这种适应的过程让我更好地理解了中国规范和传统的作用，它们在某种程度上引导着在这样一个广阔且历史悠久的社会中的共处。外国人就像穿越边界的游牧者，带来交流的丰富性，而这种靠近的过程让我反思如何通过这些交流丰富我的个人诗学表达。

## 8. 展览中的许多作品都是时间和空间交汇的产物，关联着巴西和中国的过去与现在，比如《红色收藏》、《不参加者》和《太阳眼镜》，这些作品最近完成，但它们的构思源自驻留期间。您可以谈谈这三件作品背后的动机和联想吗？

展览中的许多作品都源于时间与空间的交汇，关联着巴西与中国的过去与现在。这在《红色收藏》、《不参加者》和《太阳眼镜》这三件作品中尤为明显，它们都在我驻留期间构思的，并于近期完成。《红色收藏》（2015–2024）源自白令陆桥的理论，认为大约2万年前，美洲的第一批居民从现在的中国地区迁徙而来。这个桥梁象征性地成为探索巴西与中国之间交汇的起点。这些作品都是红色的——对于两种文化都极其重要的颜色。在巴西，红色与国名来源的巴西木有关，而在中国，红色则是幸运和繁荣的象征。这些作品通过反思古代与当代的联系，庆祝了两国之间的兄弟情谊。此外，《不参加者》系列（2024）唤起了1980年代巴西狂欢节幻想比赛中的文化联系。这些活动是在军政府压迫下举行的，成为了展现个人创造力和表达的舞台。狂欢节大师克洛维斯·博尔内和埃万德罗·德·卡斯特罗·利马创造了奢华而异域风情的东方风格的华丽服饰。《不参加者》系列重新激活了这些文化的交汇和想象，强调了艺术和个人表达的颠覆力量。东方幻想服饰为LGBTQ+社区提供了一个自我肯定的平台，挑战了传统规范，创造了巴西与东方之间的对话。对文化和时间交汇的兴趣也体现在《太阳眼镜》（2024）中。早在12世纪，中国就发明了太阳眼镜，最初是为了



让法官在审判时保持表情中立，确保公正。在我驻留期间记录下的这段历史重现于我受邀在巴西联邦司法文化中心（巴西最高法院旧址）重展《龙·森林·丰沛》时。这件装置对比了中国古代法官戴着太阳眼镜的历史图像和巴西海滩小贩出售中国制造的太阳眼镜的景象。这种二元性突显了物品的演变及其社会功能，反思了巴西与中国文化和历史背景下的联系与差异。

9. 众所周知，中国的军队在政治上具有非常重要的作用。在展览中，我们看到了《纸头》系列，这是对中国军人的四个表现，它们的外貌与人们普遍认为的战士形象——穿着整齐的制服、姿态挺拔——相去甚远。是什么激发了您创作这个系列的？

《纸头》系列源自我对不同文化和历史背景下军队形象的差异和相似性的思考。在中国，军队在政治上具有高度重要性，它们是实施和维护共产主义的关键力量，倡导平等和社会正义的理想。而在巴西，军队则曾经与共产主义对抗，发动政变，试图在军事独裁期间维持现状。这种对比激发了我去探索军队在不同政治体制中可能被以何种不同方式看待。该系列作品描绘了士兵们的脸被纸折叠覆盖，向中国的折纸艺术——“折纸”（Zhezhi），这一影响了日本折纸的传统致敬。

“纸头”这一标题取自儿童歌曲《士兵进行曲》，它引入了纪律、权威和爱国主义的概念，反映了军事影响对巴西民族认同的塑造。通过这些作品，我希望引发对我们在社会中所佩戴的面具以及那些维持盲目服从的权力结构的反思。通过用纸折叠覆盖士兵们的脸，我试图强调在刚毅和纪律外表之下的脆弱性与易感性。这个系列试图开启一场关于军队在不同政治和意识形态体制下的复杂性和多样性的对话。通过将中国文化元素与巴西文化元素结合，我试图在两国之间架起一座桥梁，探索军队如何成为其所服务社会的反映，并且如何深刻影响一个国家的身份认同和文化。





Olá a todos, sou Gloria

Olá a todos, sou Gloria Lee. Vou apresentar o nome chinês que dei a Christus quando ele viajava pela China. Christus me disse que seu signo do horóscopo chinês é dragão. Na China, o dragão simboliza o poder imperial. Também é um animal incrível que mora na água mas pode voar pelo céu. Na China, “dragão” também é um sobrenome. Então me decidi por “dragão” (Lóng) como sobrenome chinês de Christus. Como já disse, o dragão vive dentro d’água. Então escolhi “Pei” (沛) como segundo caractere do nome de Christus, pois significa chuva abundante, fartura, pleno de água. O terceiro caractere escolhido foi “Sen” (森). Podemos ver que este caractere é formado por muitas árvores (木: mu). Significando “muitas árvores”, porque eu e Christus nos conhecemos em uma floresta. Além disso, o caractere “Sen” significa também “encontrar algo exuberante”. Quando eu somei o número de traços destes três caracteres 龙沛森 (Lóng Peisen), descobri que dava 37. No estudo dos nomes chineses, 37 é um número muito auspicioso. Com o significado de felicidade e sabedoria. Então decidi dar ao Christus o nome chinês Long Peisen (龙沛森).

Hello everyone, I’m Gloria Lee. I will introduce the Chinese name I gave to Christus when he was traveling in China. Christus told me that his Chinese zodiac sign is the dragon. In China, the dragon symbolizes imperial power. It is also an incredible creature that lives in water but can fly through the sky. In China, “dragon” is also a surname. So I decided on “Dragon” (Lóng) as Christus’s Chinese surname. As I mentioned, the dragon lives in water. Therefore, I chose “Pei” (沛) as the second character of Christus’s name, as it means abundant rain, abundance, full of water. The third character chosen was “Sen” (森). We can see that this character is formed by many trees (木: mù), meaning “many trees,” because Christus and I met in a forest. Additionally, the character “Sen” also means “to find something exuberant.” When I added the number of strokes of these three characters 龙沛森 (Lóng Pèisēn), I found that it totaled 37. In the study of Chinese names, 37 is a very auspicious number, signifying happiness and wisdom. Therefore, I decided to give Christus the Chinese name Long Peisen (龙沛森).

大家好，我是Gloria Lee。我将介绍我给Christus取的中文名字。当Christus在中国旅行时，他告诉我他的中国生肖是龙。在中国，龙象征着皇权。它也是一种神奇的生物，生活在水中却能飞翔于天空。在中国，“龙”也是一个姓氏。因此，我决定用“龙”（Lóng）作为Christus的中文姓氏。正如我所提到的，龙生活在水中。因此，我选择了“沛”（沛）作为Christus名字的第二个字符，因为它意味着充沛的雨水，富饶，水分充足。第三个选择的字符是“森”（森）。我们可以看到这个字符由许多树（木）组成，意思是“许多树”，因为Christus和我是在一片森林中相识的。此外，“森”还意味着“发现丰茂的东西”。当我把这三个字符的笔画数相加，龙沛森（Lóng Pèisēn），我发现总共有37画。在中文姓名学中，37是一个非常吉祥的数字，象征着幸福和智慧。因此，我决定给Christus取中文名龙沛森（龙沛森）。









→

Muralha, 2015  
*Impressão sobre caixas de papelão.*  
16 metros

Great Wall, 2015  
*Print on cardboard boxes.*  
16 meters

长城, 2015  
纸箱印刷  
16米





**MADE  
IN  
CHINA**

**HP 46  
580X364X288**



HP 46  
580X364X288

MADE IN CHINA



HP 46  
580X364X288

**ART  
DON'T  
TOUCH**





**Sala Vermelha**

Red Room

红色大厅





→

Coleção Vermelha, 2022  
*Pigmento mineral sobre papel de algodão.*  
(dimensões variadas)

Red Collection, 2022  
Mineral pigment on cotton paper.  
(various dimensions)

红色系列, 2022  
矿物颜料在棉纸上。  
尺寸不一











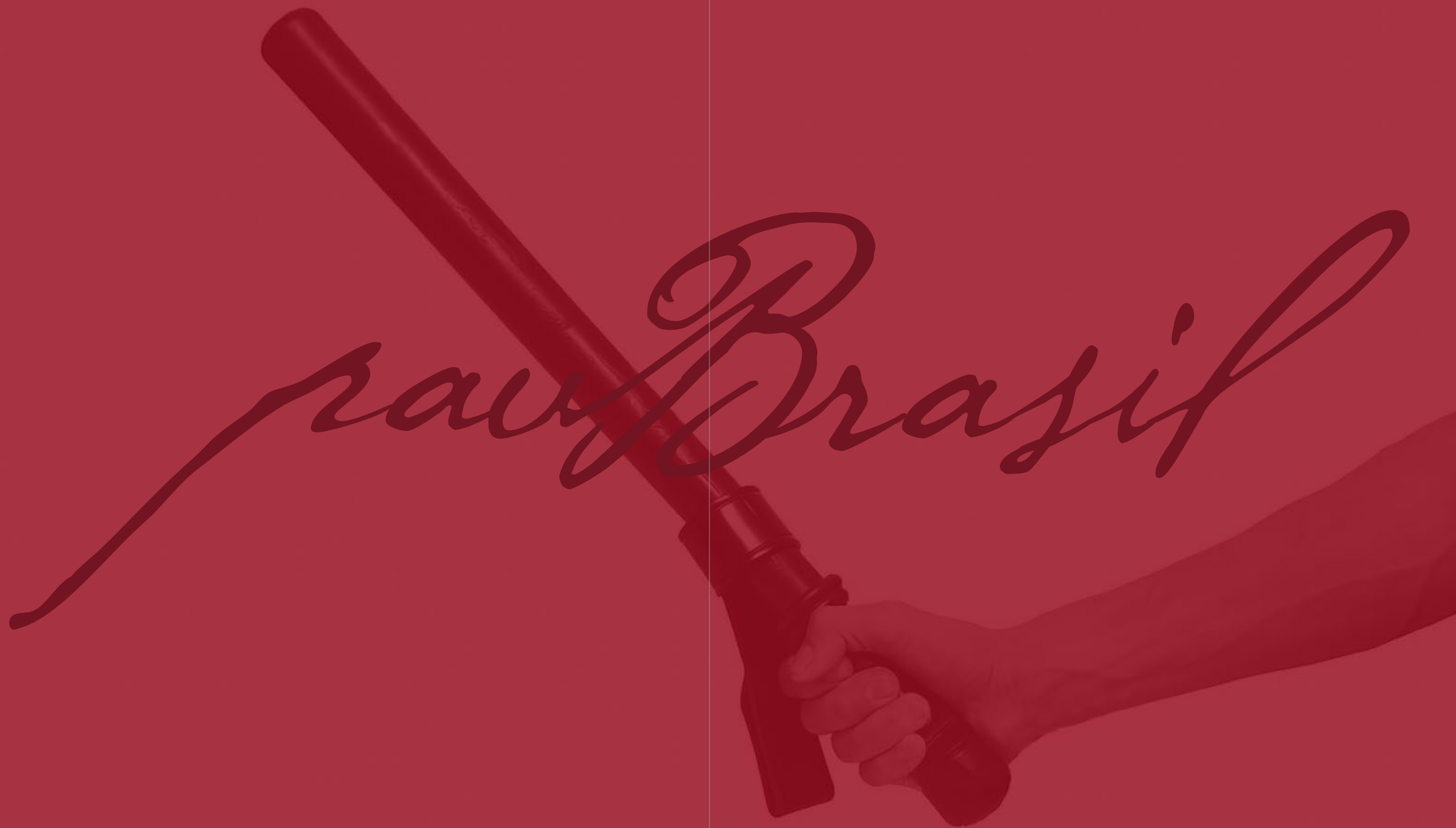














# Índios Cinta-Larga são massacrados no Aripuanã

**D**ezenove anos depois do "Massacre do Paralelo 11", outro massacre de índios Cinta Larga voltou a acontecer no Estado de Mato Grosso. As notícias, que chegaram da região bastante imprecisas, falam de 12 mortos - homens, mulheres e crianças, que constituíam um grupo arredio e foram abatidos a tiros de carabina calibre 38, na região do Alto Rio Guariba, próximo ao Rio Roosevelt, no município de Aripuanã, MT.

Na vila de Aripuanã, os comentários são contraditórios. Segundo alguns garimpeiros, a chacina teria sido cometida pelos peões da fazenda Santa Helena, situada à margem esquerda do Guariba, propriedade do grupo empresarial Parizotto, também conhecido como Atacadão. A fazenda, que já conta com uma pista de pouso de 800 metros e agora está formando seus parcos, estaria tentando limpar a área, pois a existência de aldeamentos indígenas invalidaria seus direitos à propriedade das terras. Os empregados da fazenda, porém, procuram responsabilizar uma turma de garimpeiros que invadiu o território indígena à procura de ouro. O piloto que atende a fazenda, Isaias Batista, confirmou ter ouvido comentários sobre o massacre, mas negou que tenha acontecido nas proximidades da sede da fazenda ou que seus empregados estivessem envolvidos. Já o gerente da fazenda, de nome Mauro, informa haver visitado a área, a mando da diretoria do Parizotto, tendo encontrado apenas um garimpeiro, que se retirava, pois os índios estariam hostilizando o garimpo recém-aberto. Como o acampamento dos garimpeiros estava fora da área da fazenda, a 40 Km da sede, o gerente não prosseguiu a visita.

Somente no dia 10 de maio, a pedido da 3ª Delegacia Regional da Funai, em Porto Velho - RO, alguns agentes da Polícia Federal dirigiram-se a Aripuanã para investigar o crime. Desconhece-se até o momento os resultados da investigação policial.

O recente massacre faz recordar as operações para "limpeza de área" praticadas contra os Cinta Larga nas décadas de 50 e 60 por empresas seringueiras e de mineração. Destes crimes, ganhou maior repercussão o chamado "Massacre do Paralelo 11", que ditou uma maluca Cinta Larga situada às margens do rio Aripuanã, promovido em 1963 por um fazendeiro de nome Francisco Amorim de Brito, então arrendatário do seringal de propriedade da firma Atruda e

Junqueira. O "Massacre do Paralelo 11" gerou, na época, denúncias da opinião pública internacional sobre a prática de genocídio contra os índios no Brasil.

Atualmente o povo Cinta Larga, reduzido por massacres e epidemias de gripe a menos de mil indivíduos, continua sendo vítima do avanço impiedoso das frentes de expansão da sociedade nacional. Nenhuma das quatro áreas a eles destinadas - Parque Indígena Aripuanã, Posto Indígena Roosevelt, posto Indígena Serra Morena e Área Indígena Aripuanã - está livre do assédio dessas frentes pioneiras, constituídas principalmente por fazendas e firmas de mineração.

NO P.T. Serra Morena, a própria Funai concedeu licença para que Raul Espanhol, assistido ao empresário Paulo Rubens, explore diamantes no leito do rio Aripuanã, dentro da área indígena, expondo os índios ao contato indiscriminado com garimpeiros. Também ali, devido a informações contraditórias a respeito



A vida pacífica no aldeia. De repente, porém, chegam os invasores...



A recente chacina faz recordar o "Massacre do Paralelo 11", de 1963



dos limites da área, algumas fazendas estão grilando terras nas proximidades do igarapé Furquim, afluente do rio Aripuanã. Já na Área Indígena Aripuanã, garimpeiros invadiram o Garimpo Ouro Preto, entrando em conflito com a firma Amcon Mineração e Exploração Ltda. A firma, de capital financeiro norte-americano, pretende resguardar "seus direitos" à exploração exclusiva das jazidas de ouro, existentes na área indígena. A presença de garimpeiros e de funcionários da firma tem sido fator de desagregação da comunidade indígena e fonte de transmissão de doenças infecciosas. Na mesma área, na região do Guariba, a firma J. Pena Topografia abriu recentemente picadas demarcatórias invadindo o território indígena. Também a já citada fazenda Santa Helena havia aberto picadas à margem direita do Guariba, nas proximidades de duas meliores ali situadas. Estes fatos, somados ao recente massacre dos 12 índios na região do alto Guariba, demonstram a fragilidade das áreas indígenas frente ao avanço da sociedade nacional. Na falta de uma vigilância sistemática por parte da Funai, o povo Cinta Larga está ameaçado de perder completamente seu território. Após terem resistido por mais de 30 anos às investidas de seringueiros, garimpeiros e caçadores de peles, os Cinta Larga estabeleceram relações amistosas com os "civilizados" no começo da década de 70. Mas enganaram-se ao pensar que estes "civilizados" respeitariam sua terra, sua cultura ou sua vida. (Jôão Del Post).



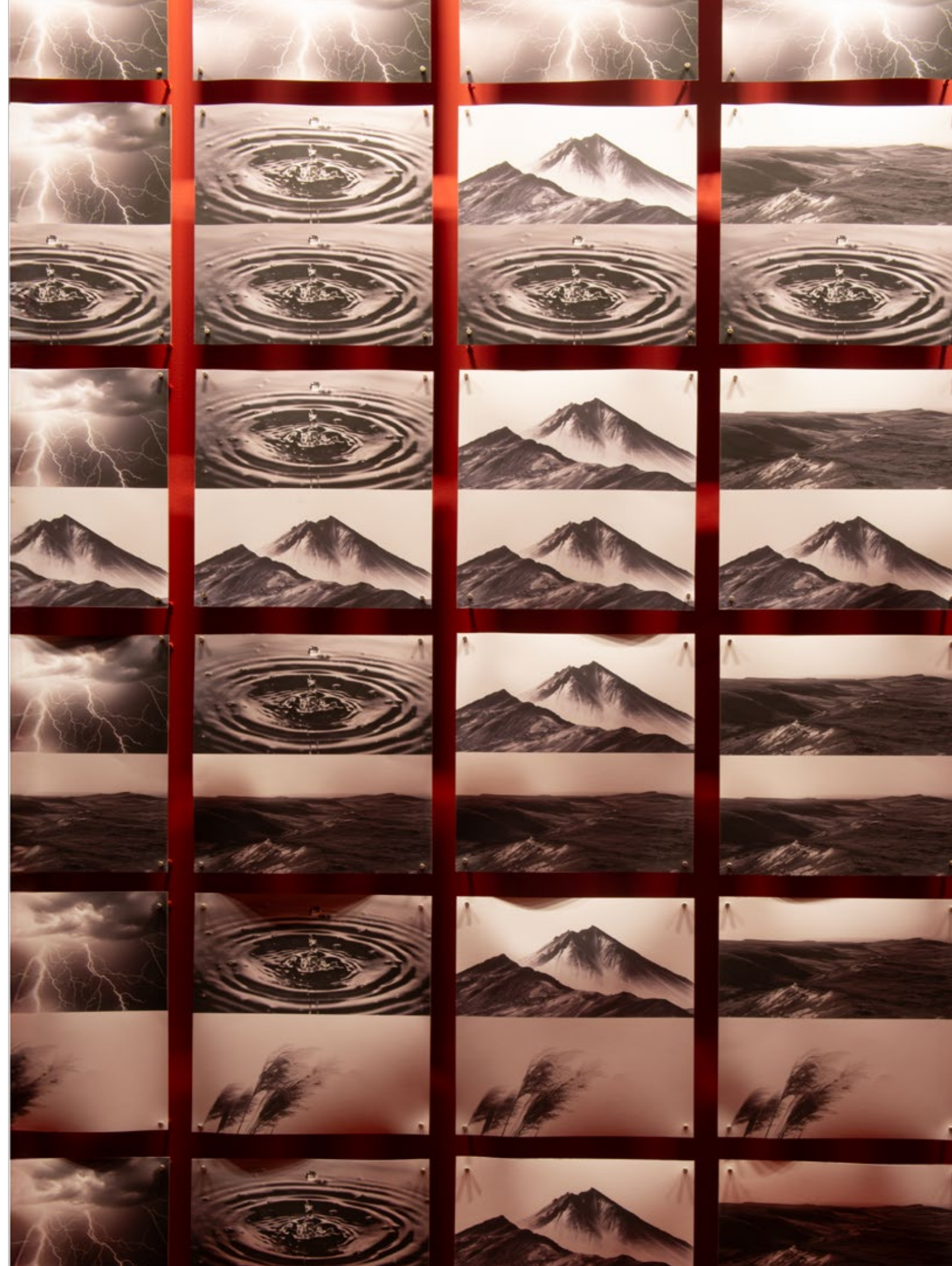












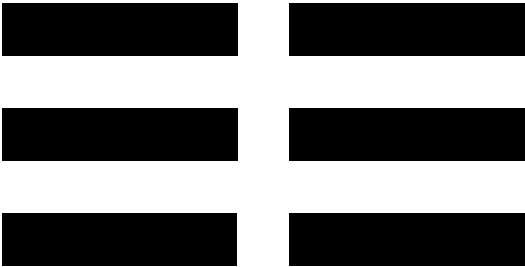


CÉU  
乾



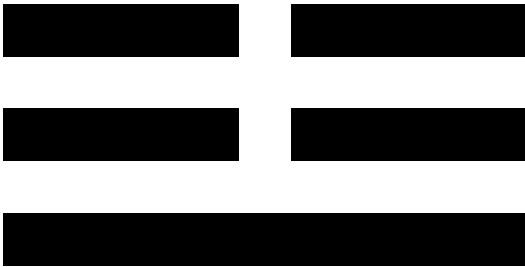
Céu (Qian): Formado por três linhas yang, simboliza a força criativa, o poder, a liderança e a energia masculina. Representa o pai, o céu, a autoconfiança e a perseverança.

TERRA  
坤



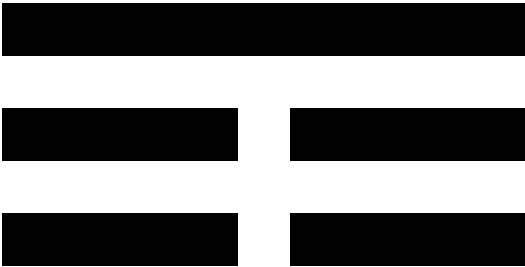
Terra (Kun): Composto por três linhas yin, representa a receptividade, a nutrição, a flexibilidade e a energia feminina. Simboliza a mãe, a terra, a humildade e a adaptabilidade.

TROVÃO  
震



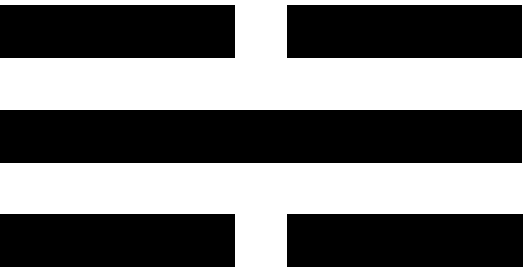
Trovão (Zhen): Com duas linhas yin e uma yang, simboliza o movimento inicial, o despertar, a iniciativa e o impulso. Representa o filho mais velho, o trovão, a decisão e a ação rápida.

VENTO  
巽



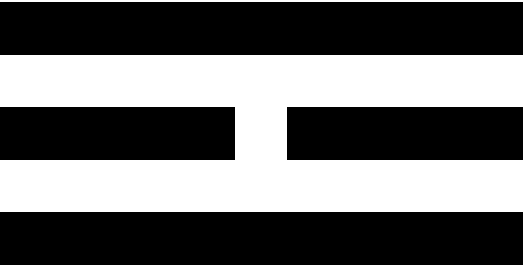
Vento (Xun): Composto por duas linhas yang e uma yin, representa a penetração suave, a flexibilidade, a influência sutil e a dispersão. Simboliza a filha mais velha, o vento, a gentileza e a persuasão.

ÁGUA  
坎



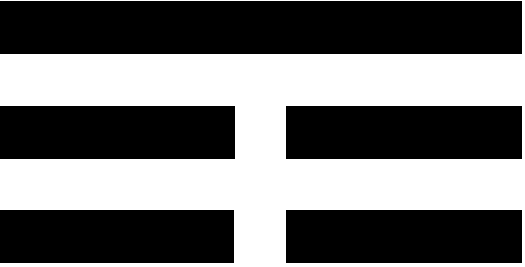
Água (Kan): Com uma linha yang entre duas yin, simboliza o perigo, o abismo, a lua e a perseverança diante dos obstáculos. Representa o filho do meio, a água, a introspecção e a adaptabilidade.

FOGO  
離



Fogo (Li): Composto por uma linha yin e duas yang, simboliza a luz, a clareza, a beleza e a inteligência. Representa a filha do meio, o fogo, a paixão e a comunicação.

MONTANHA  
艮



Montanha (Gen): Com duas linha yin e uma yang, representa a quietude, a introspecção, a imobilidade e a introversão. Simboliza o filho mais novo, a montanha, a contemplação e a firmeza.

Lago  
兌



Lago (Dui): Com duas linhas yang e uma yin, representa a alegria, a satisfação, a abertura e a comunicação. Simboliza a filha mais nova, o lago, a harmonia e a união.













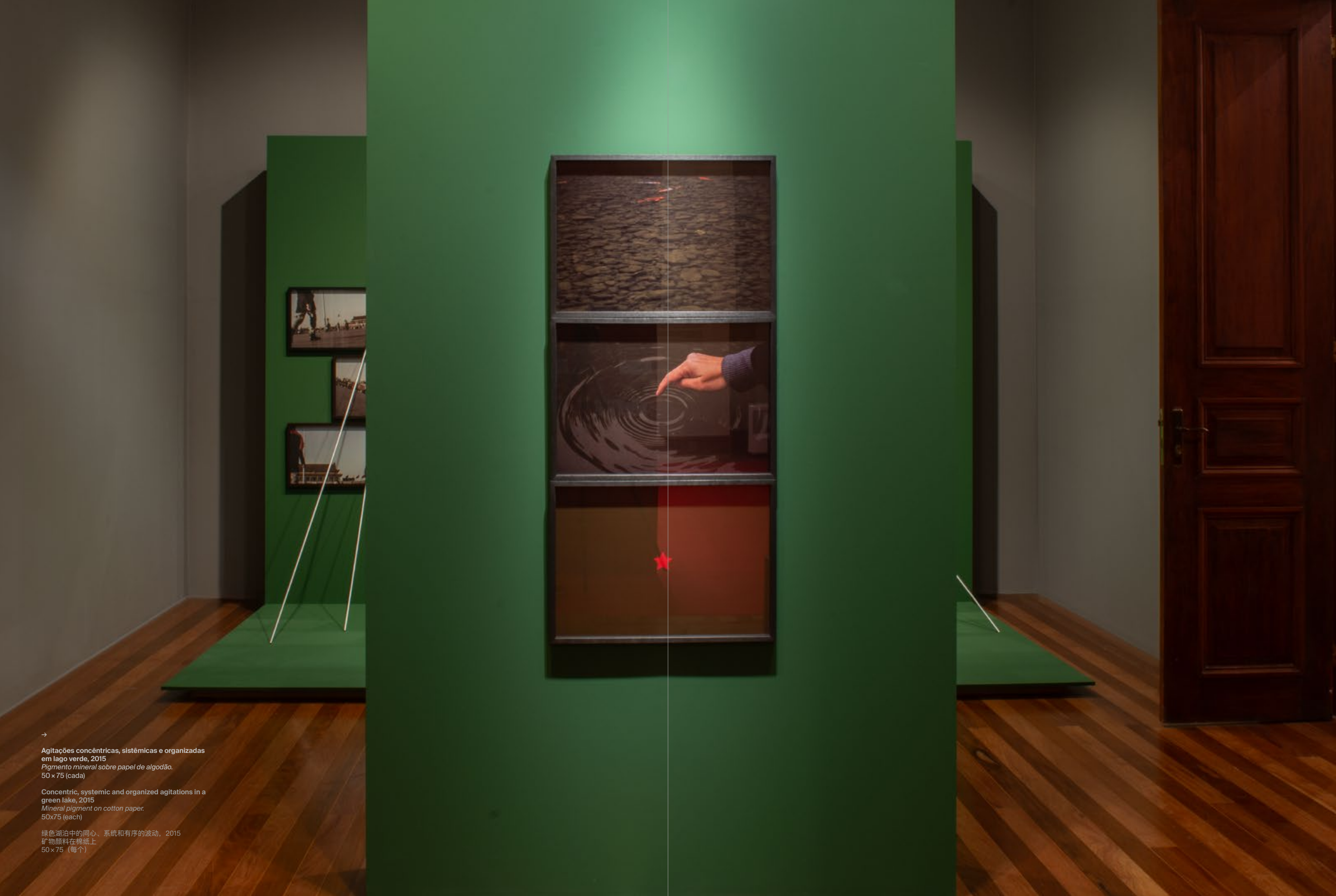
Livro das Mutações, 2024  
Pigmento mineral sobre papel de algodão.  
(dimensões variadas)

Book of Changes, 2024  
Mineral pigment on cotton paper.  
(varied dimensions)

易经, 2024  
矿物颜料在棉纸上。  
尺寸不一



**Sala Verde**  
Green Room  
绿色大厅



→

**Agitações concêntricas, sistêmicas e organizadas em lago verde, 2015**  
*Pigmento mineral sobre papel de algodão.*  
50 x 75 (cada)

**Concentric, systemic and organized agitations in a green lake, 2015**  
*Mineral pigment on cotton paper.*  
50x75 (each)

绿色湖泊中的同心、系统和有序的波动，2015  
矿物颜料在棉纸上  
50 x 75（每个）







→

**Cabeça de Papel I e II, 2024**  
*Pigmento mineral sobre papel de algodão.*  
 60 x 85 (cada)

**Paper Head I and II, 2025**  
*Mineral pigment on cotton paper.*  
 60x85 (each)

纸头 I 和 II, 2024  
 矿物颜料在棉纸上  
 60×85 (每个)





→

**Cabeça de Papel III e IV, 2024**  
*Pigmento mineral sobre papel de algodão.*  
 60 x 85 (cada)

**Paper Head III and IV, 2025**  
*Mineral pigment on cotton paper.*  
 60x85 (each)

纸头 III 和 IV, 2024  
 矿物颜料在棉纸上  
 60x85 (每个)







→

**89 Passos. 89 Linhas. Desenhos sobre a Paz, 2015**  
*Foto-instalação: Performance, fotografia, GPS drawing e tubos de aço*  
(Dimensões variadas)

**89 Steps. 89 Lines. Drawings about Peace, 2015**  
*Photoinstallation: Performance, photography, GPS drawing and steel tubes*  
(Various dimensions)

**89 步。89 线。和平素描, 2015**  
照片装置：行为艺术、摄影、GPS 绘画和钢管  
尺寸不一



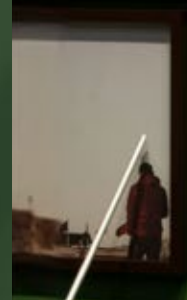


Um sistema de satélites, em comunicação com um dispositivo móvel, é capaz de identificar sua geolocalização utilizando tecnologia GPS. Para furar bloqueios e sistemas de censura cibernética usa-se tecnologia VPN.

Na Praça da Paz Celestial – local do massacre da revolução estudantil em 1989 na China –, de posse de um celular hackeado, liguei o GPS e registrei o desenho de minha caminhada clandestina, silenciosa e invisível.

O desenho gerado pelo GPS é um conjunto de 89 passos. O desenho foi então baixado do celular e impresso, fazendo parte integrante da fotoinstalação.















**Biblioteca**

Library

图书馆





→

**Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos, 2015**  
*Fotoinstalação ou livro de artista: pigmento mineral sobre papel de algodão, livros, postais, cartas, objetos e gavetas*  
(Dimensões variadas)

**Celestial Emporium of Benevolent Knowledge, 2015**  
*Photoinstallation or artist's book: mineral pigment on cotton paper, books, postcards, letters, objects and drawers*  
(Various dimensions)

天国善知识百货店, 2015  
照片装置或艺术家书籍: 矿物颜料在棉纸上、书籍、明信片、信件、物品和抽屉  
尺寸不一





(...) Essas ambiguidades, redundâncias e deficiências recordam as que o doutor Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa intitulada ‘Empório celestial de conhecimentos benévolos’. Em suas remotas páginas está escrito que os animais se dividem em 14 categorias:

- (a) pertencentes ao Imperador
- (b) embalsamados
- (c) amestrados
- (d) leitões
- (e) sereias
- (f) fabulosos
- (g) cães vira-latas
- (h) os que estão incluídos nesta classificação
- (i) os que se agitam feito loucos
- (j) inumeráveis
- (k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo
- (l) et cetera
- (m) os que acabaram de quebrar o vaso
- (n) os que de longe parecem moscas.

(...) *These ambiguities, redundancies, and deficiencies recall those that Dr. Franz Kuhn attributes to a certain Chinese encyclopedia titled ‘Celestial Emporium of Benevolent Knowledge’. In its remote pages, it is written that animals are divided into 14 categories:*

- (a) *belonging to the Emperor*
- (b) *embalmed*
- (c) *tamed*
- (d) *piglets*
- (e) *mermaids*
- (f) *fabulous*
- (g) *stray dogs*
- (h) *those included in this classification*
- (i) *those that move like crazy*
- (j) *innumerable*
- (k) *drawn with a very fine camel hair brush*
- (l) *et cetera*
- (m) *those that have just broken the vase*
- (n) *those that from a distance look like flies.*

(...) 这些歧义、冗余和缺陷让人想起弗兰茨·库恩博士在一本名为《天界仁爱知识商店》的中国百科全书中提到的内容。在其遥远的页面中写道，动物被分为14类：

- (a) 属于皇帝的
- (b) 木乃伊的
- (c) 被驯服的
- (d) 小猪
- (e) 美人鱼
- (f) 神奇的
- (g) 流浪狗
- (h) 包含在此分类中的
- (i) 疯狂地动来动去的
- (j) 无数的
- (k) 用极细的骆驼毛笔画的
- (l) 等等
- (m) 刚刚打破花瓶的
- (n) 从远处看像苍蝇的。



No ensaio “O idioma analítico de John Wilkins” de Jorge Luis Borges  
*In the essay “The Analytical Language of John Wilkins” by Jorge Luis Borges*  
在豪尔赫·路易斯·博尔赫斯的《约翰·威尔金斯的分析语言》一文中

































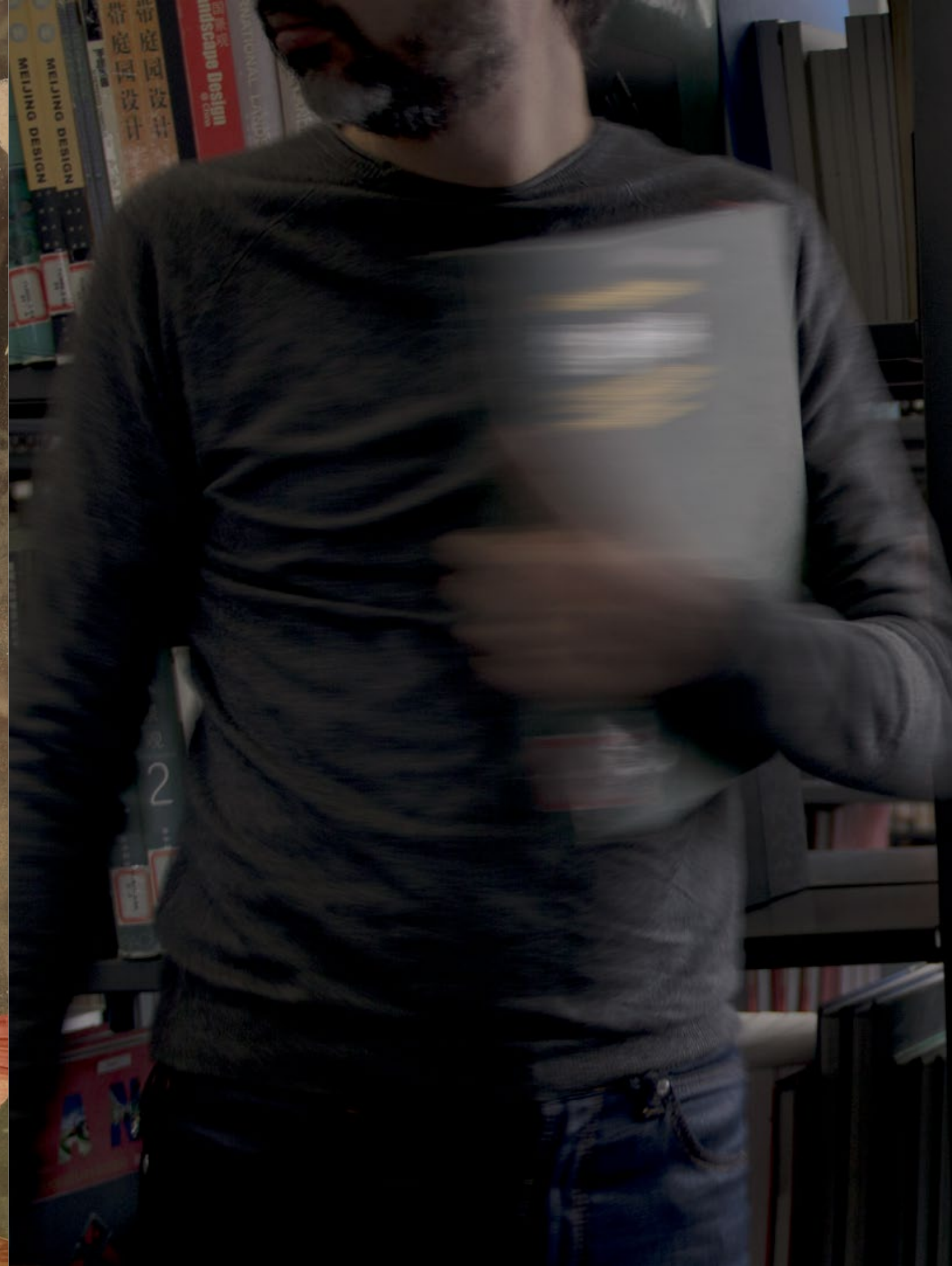




























中国



在球体的表面上  
每个点都是中心





























































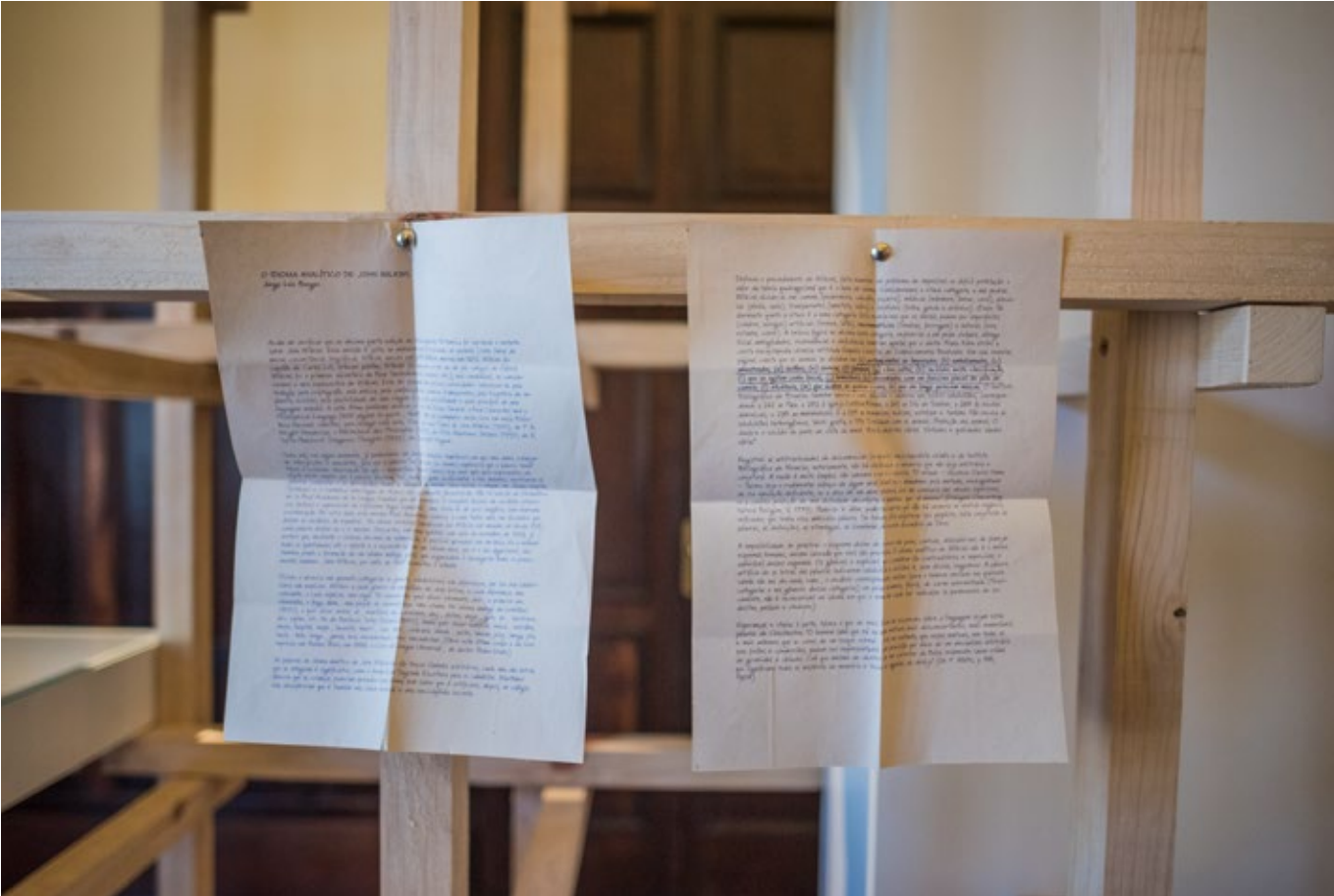


















**Sala do Imperador**

Emperor's Room

皇帝厅





→

**A Roupas do Rei V, VI, VII, VIII, 2015/2024**

*Papel de arroz recortado sobre fotografia fixado com alfinetes de ouro reais e falsificados*  
110 x 200 cm (cada)

**The Emperor's New Clothes V, VI, VII, VIII, 2015/2024**

*Rice paper cutout pinned to photograph with real and fake gold pins.*  
110 x 200 cm (each)

**皇帝的新衣 V、VI、VII、VIII, 2015/2024**

米纸剪纸覆盖在摄影上，用真金和仿金别针固定  
110 x 200 厘米（每个）





























→

Hors Concours I, II, III e IV, 2024  
Sublimação sobre veludo, espuma e madeira  
68 x 92 cm (cada)

Hors Concours I, II, III e IV, 2024  
Sublimation on velvet, foam and wood  
68 x 92 cm (each)

无与伦比 I、II、III 和 IV, 2024  
升华印花在天鹅绒、泡沫和木材上  
68 x 92 厘米 (每个)

























**Sala de Aula**  
Classroom  
教室



→

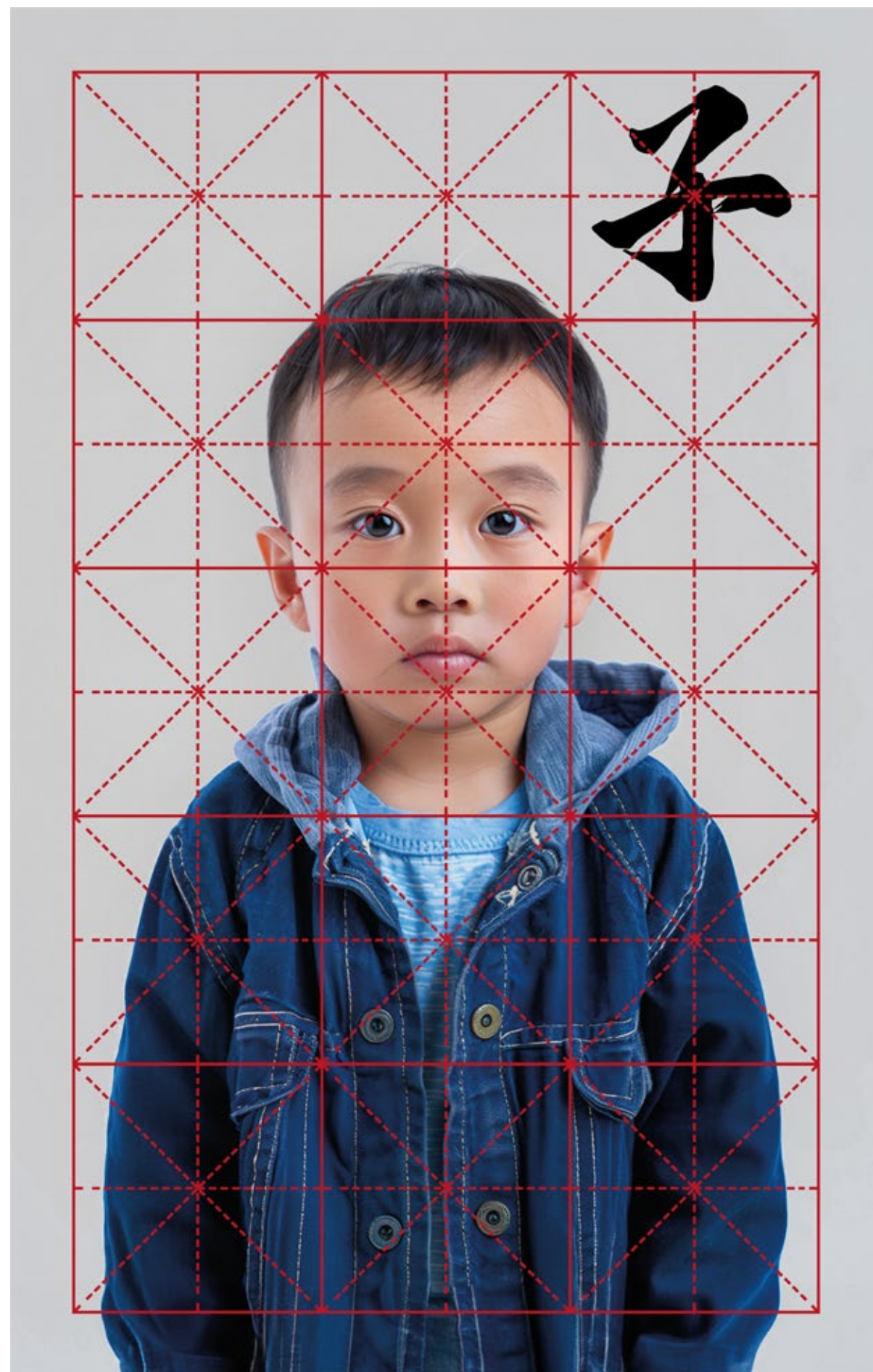
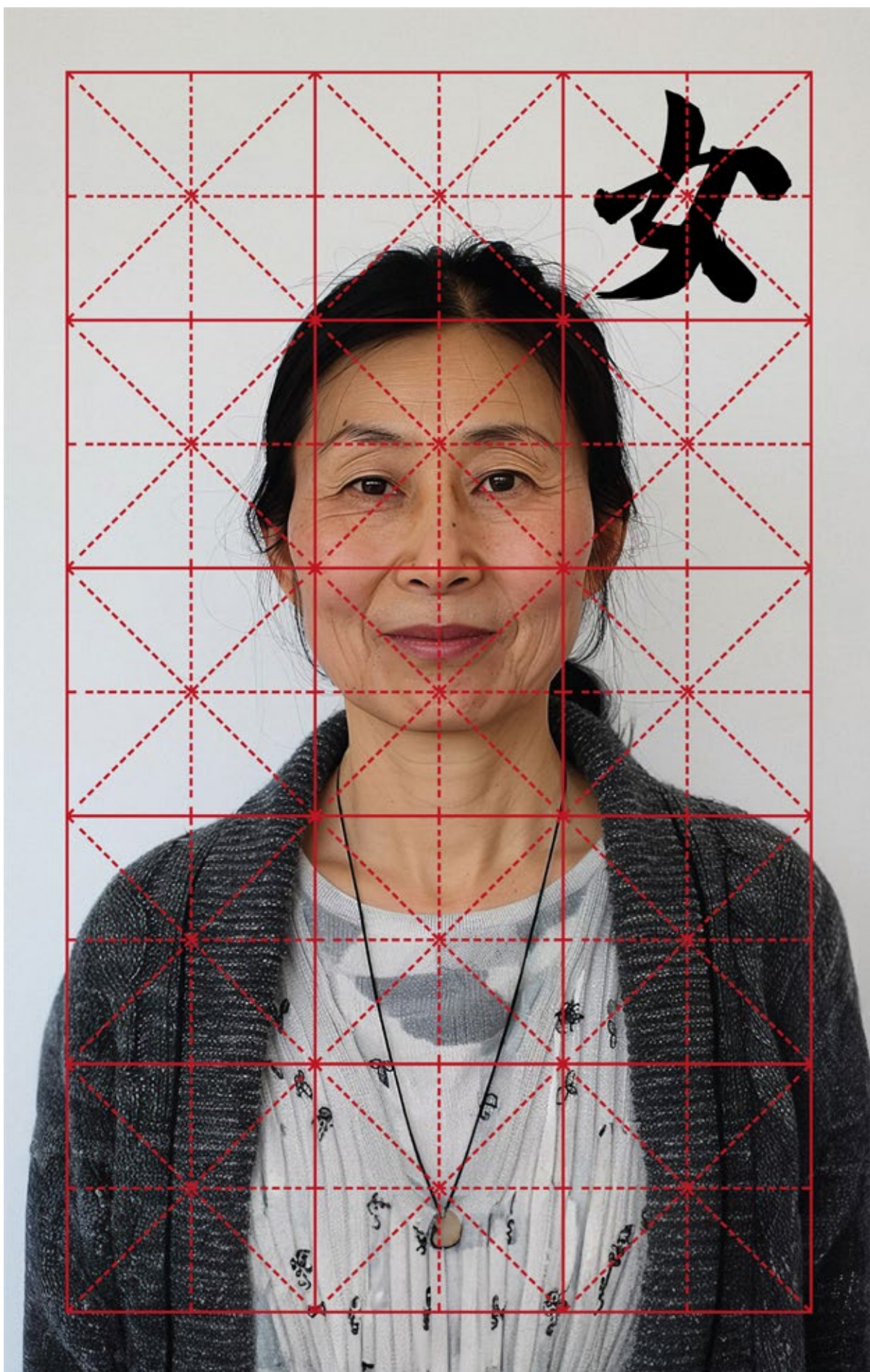
Dicionário Feminino, 2015/2024  
Impressão UV sobre madeira e acrílico  
44,5 x 70,5 cm (cada)

Women's Dictionary, 2015/2024  
UV printing on wood and acrylic  
44,5 x 70,5 cm (each)

女性词典, 2015/2014  
UV打印在木材和亚克力上  
44.5 x 70.5 厘米 (每件)









 +  = 

Mulher  
Woman

Filho  
Son





Bom  
Good

 +  = 

Mulher  
Woman

Mulher  
Woman

Discussão  
Discussion





 +  +  = 

Mulher  
Woman

Mulher  
Woman

Mulher  
Woman

Estupro  
Rape

 +  +  = 

Homem  
Man

Mulher  
Woman

Homem  
Man

Provocação  
Provocation

 +  = 

Mulher  
Woman

Mão Direita  
Right Hand

Escravo  
Slave


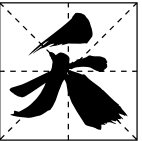

Cadela  
Dog

 +  = 

Mulher  
Woman

Doença  
Disease

Inveja  
Envy

 +  = 

Mulher  
Woman

Jovem  
Young

Demônio  
Demon









+



=



Mulher  
Woman

Vassoura  
Broom

Esposa  
Wife



+



=



Garra  
Claw

Mulher  
Woman

Adequado  
Adequate



+





=



Mulher  
Woman

Vassoura  
Broom

Esposa  
Wife

Vaca  
Cow



+



=



Homem  
Man

Homem  
Man

Homem  
Man



+



=



Telhado  
Roof

Mulher  
Woman

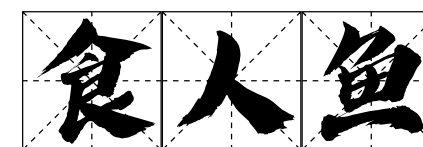
Paz  
Peace



Galinha  
Hen





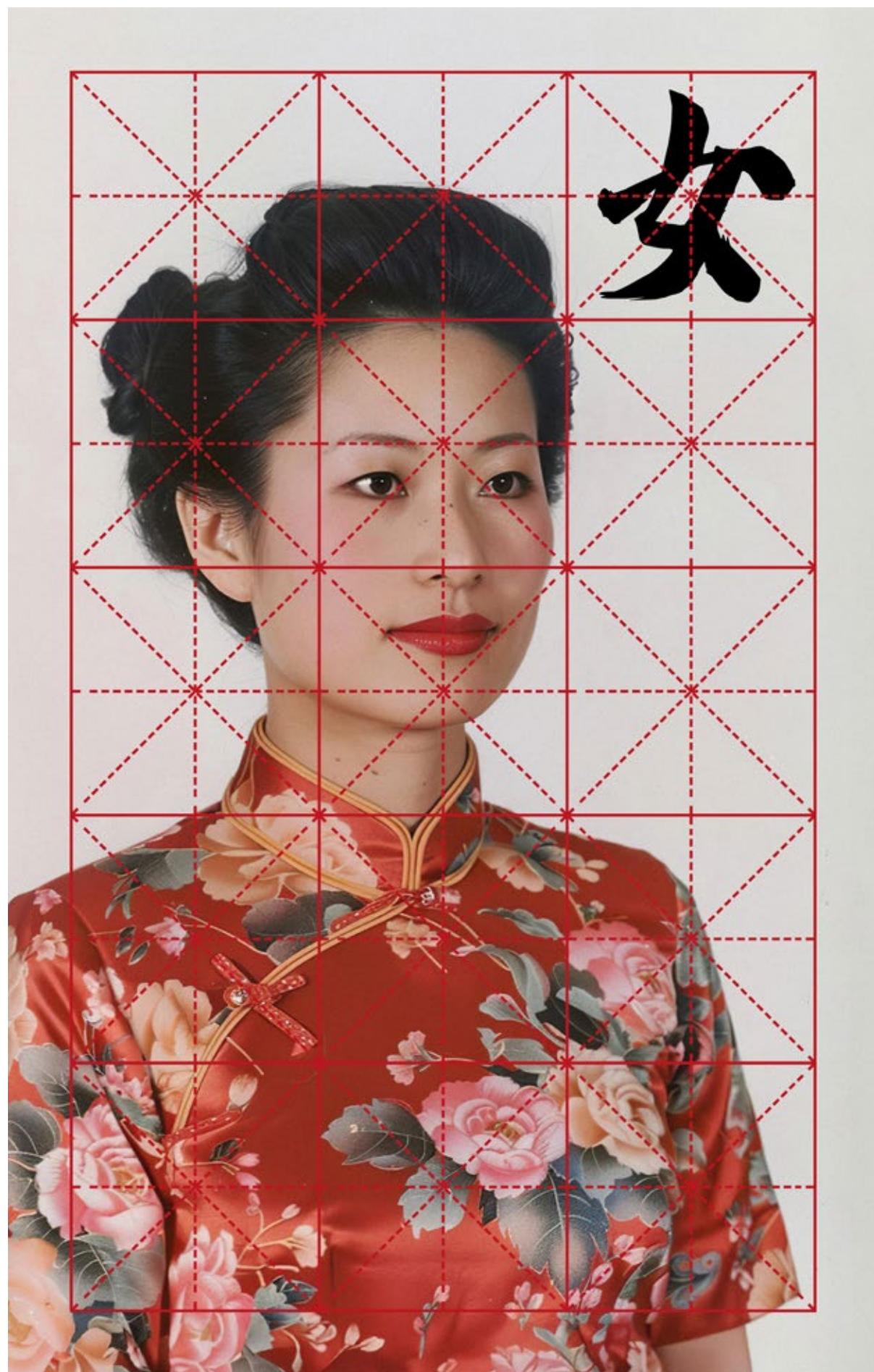


Piranha  
Piranha fish

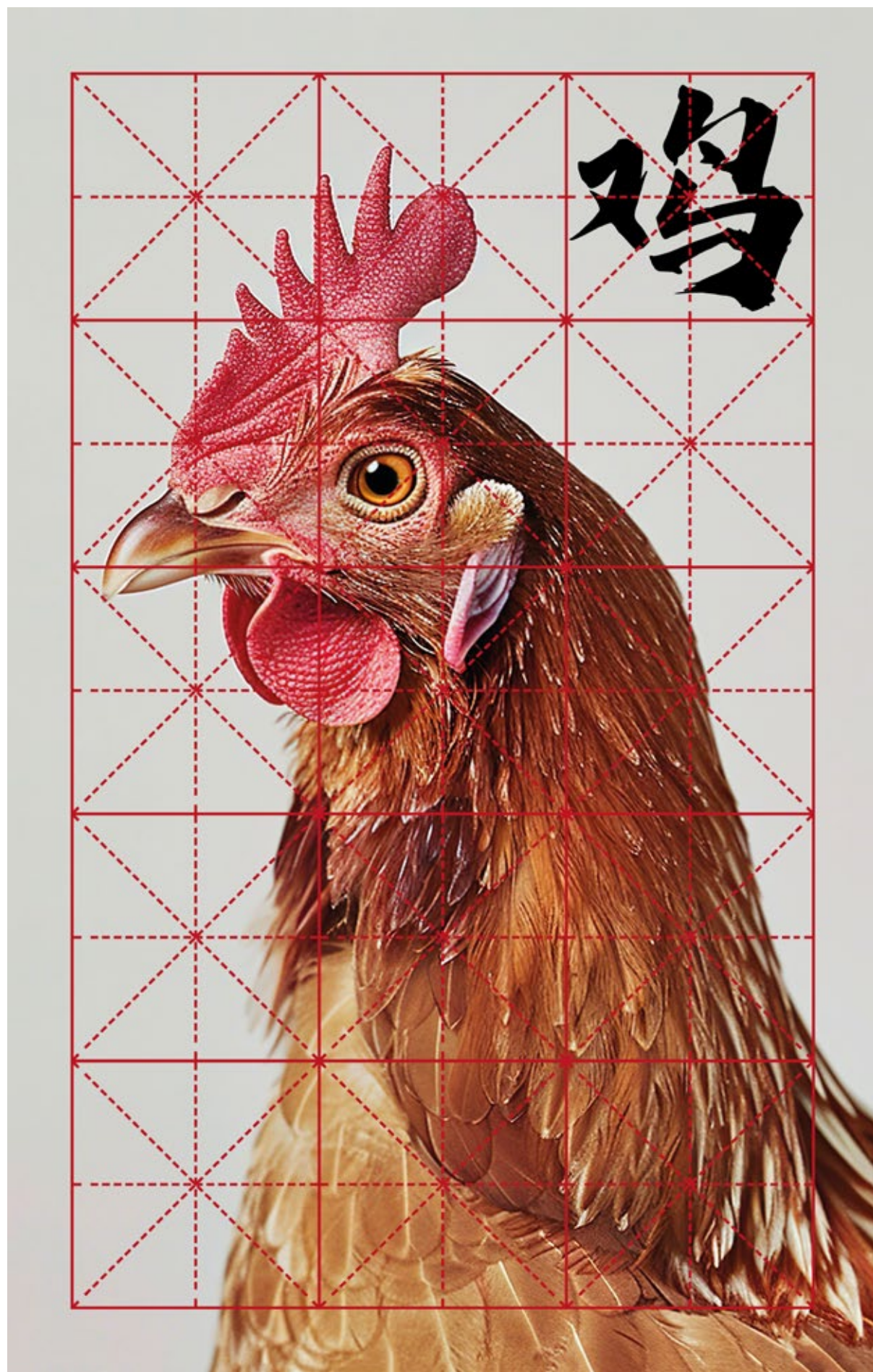


Cobra  
Snake













好







**Sala da Justiça**

Court of Law

法庭



Assim como a bússola, as embarcações, a pólvora, o papel, o macarrão e o chá, entre tantos outros inventos, os óculos escuros também foram criados pelos chineses. Datados do século XII, os primeiros óculos escuros eram feitos de cristal de quartzo fumê e foram pensados para serem usados pelos juízes em seus julgamentos, com o objetivo de esconder suas expressões faciais da audiência, funcionando como uma máscara que ocultava suas reações e mantinha a imparcialidade. Séculos depois, a China continua sendo a maior produtora de óculos escuros. Contudo, seu uso popularizou-se para todos aqueles que desejam mascarar-se. A série “Óculos Escuro (2024)” foi especialmente desenvolvida para ocupar o plenário da primeira sede do Supremo Tribunal Federal (STF) brasileiro.

Just like the compass, ships, gunpowder, paper, noodles, and tea, among many other inventions, sunglasses were also created by the Chinese. Dating back to the 12th century, the first sunglasses were made from smoky quartz crystal and were designed for judges to wear during trials, to conceal their facial expressions from the audience. This functioned as a mask, hiding their reactions and maintaining impartiality. Centuries later, China remains the largest producer of sunglasses. However, their use has become popular among people who wish to mask their emotions. The “Sunglasses (2024)” series was specially developed to occupy the plenary hall of the first headquarters of the Brazilian Supreme Federal Court.

正如指南针、船只、火药、纸张、面条和茶叶等众多发明一样，太阳镜也是中国人发明的。早在12世纪，第一副太阳镜是由烟熏石英水晶制成的，专为法官审判时使用，目的是为了隐藏他们的面部表情，像面具一样遮掩他们的反应，从而保持公正。几个世纪后，中国仍然是最大的太阳镜生产国。然而，太阳镜的使用已经普及，成为了每个想要遮掩自己所佩戴的物品。系列作品《太阳镜》(2024) 特别为占据巴西最高法院（STF）第一总部的全体会议室而设计。

→

Óculos de Sol, 2024  
Pigmento mineral sobre papel de algodão  
165 x 100 cm

Sunglasses, 2024  
Mineral pigment on cotton paper  
165 x 100 cm

太阳镜, 2024  
矿物颜料于棉纸上  
165 x 100 厘米









**Fábricas**

Factories

工厂





→

Fábrica de Nuvens I, 2015  
Video  
3 minutos

Cloud Factory I, 2015  
Video  
3 minutos

云工厂 I, 2015  
视频  
3分钟





















→

Fábrica de Pipas, 2015/2024  
*Relógio de ponto, cadastro da impressão digital, contrato, trabalho, fabricação de pipas, pipa de ouro*  
Performance  
(3 meses de duração)

Kite Factory, 2015/2017  
*Timeclock, fingerprint database, contract, work, kite manufacturing, golden kite*  
Performance  
(3 months duration)

风筝工厂, 2015/2024  
打卡机、指纹登记、合同、工作、制作风筝、金色风筝  
行为艺术  
(为期3个月)





# 工作合同

## CONTRATO DE TRABALHO

11/11

### Do Objeto do Contrato

Art. 1º O presente contrato de trabalho refere-se à execução de bem móvel, fungível, mais conhecido como pipa de papel.

### Das Obrigações do Empregado

Art. 2º É obrigação do empregado bater o ponto eletrônico ao chegar à fábrica.  
Art. 3º É obrigação do empregado colocar a vestimenta adequada para a realização de sua tarefa.  
Art. 4º - É obrigação do empregado manter o status quo de sua área de trabalho após a realização deste.

### Do Prazo para Execução do Trabalho

Art. 5º Cada turno para execução do trabalho é de 15 minutos, excluído o tempo de preparação e troca da vestimenta.  
Art. 6º É permitido ao empregado trabalhar quantos ciclos de 15 minutos forem necessários para cumprimento de suas metas de fabricação, respeitando o ciclo determinado pelos gerentes de produção.  
Art. 7º Não é permitida, durante a execução da atividade, a ingestão de quaisquer tipos de alimentos, ainda que líquidos.

### Do Pró-labore

Art. 8º A cada 11 pipas executadas, 1 é do empregado que a executou.

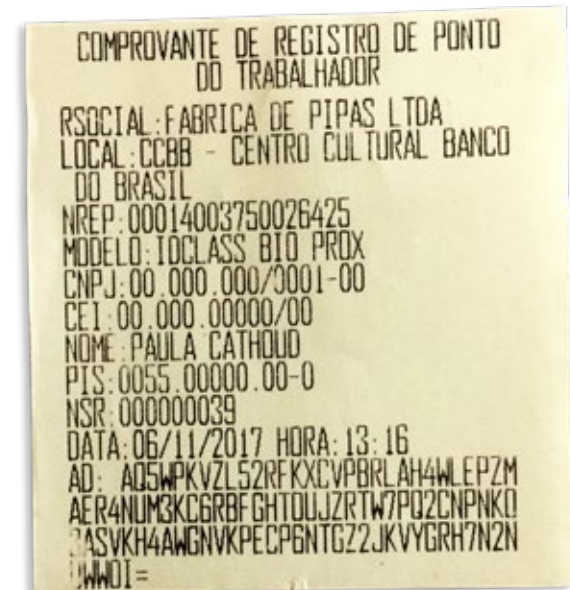
Parágrafo Único – Gerentes de produção responsáveis pela fiscalização da execução das atividades irão avaliar a qualidade do trabalho, só então decidirão sobre o merecimento da bonificação dada ao empregado. Após feito, carimbarão o controle de ponto.

### Das Vedações

Art. 9º É vedado o auxílio, na execução da atividade, de um empregado a outro - com exceção de menores de 10 anos, que poderão ser auxiliados.  
Art. 10º É vedada a comunicação de um empregado com outro quando da execução da atividade.

### Das Obrigações do Empregador

Art. 11º Pelo presente contrato o empregador se exime que quaisquer obrigações a não ser a de fiscalizar o empregado.











Patrocínio



Concepção  
e projeto



Realização



MINISTÉRIO DA  
CULTURA





ISBN: 978-85-63916-08-2



9 788563 916082



Patrocínio



Concepção  
e projeto



Realização



MINISTÉRIO DA  
CULTURA

