

galeria nara roesler

sérgio sister
**imagens de uma
juventude pop:
pinturas políticas
e desenhos
da cadeia**

galeria nara roesler
são paulo

abertura/opening
10 de agosto, 2019
august 10, 2019

exposição/exhibition
12 ago - 5 out, 2019
aug 12 - oct 5, 2019



FOOGO

capa/cover Sérgio Sister. **Sem título/Untitled** [detalhe/detail], 1967

A **Galeria Nara Roesler | São Paulo** apresenta *Imagens de uma juventude pop – pinturas políticas e desenhos da cadeia*, quarta individual de Sérgio Sister na sede paulista da galeria. Acompanhada de texto de Camila Bechelany, a mostra reúne pela primeira vez um número significativo de obras pouco conhecidas pelo público – produzidas entre 1966 e 1971 –, incluindo desenhos realizados nos 19 meses em que o artista esteve detido no Presídio Tiradentes, em São Paulo, durante o regime militar (1964–1985).

Galeria Nara Roesler | São Paulo is pleased to present *Images of a Pop Youth – Political paintings and Prison Drawings*, Sérgio Sister's fourth solo exhibition at the gallery. With a critical text authored by Camila Bechelany, the exhibition unites, for the first time, works from between 1966 and 1971, mostly unknown to the public; including drawings made during the 19 months the artist spent incarcerated at Tiradentes Prison in São Paulo during the Brazilian dictatorship (1964-1985).

SANGUE

CONTA Logo
COMO NÃO
FOI !!!

JORNAL
JORNAL

VOCÊ
Viu?
?

$\sqrt[2]{vi}$
!

MATEU
O PERDIO
ODIO

Sister
66





Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1967
tinta acrílica sobre tela/acrylic ink on canvas
33 x 24 cm/13 x 9.4 in

Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1966
tinta acrílica sobre tela/acrylic paint on canvas
100 x 100 cm/39.4 x 39.4 in





Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1967
spray e acrílica sobre tela/spray and acrylic paint on canvas
145 x 97 cm/57.1 x 38.2 in



Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1967
tinta acrílica sobre tela/acrylic paint on canvas
97 x 146 cm/38.2 x 57.5 in





Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1967
spray e acrílica sobre tela/spray and acrylic paint on canvas
148 x 116 cm/58.3 x 45.7 in



Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1967
acrílica sobre tela/acrylic paint on canvas
146 x 114 cm/35 x 45.7 in





USA



Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1967
spray, colagem, costura e tinta acrílica sobre tela
/spray, colage, seam and acrylic ink on canvas
89 x 116 cm/35 x 45.7 in

Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1967
spray, colagem, costura e tinta acrílica sobre tela
/spray, colage, seam and acrylic ink on canvas
116 x 80 cm/45.7 x 31.5 in







Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1966
spray, colagem, costura e tinta acrílica sobre tela
/spray, colage, seam and acrylic ink on canvas
80 x 116 cm/31.5 x 45.7 in



Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1967
tinta acrílica e spray sobre tela
/acrylic ink and spray on canvas
97 x 130 cm/38.2 x 51.2 in



Sérgio Sister

Sem título/Untitled, 1969

tinta ecoline, lápis, giz pastel oleoso e caneta hidrográfica sobre papel
/ecoline ink, pencil, oily pastel and hydrographic pen on paper

44 x 29,5 cm/17.3 x 11.6 in



O azul (côr de an do ceu de BRASIL)

AMAZONAS



O verde das matas da burguesia

SALVE, SALVE

já vai raião a liberdade, no horizonte, doo Brazil; já liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós!!!!!! conseguimos conquistar com braços fortes... em Teu seio, liberdade, desalia, o mínimo



Sérgio Sister

Sem título/Untitled, 1969

caneta hidrográfica e giz pastel oleoso sobre papel
/hydrographic pen and oily pastel on paper

33.5 x 70 cm/13.2 x 27.6 in



Sister 70 tiradentes



Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1970
caneta hidrográfica e giz pastel oleoso sobre papel
/hydrographic pen and oily pastel on paper
33 x 23 cm/13 x 9.1 in

Sérgio Sister

Sem título/Untitled, 1970

caneta hidrográfica e giz pastel oleoso sobre papel
/hydrographic pen and oily pastel on paper

32 x 22,5 cm/12.6 x 8.9 in



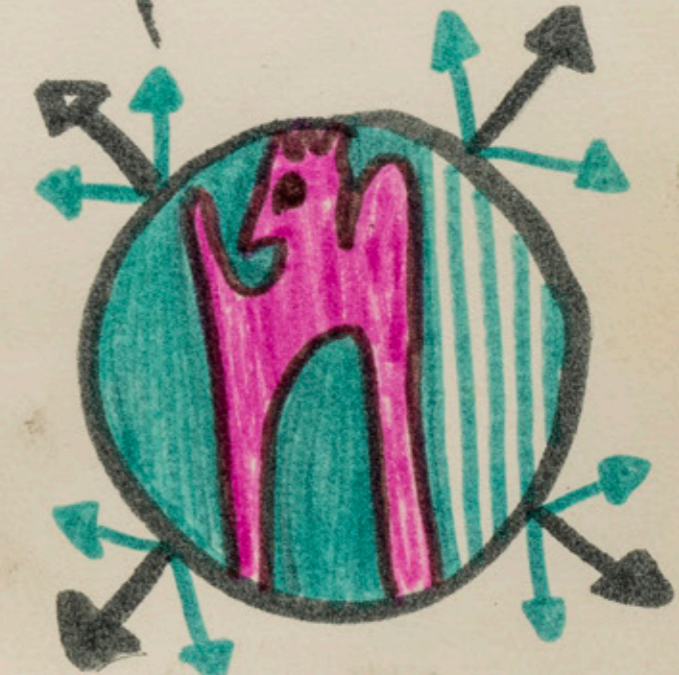


Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1970
tinta ecoline, lápis, giz pastel oleoso
e caneta hidrográfica sobre papel
/ecoline ink, pencil, oily pastel
and hydrographic pen on paper
51 x 73 cm/20.1 x 28.7 in



Sistema de Tarefas

nem Je quey ver



Sérgio Sister

Sem título/Untitled, 1970

caneta hidrográfica e giz pastel oleoso sobre papel
/hydrographic pen and oily pastel on paper

42 x 35 cm/16.5 x 13.8 in





Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1970
tinta ecoline, lápis, giz pastel oleoso
e caneta hidrográfica sobre papel
/ecoline ink, pencil, oily pastel
and hydrographic pen on paper
32 x 30 cm/12.6 x 11.8 in



Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1970
tinta ecoline, lápis, giz pastel oleoso
e caneta hidrográfica sobre papel
/ecoline ink, pencil, oily pastel
and hydrographic pen on paper
48 x 66 cm/18.9 x 26 in

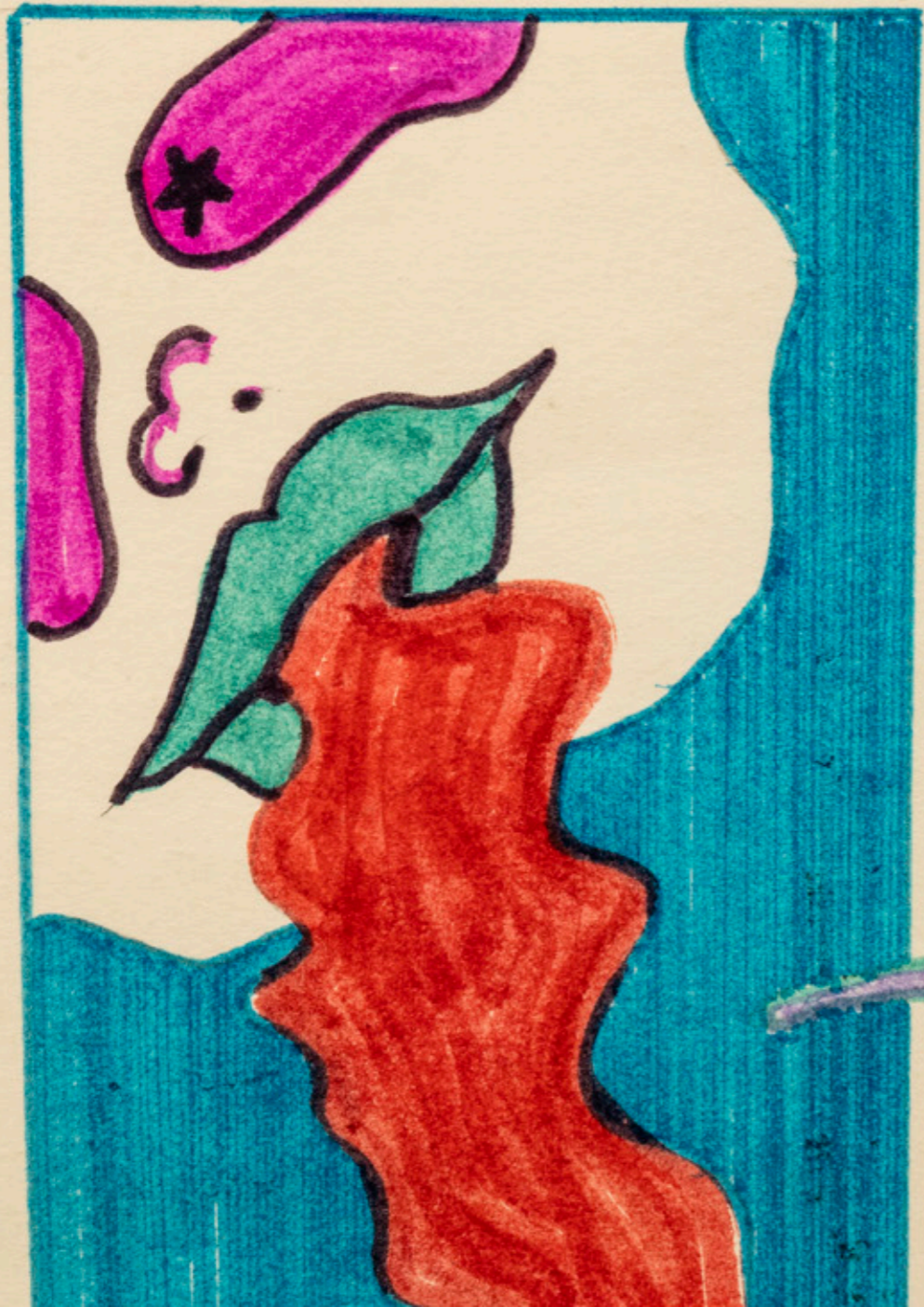




Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1970
tinta ecoline, lápis, giz pastel oleoso
e caneta hidrográfica sobre papel
/ecoline ink, pencil, oily pastel
and hydrographic pen on paper
32 x 44,5 cm/12.6 x 17.5 in



Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1970
tinta ecoline, lápis, giz pastel oleoso
e caneta hidrográfica sobre papel
/ecoline ink, pencil, oily pastel
and hydrographic pen on paper
50 x 70 cm/19.7 x 27.6 in





Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1970
tinta ecoline, lápis, giz pastel oleoso
e caneta hidrográfica sobre papel
/ecoline ink, pencil, oily pastel
and hydrographic pen on paper
32 x 44,5 cm/12.6 x 17.5 in



Sérgio Sister

Sem título/Untitled, 1970

tinta ecoline, lápis, giz pastel oleoso

e caneta hidrográfica sobre papel

/ecoline ink, pencil, oily pastel

and hydrographic pen on paper

50 x 70 cm/19.7 x 27.6 in





Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1970
tinta ecoline, lápis, giz pastel oleoso
e caneta hidrográfica sobre papel
/ecoline ink, pencil, oily pastel
and hydrographic pen on paper
32 x 45 cm/12.6 x 17.7 in



Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1970
tinta ecoline, giz pastel oleoso
e caneta hidrográfica sobre papel
/ecoline ink, pencil, oily pastel
and hydrographic pen on paper
50 x 70 cm/19.7 x 27.6 in





Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1970
tinta ecoline, giz pastel oleoso
e caneta hidrográfica sobre papel
/ecoline ink, pencil, oily pastel
and hydrographic pen on paper
32 x 45 cm/12.6 x 17.7 in

Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1970
tinta ecoline, lápis, giz pastel oleoso
e caneta hidrográfica sobre papel
/ecoline ink, pencil, oily pastel
and hydrographic pen on paper
68 x 46 cm/26.8 x 18.1 in







Sérgio Sister
Sem título/Untitled, 1971
tinta ecoline, lápis, giz pastel oleoso
e caneta hidrográfica sobre papel
/ecoline ink, pencil, oily pastel
and hydrographic pen on paper
50 x 35 cm/19.7 x 13.8 in

sérgio sister

Nascido em 1948 em São Paulo, Brasil

Nos anos 1960, Sérgio Sister estudou pintura em cursos livres na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, em São Paulo, e em 1974 graduou-se em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo, onde inicia a pesquisa de mestrado no Departamento de Ciência Política. Representante da Geração 80, seu processo criativo resulta em variadas densidades de pintura e diferentes sobreposições ou predominâncias cromáticas. Como desdobramento das questões de sua pintura, Sister também faz peças tridimensionais, caso das séries *Caixas*, iniciada em 1996, além de *Pontaletes*, a partir de 2006 e *Ripas*, 2009.

seleção de coleções permanentes

- Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Rio de Janeiro, Brasil
- Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil
- Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, Brasil

seleção de exposições recentes

- *A linha como direção*. Pina Estação, São Paulo, Brasil, 2019
- *The Pencil is a Key: Art by Incarcerated Artists*. The Drawing Center, New York, EUA, 2019
- *Géométries Américaines, du Mexique à la Terre de Feu*. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, França, 2018
- *AI-5 50 anos – Ainda não terminou de acabar*. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil, 2018
- *Sérgio Sister*. Kupfer Gallery, Londres, Reino Unido, 2017

sérgio sister

Born 1948 in São Paulo, Brazil

In the 1960s Sérgio Sister attended painting courses at Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) in São Paulo, and in 1974 he graduated with a degree in social science from the University of São Paulo, where he began his Master's research in the Department of Social Sciences. As a member of Generation 80, his creative process encompasses many distinct techniques of layering and varying tonal and chromatic intensity. As developments from his painting, Sister also creates three-dimensional works, such as his series *Caixas* [Boxes], begun in 1996, as well as *Pontaletes* [Props], ongoing since 2006 and *Ripas* [Slats], 2009.

a selection of permanent collections

- Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), São Paulo, Brazil
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Rio de Janeiro, Brazil
- Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brazil
- Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brazil
- Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, Brazil

a selection of recent shows

- *A linha como direção* [The Line as Direction]. Pina Estação, São Paulo, Brazil, 2019
- *The Pencil is a Key: Art by Incarcerated Artists*. The Drawing Center, New York, USA, 2019
- *Géométries Américaines, du Mexique à la Terre de Feu*. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, France, 2018
- *AI-5 50 anos – Ainda não terminou de acabar* [AI5 50 Years – Still Hasn't Ended Yet]. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brazil, 2018
- *Sérgio Sister*. Kupfer Gallery, London, United Kingdom, 2017

sérgio sister

imagens de uma juventude pop: pinturas políticas e desenhos da cadeia

Camila Bechelany

A importância de rever – ou de ver, pela primeira vez no meu caso e de tantos outros – esse conjunto de obras da juventude de Sérgio Sister repousa não somente no fato de poder entender o momento inicial da trajetória de um artista que foi atravessado por diferentes interesses dentro da prática da pintura, mas também de conhecer um trabalho produzido em um contexto particular da história recente do Brasil e que foi decisivo na visualidade da arte brasileira.

Sister começou a produzir quando cursava pintura no ateliê da artista Ernestina Karman (1915-2004) entre 1965 e 1967, formação que também incluiria aulas na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Desde o início participou de salões de arte e, em 1967, foi selecionado para a IX Bienal de São Paulo e da I Jovem Arte Contemporânea no Museu de Arte Contemporânea da USP. Duas das exposições que são hoje marcos importantes para a compreensão do debate que estava em curso naqueles anos. A estética marcadamente figurativa e “pop” desses trabalhos iniciais se revela uma surpresa para os olhos de hoje mas retrospectivamente ela encontram eco nas obras de muitos artistas brasileiro que entre os 60 e os 70 canibalizaram a *pop art* inglesa e americana e o *nouveau réalisme* francês num momento de crise política e cultural.

No início da década de 1960, a atuação cultural ligada à participação política no Brasil se intensifica com manifestações de inconformismo ao autoritarismo que se impunha a partir do golpe civil-militar. É um momento de intensa resistência à situação repressiva do regime político paralelamente à distensão das categorias artísticas do teatro à música, do cinema às artes plásticas. A postura crítica dos concretismos na década anterior em relação à pintura e à escultura promovia uma abertura para a interseção de linguagens e para uma diversificação de materiais e procedimentos que caracterizariam as produções subsequentes. Em 1967, a Bienal de São Paulo, havia sido montada em torno de uma atmosfera de renovação: as categorias tradicionais de classificação das obras haviam sido abolidas apontando para uma valorização do híbrido e experimental e da compreensão da arte enquanto processo criativo. A arte cinética com a sala de Julio Le Parc e a “arte

ambiental” já apareciam como proposições sólidas. Nas palavras de Mario Pedrosa: “A IX bienal foi aquela em que as inovações radicais que começaram a acontecer a partir da VI, ou a primeira metade da década de 1960, tiveram sua plena expansão.”¹

Também foi naquela montagem que a *pop art* americana chegava ao grande público brasileiro com Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein e Jasper Johns e uma sala especial de Edward Hooper. Esse foi também o ano em que a censura atuou diretamente na Bienal, retirando duas obras da exposição antes da abertura ao público². A importância da presença desse pop americano vai no sentido de uma afirmação contundente de oposição ao abstracionismo geométrico europeu contra o qual a nova figuração brasileira também se posicionava. Na realidade, em São Paulo, desde 1965 com a mostra *Propostas 65* na FAAP, a nova figuração com uma “inclinação pop” e particularmente engajada se impunha como uma corrente influente. Em plena crise política, com o governo ditatorial recém-instalado um grupo grande de artistas questionava a suposta neutralidade artística e se interessava pela crítica social.

Em linhas gerais, as premissas da nova figuração e posteriormente da arte pop brasileira eram a impessoalidade da execução, o que implicava na possibilidade da reprodutibilidade da obra e no questionamento da autoria; a aproximação entre obra e espectador, utilizando objetos ou elementos “reais” e evitando o distanciamento contemplativo; a apropriação de técnicas da publicidade, e a indiferenciação entre alta e baixa culturas. Sua temática era orientada para a crítica social e para a denúncia da situação política de opressão e de repressão. E nisso, ela se distingue da *pop art* estado-unidense que se

1. PEDROSA, Mario. *A Bienal de cá pra lá* (1970). In MAMMI, Lorenzo (org.) *Arte – Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pag. 497.

2. As obras *O presente da carioca* de Cybèle Varela e a série *Meditação sobre a bandeira nacional* de Quissak Jr. foram retiradas diante alegações de antinacionalismo e proibição do uso livre do símbolo nacional.

posicionava como comentário de uma sociedade de consumo da qual ela fazia parte e na qual ela pretende se fundir, sem pretender a conexão entre arte e política. De maneira geral, os trabalhos rebatem distinções entre cultura popular e cultura erudita, 'bom' e 'mau' gosto e apropriam-se de imagens de cunho político como a figura de Che Guevara (como o *Guevara Vivo ou Morto* 1967 de Claudi Tozzi). As bandeiras do Brasil e dos Estados Unidos são citações constantes nesses trabalhos e servem como referências ao imperialismo e de denúncia à colaboração dos EUA ao estado ditatorial brasileiro.

É no contexto de agitação social, manifestações nas ruas, comunicação de massa ditando a vida, incertezas políticas e repressão que a produção inicial de Sister tomava corpo. O que será particularmente importante na sua produção naquele momento, como para outros seus contemporâneos como Carlos Zílio, Antonio Dias, Claudio Tozzi, Maurício Nogueira Lima, Rubens Gerchman, Antonio Henrique Amaral é que as noções de vanguarda artística e a de vanguarda política parecem estar completamente interligadas. Era importante manter um potencial de comunicação com o público para de certa forma de ampliar o circuito das relações políticas, de modo a operar uma manobra de desalienação social.

Além de sua formação artística, em 1968, Sister era jornalista profissional e passou a cursar Ciências Sociais na Universidade de São Paulo e atuar no movimento estudantil. Foi nessa época que se filiou ao Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), uma dissidência do Partido Comunista Brasileiro. Em 17 de janeiro 1970 foi preso pela polícia da ditadura civil-militar sob acusação de "tentativa de reorganização de partido proscrito por lei e propaganda subversiva". Depois de um mês no Deops (Departamento Estadual de Ordem Política e Social), um dos centros de tortura de São Paulo, foi transferido para o presídio Tiradentes, onde ficou por mais 18 meses. Na prisão, deu segmento à prática da pintura e do desenho, que se tornaram mais expressivos que os anteriores: as figuras ganham rostos mais caricatos com personagens mais ou menos identificáveis, como o Tio Sam por exemplo.

Dois conjuntos de obras se apresentam nesta exposição: pinturas em telas realizadas entre 1966 e 1967 e um conjunto de desenhos produzidos no Tiradentes em 1970 e 1971. Há ainda uma tela projetada no presídio e realizada alguns dias após a sua libertação. Desse momento, "o que fica de interessante para mim", escreveu ele em 1994, quase 25 anos depois, "é como aquele trabalho funcionou na recuperação de uma identidade e na elaboração de um senso de apropriação de um espaço espiritual numa época de trevas. Depois de um mês de sufoco no Deops de São Paulo, já no presídio Tiradentes, em fevereiro de 1970, eu não conseguia mais me identificar com qualquer daqueles papéis que desempenhava até então como jornalista, estudante de ciências sociais e, muito menos, como artista; não cabia. Eu era apenas um preso, sem previsão ou expectativa de liberdade e sem mesmo muita certeza de preservação da integridade física. Foi assim até receber da Bela, minha namorada, uma caixa de *crayon* e um caderno de desenho."³

Destes desenhos da prisão, alguns fazem menção direta à realidade do encarceramento e da cessação da liberdade. Um deles representa o pátio e o banho de sol. Na parte inferior está escrito: "dia de sol / Tiradentes." Aparecem personagens atrás de barras, com balões que sugerem pensamentos num encontro amoroso. Em um outro desenho de 1971, no plano de fundo aparecem duas partes da bandeira do Brasil e em cada uma das metades, uma cena diferente é representada. Do lado direito, uma enorme cabeça caricatural de um militar (identificado pelo cap verde) e do lado esquerdo pequenos personagens aparecem vistas de cima, encerradas atrás de grades brancas. No centro do desenho, em meio as duas seções da bandeira uma mão feminina de unhas pontiagudas segura um objeto pontudo que toca o corpo de duas personagens menores, ferindo-os. Na manga da roupa que veste o pulso abaixo da mão, estrelas brancas sobre um fundo azul indicam a bandeira estado-unidense e imediatamente o gesto sugere a estátua da liberdade. Nesses trabalhos trata-se prioritamente de fazer passar uma mensagem política.

Outras cenas parecem ser a representação de uma corte de julgamento, com as figuras de juízes e de réus. As palavra "inocentes" aparece em grandes letras em um desses desenhos. Em uma das pinturas datada de 1966, quatro figuras que se destacam sob um fundo colorido travam um diálogo que aparece escrito em balões nos quais vemos o juiz dizer que condena à morte o "dedo-duro", a figura do delator, marcada por um dd no qual podemos concluir tratar-se do dedo-duro e uma outra figura que diz: "eu prefiro ficar calado. Senão..." Em outro trabalho, um Jesus cor de rosa está diante da cruz com os olhos escondidos atrás das mãos e no canto do desenho, junto à assinatura do artista, lê-se a frase "nem Jesus vê". No primeiro plano, vemos as costas de sete figuras abraçadas. Outros personagens híbridos circundam Jesus e apontam para objetos ou documentos escritos. Seria mais um julgamento condenatório de um inocente?

Outros desenhos, com mensagens menos diretas, trazem uma atmosfera onírica com frases abstratas e figuras híbridas de animais e pessoas. Nas pinturas sobre tela de 1966 e 67 aparecem elementos característicos da visualidade da época, o uso de jornais colados diretamente sobre a superfície da tela como uma evidência de documentação da realidade assim como no caso de Antonio Dias e outros que fizeram uso dos jornais, com as manchetes de cotidiano aproximando a arte da realidade da vida. Outros elementos do entorno imediato, como placas de trânsito e carros, reproduzem ou transfiguram cenas corriqueiras das ruas e imagens em circulação nos jornais, revistas, TV, na propaganda e nas histórias em quadrinhos. Em um desenho de 1969 vemos um avião colorido onde se lê "PanCosmos Aerolinhas" e as diferentes categorias: "Turismo, Primeira classe, Terceira classe". A mensagem parece clara: uma denúncia das diferenças de classe no

3. SISTER, Sérgio. *Fazendo arte na cadeia*. Teoria e Debate, São Paulo, n. 27, dezembro de 1994. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1994/12/01/fazendo-arte-na-cadeia/>

acesso aos meios de transporte e o de situar uma cultura que ingressava, mesmo que periféricamente, na esfera da sociedade de consumo.

Outra característica que aparece em alguns desses trabalhos é a divisão da tela em planos quadrados e o fundo em linhas horizontais ou verticais com as figuras que se destacam na frente, criando planos coloridos. Esse recurso, largamente utilizado nas pinturas da década de 1960, reproduz a dinâmica das imagens de televisão e resulta na fragmentação das figuras, que se tornam corpos mais ou menos identificáveis, com partes dos corpos separadas numa imagem certamente violenta e angustiante. Nas pinturas de 1966 e 1967, as figuras parecem mais melancólicas e isoladas dentro de campos de cores. Em três ou quatro delas, os personagens choram diante de notícias de jornais.

Esses trabalhos aparecem em hora precisa. Como não se sensibilizar diante da representação da injustiça? Olhar para essa produção que foi para Sister uma forma de manter a sanidade num contexto extremo hoje, se torna urgente num país que se vê ainda diante da negação da violência física e simbólica cometida durante os anos de ditadura e até hoje.

4. Há alguns dias atrás ainda ouvimos declarações do chefe de estado que afirma que um conhecido preso político desaparecido em 1974 teria sido “justamente” preso pelas forças armadas enquanto evidências atestam de sua morte sob tortura.

Camila Bechelany é curadora e pesquisadora. Atualmente é curadora e editora de publicações no Pivô Art Center e membro do grupo de crítica de arte do CCSP. Foi curadora-assistente do Museu de Arte de São Paulo (MASP) entre 2016 e 2018, onde co-curou a exposição coletiva *Histórias da sexualidade* e individuais do grupo Guerrilla Girls, de Wanda Pimentel, de Teresinha Soares e de Portinari, entre outros projetos. É mestre em Artes & Política pela Universidade de Nova York e em Antropologia Cultural pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, onde realiza doutorado em História da Arte.

sérgio sister

imagens de uma juventude pop: pinturas políticas e desenhos da cadeia

[images of a pop youth: political paintings and prison drawings]

Camila Bechelany

The importance of looking back – or witnessing for the first time, in my case and that of many others – this set of artworks from Sérgio Sister's youth resides not only in the ability to understand the early career of an artist informed by different interests within the practice of painting, but also in familiarizing oneself with work created in a particular context of recent Brazilian history, and which was decisive to the visuality of Brazilian art.

Sister first started creating his work while taking a painting course at the studio of artist Ernestina Karman (1915-2004), from 1965 to 1967 – he would later take lessons at Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Sister would join art salons from the very beginning, and in 1967 he was picked for the IX Bienal de São Paulo and the *I Jovem Arte Contemporânea* show at the Museu de Arte Contemporânea da USP. Both exhibits are important to the comprehension of the political debate at the time. The notably figurative pop aesthetic of those early works comes as a surprise today, but retrospectively speaking, they're echoed by the works of many Brazilian 60s and 70s artists who cannibalized British and American pop art and the French *nouveau réalisme* at a juncture of political and cultural crisis.

In the early 1960s, cultural activity coupled with political participation in Brazil picked up steam in manifestations of non-conformity with the authoritarianism that came in the wake of the civilian-military coup. It was a time of fierce resistance against repression by the political regime, concurrent with a distension of art categories ranging from theater to music, from film to the fine arts. The critical stance of Concretist strains in the prior decade regarding painting and sculpture had paved the way for the intersection of languages and a diversification of materials and procedures that would characterize subsequent productions. In 1967, the Bienal de Arte de São Paulo had been shrouded in renewal: traditional art categories had been abolished, and value was given to the hybrid, the experimental, and the notion of art as creative process. Kinetic art, with Julio Le Parc's room, and "environmental art" had by then emerged as solid movements. In the words of Mario Pedrosa: "The IX Biennial was the one in which radical innovations, which had begun in the VI Biennial, or the first half of the 1960s, became fully fledged."¹

It was also at that point that American pop art reached the Brazilian general public, with Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein, Jasper Johns, and a special room by Edward Hooper. That was also the year in which censorship directly affected the e Biennial, with two pieces removed before the opening.² The importance of the American POP presence resides in opposition to European geometric abstractionism -- which the new Brazilian figuration also opposed. As a matter of fact, in São Paulo, since 1965 with the *Propostas 65* exhibit at FAAP, the pop-inclined, particularly engaged new figuration had asserted itself as an influential trend. Amid a full-blown political crisis, with a dictatorial government newly in place, a large group of artists were questioning the alleged artistic neutrality and taking an interest in social critique.

Generally speaking, the premises of new figuration – and later on of pop art – in Brazil were: impersonality in execution, which implied the possibility of artwork being reproduced and questioning of authorship; the closer artwork-viewer connection, utilizing "real" objects or elements and avoiding contemplative detachment; the borrowing of advertising techniques; and the indistinction between high- and low-brow culture. Thematically, it favored social criticism and the denunciation of a scenario of political oppression and repression. That set it apart from United States pop art, which presented itself as commentary on a consumption-driven society, at times even merging, with no intention of connecting art and politics. In a broad sense, the artworks rebuke distinctions between popular and high culture or 'good' and 'bad' taste, and they appropriate images with political overtones, like the figure of Che Guevara (as in *Guevara Vivo ou Morto*, by Claudio Tozzi, 1967). Both the Brazil and United States flags are staples of these artworks, referencing imperialism and decrying the latter's collaboration with Brazil's dictatorship state.

1. PEDROSA, Mario. *A Bienal de cá pra lá* (1970). In MAMMI, Lorenzo (org.) *Arte – Ensaíos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pag. 497.

2. The piece *O presente da carioca*, by Cybèle Varela, and the series *Meditação sobre a bandeira nacional*, by Quissak Jr., were banned amid claims of antinationalism and a ban on the free use of the national symbol.

Sister's early work was taking shape amid a context of social agitation, street demonstrations, mass communication, political uncertainty, and repression. A particularly relevant fact to his productions at that point – as well as those of his contemporaries, like Carlos Zílio, Antonio Dias, Claudio Tozzi, Maurício Nogueira Lima, Rubens Gerchman, and Antonio Henrique Amaral – is that notions of artistic avantgarde and political avantgarde seem completely interconnected. It was important to try and maintain communication with the public in such a way as to broaden the circuit of political relations, thereby performing a maneuver of social de-alienation.

Apart from his art training, by 1968 Sister was a professional journalist and had started taking a course in Social Sciences at the University of São Paulo, in addition to joining the student movement. This was at the time when he pointjoined *Partido Comunista Brasileiro Revolucionário* (PCBR, the Revolutionary Brazilian Communist Party), a spinoff of *Partido Comunista Brasileiro* (Brazilian Communist Party). On January 17, 1970 he was arrested by the civilian-military dictatorship police on claims of “attempting to reorganize a party proscribed by law and spreading subversive propaganda.” After a month at DEOPS (the State Department for Political and Social Order), one of the torture centers in São Paulo, he got transferred to Tiradentes Prison, where he spent another 18 months. He went on painting and drawing in prison, and his work grew more expressive than before: the faces or his figures grew more caricatural, expressing some identifiable personalities such as Uncle Sam.

Two sets of artworks are featured in this exhibit: paintings on canvas from 1966 and 1967, and a set of drawings made at Tiradentes Prison, in 1970 and 1971. There is also a painting projected upon the prison, which he did a few days after being released. “The interesting thing about that moment that has stayed with me,” he wrote in 1994, almost 25 years after the fact, “is how that piece worked to recover an identity and elaborate a sense of appropriation of a spiritual space in a time of darkness. After enduring a rough month at the DEOPS torture center in São Paulo, by the time I got to Tiradentes Prison, in February 1970, I could no longer identify with any of the roles I'd played up to then, as a journalist, a social science student, let alone an artist; I didn't fit in. I was just an inmate, with no prospects or expectations of going free, and I wasn't even sure that my bodily integrity would be kept intact. That's what it was until I got a box of crayons and a sketchbook from Bela, my girlfriend.”³

Some of these drawings from prison make direct mention of the reality of incarceration and the cessation of freedom. One of them represents the yard and sunbathing time. At the bottom is the inscription: “sunny day / Tiradentes.” There are characters behind bars, with balloons suggesting thoughts one might have while on a date. In another drawing from 1971, the background features two halves of the Brazilian flag, and in each half a different scene is depicted. On the right-hand side is a huge caricatural head of a military officer (identified by the green cap), and on the left-hand side are small characters viewed

from above, locked up behind white bars. At the center of the drawing, between the two sections of the flag, a woman's hand with pointy fingernails holds up a pointed object that touches the bodies of two smaller characters, wounding them. On the sleeve of the clothing that the hand is clad in, white stars against a blue backdrop indicate the United States flag, and the gesture immediately harks back to the Statue of Liberty. These pieces are primarily about conveying a political message.

Other scenes seem to be representations of a courtroom in trial, featuring judges and defendants. The word “innocent” appears in big letters in one of these drawings. In one painting, dated 1966, four figures stand out against a colorful background, and in word balloons, the judge gives the death sentence to the “snitch,” the figure of the informer, marked ‘dd’ (from the Portuguese *dedo-duro*), while another figure says “I'd rather keep my mouth shut.

Or else...”. Another picture portrays a pink Jesus facing the cross, his hands on his eyes, and in the corner, next to the artist's signature, is the phrase “not even Jesus sees it.” Up front, we see the backs of seven figures embracing one another. Other hybrid characters encircle Jesus and point to objects or written documents. Is this yet another trial condemning an innocent person?

Other drawings with less direct messages convey a dreamlike atmosphere, with abstract sentences and hybrid animal-human figures. The paintings on canvas from 1966 and 67 feature typical elements from that period's visuality, with the use of newspaper directly pasted onto the canvas as an evidence of documentation of reality, as is the case of Antonio Dias and others who made use of newspapers, with news stories drawing art closer to the reality of life. Other elements from the immediate surroundings, like road signs and cars, reproduce or transfigure day-to-day scenes from the streets and images in circulation in newspapers, magazines, on TV, in advertising, and comic books. A 1969 drawing shows a colorful airplane that reads “PanCosmos Aerolinhas” and different categories: “Tour, First Class, Third Class.” The message seems clear: a denunciation of class differentiation in access to transportation, and the placement of a culture that was, albeit marginally, joining the sphere of consumption-oriented society.

Another characteristic of some of these works is the splitting of the canvas into square planes, and the background in horizontal or vertical lines, while figures stand out in the foreground to create colorful planes. This resource, which was widespread in 1960s paintings, mimics the dynamics of television images, resulting in the fragmentation of figures, which become more-or-less identifiable bodies, with parts of their bodies singled

3. SISTER, Sérgio. *Fazendo arte na cadeia*. Teoria e Debate, São Paulo, n. 27, December, 1994. Available in: <https://teoriaedebate.org.br/1994/12/01/fazendo-arte-na-cadeia/>

out in an image that's surely violent and angst-inducing. In the 1966 and 1967 paintings, the figures seem more melancholic and isolated within color fields. In three or four of them, the characters are weeping as they look at news stories.

These artworks are coming up at the right time. How can one not be moved by the representation of injustice? Looking at this output, which for Sister was a way of keeping sanity in an extreme context, becomes a pressing need in a country still faced with the denial of physical and symbolic violence perpetrated during the dictatorship years, or even today.⁴

4. A few days ago, we heard the head of state say a famous political prisoner who went missing in 1974 had been "justly" imprisoned by the Armed Forces, while evidences attest to his death under torture.

Camila Bechelany is a curator and researcher. She currently works as a curator and editor of publications at Pivô Art Center and is a member of the group of art critics from Centro Cultural São Paulo. She was assistant curator at the Museu de Arte de São Paulo (MASP) from 2016 to 2018, where she co-curated the group show *Histories of Sexuality* and the solo shows of the Guerrilla Girls, Wanda Pimentel, Teresinha Soares, and Portinari, besides other projects. She has a MA in Arts & Politics at NYU and in Cultural Anthropology at EHESS, Paris. She is a PhD candidate in Art History, EHESS, Paris.

galeria nara roesler

sérgio sister
**imagens de uma
juventude pop:
pinturas políticas
e desenhos da cadeia**

abertura/opening

10 de agosto, 2019 | 11h

august 10, 2019, | 11am

exposição/exhibition

12 de agosto – 5 de outubro, 2019

seg – sex > 10h – 19h

sáb > 11h – 15h

august 12 – october 5, 2019

mon – fri > 10am – 7pm

sat > 11am – 3pm

galeria nara roesler | são paulo

avenida europa 655 jardim europa

são paulo sp brasil

info@nararoesler.art

www.nararoesler.art

são paulo

avenida europa 655

jardim europa 01449-001

são paulo sp brasil

t 55 (11) 2039 5454

rio de janeiro

rua redentor 241

ipanema 22421-030

rio de janeiro rj brasil

t 55 (21) 3591 0052

new york

22 east 69th street 3r

new york ny 10021 usa

t 1 (646) 678 3405