



## A pintura Pop de Chéri Samba: além da mágica da terra

Raphael Fonseca

### RESUMO:

O presente artigo analisa parte da produção pictórica do artista congolense Chéri Samba. A discussão aqui proposta articula a sua produção com a recepção crítica e curatorial do sistema de arte ocidental e questiona a circunscrição de uma «arte contemporânea africana».

**PALAVRAS CHAVE:** Chéri Samba, arte contemporânea, arte e África, curadoria, sistema da arte.

### ABSTRACT:

This article analyses part of the pictorial production of the Congolese artist Chéri Samba. The discussion here proposed relates his production with the critical and curatorial reception of the Western art system and questions the circumscription of the «contemporary African art».

**KEYWORDS:** Chéri Samba, contemporary art, art and Africa, curating, art system.

*La peinture n'a pas de nationalité, il n'y a pas une façon de peindre à l'africaine et une autre à l'occidentale. La peinture est universelle, après chaque peintre a sa sensibilité, sa touche, son style, sa démarche esthétique et pédagogique... qui le différencient de tous les autres.<sup>1</sup>*

Início esta escrita refletindo em torno da chamada “arte moderna”. Quais continuidades e diferenças ela apresentaria para ser digna de receber tal adendo de palavra? Se por um lado ela continua sendo arte, ou seja, continua tendo uma relação com toda a tradição de produção anterior, por outro lado ela é “moderna” - diferente e apresentaria questões novas para a produção artística.

Alguns autores, como Giulio Carlo Argan, afirmam que a questão principal desses artistas seria o seu comprometimento para com a sociedade. Não que o que foi produzindo no Renascimento não estivesse também inserido em contextos específicos, permeados de religião e poderes estatais. O comprometimento sugerido se dá no sentido da prática artística em si ser crítica para com o vivenciado socialmente. Ser um artista moderno (e, pensando em século XIX e numa taxonomia, ser “romântico”) é transformar em linguagem plástica a pobreza presenciada nos novos paraísos urbanos, por exemplo, ou ridicularizar os *nouveaux riches* que permeiam os recém-criados *Salons* de arte – seja o mediador dessa problematização um Daumier ou um Courbet. O característico seria a não obrigatoriedade de produzir única e exclusivamente para o poder papal ou para os monarcas. A tal “autonomia da arte” teria se instaurado; a “ruptura da arte com a cultura” teria se dado.

De qualquer forma, por mais que reconheça nessa produção um descolamento (pelo menos no campo da teoria) da intrinsecidade de servir a tais instâncias estatais, acredito que não devemos ser ingênuos e nos esquecer de que, sim, tal enfoque estava associado a uma dimensão cultural maior, sustentada numa burguesia pós-Iluminista. Portanto, tais artistas ainda precisavam (e sempre precisarão) de figuras institucionalizadoras, sejam estas os compradores/colecionadores de arte, sejam estas os museus de arte. Como Clement Greenberg indica, a ideia de vanguarda em si é uma aporia, pois está fadada a necessitar duma burguesia (que estimula o *kitsch*) para existir enquanto arte e produto comercial<sup>2</sup>.

*Contudo, ao envolver-se criticamente com seus próprios temas, que, ao contrário das obras encomendadas, estavam abertamente à venda, os românticos contribuíram para o nascimento do moderno mercado de arte. Esse tipo de mercado precisa de uma sociedade individualista para florescer. Uma característica típica da arte moderna, crítica das normas estabelecidas e das relações de poder, é sua ligação incômoda, mas indissolúvel, com o mercado de luxo. O romantismo, portanto, como forma de ‘oposição’ individual, só é possível em uma sociedade moderna em que a novidade é estimulada, mas ao mesmo tempo privada de sua função crítica pelo processo de normalização por meio do qual a arte se torna um bem de consumo.<sup>3</sup>*

Ainda me pergunto: não seria “Las Meninas” de Velásquez uma obra moderna? E as pinturas de Caravaggio, que é sabido que transformava pedintes em entidades religiosas? Se crítica social é sinônimo de modernidade, outros artistas ainda poderiam também ser citados. Talvez a diferença

essencial para este recorte histórico e o recorte da arte moderna seja a presença das instituições artísticas. No plural mesmo, já que as penso num sentido ampliado; não se trata apenas do museu, mas sim de todas as outras possibilidades de se institucionalizar um objeto, de dizê-lo ser arte, que foram sendo sistematizadas por esse longo trajeto da tradição, e que parecem ter conseguido solidificar suas bases no século XIX e XX: a história da arte, a crítica de arte e a estética. Além desses mais uma figura vem se tornando cada vez mais debatida, caminhando junto às discussões em torno dos discursos museográficos: o curador.

O que vem a ser um? Muitos defendem que esta figura seria tipicamente “pós-moderna”: num momento em que a produção das vanguardas artísticas foi musealizada, e em que não existem mais paradigmas estéticos, é necessário termos essa entidade que encabeça exposições, propondo recortes temáticos e diferentes modos de ver. *Grosso modo*, seria ele um dos vértices da relação de institucionalização que se dá também entre artista e público. No campo da teoria, este curador contemporâneo não obrigatoriamente está relacionado diretamente aos poderes estatais. Digo “teoricamente”, pois, intrinsecamente ao seu discurso expográfico, esta figura estará permeada de ideologias, sejam suas, sejam do espaço físico em que estará trabalhando ou sejam da moral regional da cidade em que a exposição possa estar se desdobrando.

Além disso, nosso curador pós-moderno não precisa sequer ter formação alguma em arte. Basta que alguma instituição (fisicamente dizendo) o aponte a dedo; ele pode ser qualquer coisa: de filósofo analítico a ator de cinema. Talvez o único pré-requisito seja sua visibilidade social (no campo artístico) – de quê interessaria uma curadoria dum total estranho que nenhum público atrairia? De qualquer forma, concordo com a “rápida e rasteira” definição de Olu Oguibe: “O curador da arte contemporânea é uma parte sólida do circuito de moda Hugo Boss”.<sup>4</sup>

Creio que todas essas questões refletidas aqui até agora permeiem uma obra do artista congolense Chéri Samba. Intitulada “Quel avenir pour notre art?” (“Qual o futuro de nossa arte?”), esta foi exposta na XXV Bienal de São Paulo, sob a curadoria de Alfons Hug, que propunha como recorte temático as “Iconografias metropolitanas”, ou seja, artistas que problematizassem suas megalópoles e lidassem com problemas, no campo da cultura, entre espaço e arte.

Se os românticos traduziam plasticamente questões externas às abstrações de suas pinceladas, Chéri Samba se insere imagetivamente em sua composição visual; sua obra como um todo problematiza diversas questões sociais<sup>5</sup> (tais como a AIDS e a malária) e ele tem por costume inserir autorretratos, reafirmando sua posição artisticamente crítica. Ao se perguntar sobre o futuro, Samba traz questões inerentes a um recente passado da arte ocidental: Picasso e as famosas (e polêmicas) máscaras africanas. Em que nível teria se dado essa relação entre ambos os pólos? Teria Picasso vampirizado outra cultura, não se importando com seu conteúdo cultural, explorando apenas sua forma? E quais conseqüências tal diálogo (unilateral?) entre o espanhol e a África trouxeram para o mercado global de arte?



“Quel avenir pour notre art? [tríptico]” (1997) - Chéri Samba - 131 x 195 cm.

Pablo Picasso é representado negro e como que num momento de apreciação de peças africanas, antes de realizar alguma obra (ou rascunho, já que é um lápis que está sendo segurado). Como se ele estivesse sobre uma mesa, em um espaço, e Chéri e alguns objetos africanos estivessem em outro ambiente. Este por sua vez decorado com estampas que me fazem recordar o vestuário de alguns dos fotografados por Seydou Keita. Máscaras, uma cerâmica e um tronco se encontram espalhados por cima destas cores vibrantes. O espanhol se encontra do outro lado, espreitando e possivelmente

arquitetando formas para suas obras. É interessante constatar também que, a inclusão do corpo do artista se dá nesse mesmo “ambiente africano” proposto pela obra, que Picasso espreita. Chéri se coloca junto aos demais “artefatos” africanos.

Podemos ler estas imagens como uma metáfora para a visita de Picasso ao Musée d’Ethnographie du Trocadéro – museu este erguido devido a essa mesma onda cultural já apontada aqui nesta escrita: pós-Iluminista, sempre numa tentativa de organizar o já existente, taxonomizando e construindo pequenas ficções em cima de objetos não eticamente estudados. O exótico pelo exótico, talvez. É exatamente nesse ponto que esta pintura de Samba toca, ao trabalhar com a escrita, se perguntando sobre o futuro. “Que futuro tem nossa arte num mundo em que a maioria dos artistas africanos é oprimida? A única solução é ser aceito no resto do mundo, portanto, expor nos Museus de Arte Moderna. Sim, mas... o Museu de Arte Moderna não é racista?”.

Como Hal Foster problematiza em um de seus diversos textos sobre a relação entre Picasso e a produção de imagens africanas, esta apropriação formal, pela ótica do próprio pintor, se dava pela chave de uma espécie de exorcismo cultural. Trinta anos depois de haver finalizado o famoso “Demoiselles d’Avignon”, em entrevista a André Malraux, o artista afirma:

*Quando fui ao Trocadéro, foi desagradável. O Mercado das Pulgas. O odor. Estava completamente sozinho. Queria ir embora. Mas não fui. Fiquei. Compreendi que era muito importante: algo estava se passando comigo, não?*

*As máscaras não eram como outras obras escultóricas. Em absoluto. Eram coisas mágicas. Mas por que não o eram também as obras egípcias ou de Caldea? Não havíamos dado conta disso. Eram coisas primitivas e não mágicas. As obras dos negros eram **intercesseurs**; então aprendi essa palavra em francês. Tinham-nas contra tudo: contra espíritos, desconhecidos, ameaçadores. Eu sempre olhava para os fetiches. (...) Compreendi porque era pintor. Totalmente só naquele horrível museu, com as máscaras, bonecos feitos com peles vermelhas, manequins empoeirados. As “Demoiselles d’Avignon” me ocorreram naquele mesmo dia, mas não tanto devido às formas; porque foi meu primeiro quadro de exorcismo: sim, absolutamente!<sup>6</sup>*

Como o próprio Foster comenta em seguida, é interessante constatar que se trata da única suposta explicação sobre o processo da realização da pintura e que chega relativamente tarde, trinta anos após seu término. De todo modo, chama a atenção o modo como o pintor assume sua relação com a alteridade não por um viés da forma, mas sim com um caráter espiritual e de “exorcismo”. Picasso, se levarmos em conta seu relato, se apropria daqueles objetos devido à consciência de sua utilização mágica pelas sociedades africanas. Esse texto contradiz, então, muita da recepção curatorial e expográfica desses objetos estéticos por muitos dos museus ocidentais na História recente.

Penso de imediato na famosa exposição do MoMA, “Primitivism in the 20th century art: affinity of the tribal and the modern”, em 1984. Como o seu próprio título diz, foram apontadas afinidades entre as obras africanas e as de homens modernos, como Pablo Picasso. Tais afinidades se davam meramente pela visualidade, dialogando com o tal preconceito apontado por Chéri na crítica de sua pintura. Além disso, ao pensarmos mais nesse título expositivo, uma polarização cheia de pré-conceitos é apontada: o tribal está dum lado, o moderno de outro. Trata-se duma abordagem ainda evolutiva dos fenômenos culturais. A África como sociedade simples e pura, enquanto o Ocidente se apresenta como o oposto, coberto de complexidades e capaz de sistematizar e contribuir (e resgatar!) a África de seu tribalismo. Tendo em mente a supracitada fala de Picasso, mesmo que ela ainda hoje atinja um restrito número de leitores, me parece que a mirada ácida de Samba diz mais respeito à apropriação desses objetos pelas instituições artísticas, do que pelas mãos do pintor espanhol.

Outra pintura de Samba do mesmo ano de 1997, que compõe uma espécie de tríptico com a imagem anterior e uma terceira ainda a ser comentada, o coloca lado a lado com Picasso. Descendo escadas que tem sua origem em uma paisagem tropical de fundo, ambos tem a mesma estatura e portam em seus braços imagens de máscaras. A de Samba, à esquerda, possui traços mais realistas no que diz respeito à imitação dos objetos produzidos na África. Sob os braços de Picasso, porém, é notória a diferença e recodificação da imagem ao lado através de esquemas visuais mais simplistas. Acima de ambos, a pergunta se mantém: qual o futuro para a *nossa arte*? Importante pensarmos a dimensão desse pronome possessivo – Samba está preocupado com a recepção da arte do seu continente, ou seja, esse momento em que a produção de imagens perde seu caráter existencial para com o elemento humano em sentido ageográfico e ganha o rótulo de “arte africana”.

Separados por linhas ao chão, ambos se encontram prestes a entrar dentro dos muros de um museu de arte moderna. Advindos de diferentes recortes históricos, parece que Samba pretende

demonstrar como que em 1997 é possível que um pintor moderno por excelência, trajando uma roupa simples e que, num primeiro olhar, não seria julgada como “etnográfica”, é capaz de ser ladeado por um outro artista afro-descendente, vivo e que carrega sobre seu traje o peso do exotismo da estampa. Anacronismos à parte, no final do século XX ambos já podem ser admirados lado a lado também em um museu de arte moderna – mas seria a relação do espectador com ambas as imagens dada do mesmo modo?



“Quel avenir pour notre art? [tríptico]” (1997) - Chéri Samba - 131 x 195 cm.

A que se deve essa abertura? O próprio Chéri Samba dá uma interpretação possível no terceiro elemento de seu tríptico. Tendo o Pompidou como pano de fundo, um grupo de espectador de diversos tipos se reúne ao seu lado de fora. Destaque especial, tópico de sua obra, é a figura do artista que fita o espectador ao centro da composição. Curiosamente, porém, não vemos seus olhos; os reflexos de seus óculos nos impedem disto e essa veladura do contato com sua íris nos convida a uma reflexão sobre o estatuto desse retrato. Quais as implicâncias conceituais para essa nébula sobre o rosto humano?

Logo à esquerda, no campo da escrita, o artista problematiza seu próprio trabalho. Ele diz:

*Em resposta à sua observação, Chéri se pergunta sobre a especificidade particular que parece ter aqui a situação das artes africanas. Mesmo que seu trabalho seja universal e parte de um problema advindo de contingentes raciais ou culturais, parece que a gente sempre queria classificar a sua arte em departamentos especiais criados para esta finalidade.<sup>7</sup>*



“Quel avenir pour notre art? [tríptico]” (1997) - Chéri Samba - 131 x 195 cm.

O artista parece, portanto, gritar pela possibilidade de que sua obra seja vista através de relações outras que possam mesmo tangenciar a cultura africana, mas que não transforme esse dado numa perspectiva única. Em outro texto de Hal Foster sobre o primitivismo, ao comentar a abordagem das culturas não-ocidentais pelo cubismo, ele diz que “... o resultado ameaça converter o primitivo num código ocidental especular onde diferentes ordens de cultura tribal tem que se adequar a uma tipologia ocidental”.<sup>8</sup> *Mutatis mutandis*, o tríptico de Samba me parece querer problematizar justamente esse aparato ocidentalizante de abordagem crítica. É mais seguro adequá-lo a um discurso reparador dos equívocos formalistas do MOMA e jogá-lo para um outro conceito-guarda-chuva, o da

“arte contemporânea africana”, do que tentar pensar suas narrativas pictóricas a partir da especificidade da cultura do Congo ou mesmo através de outras questões da forma plástica.

“Por que tão poucos artistas africanos nas grandes exposições?”, segue a questionar Samba. E seu autorretrato não se dá apenas pela reconstrução das formas de seu corpo, mas pelo sutil detalhe do painel que ele carrega em seus braços – “A pintura pop de Chéri Samba será aceita aqui e em muitos outros museus a partir do ano de 1989”. Trata-se de uma referência à primeira grande exposição ocidental em que participou, a “Magiciens de la terre”<sup>9</sup>, realizada nesse mesmo ano e no mesmo museu que dá o cenário da cena, o Pompidou.

Não há ingenuidade quando Samba se olha perante um espelho. Através de uma abordagem estética que segue extremamente popular na região em que habitava, Kinshasa, no Congo, ele é realiza uma crítica ao próprio sistema da arte contemporânea de dentro das paredes dos cubos brancos. Após ter sido “eruditizado” pelo mercado de arte, e apresentado ao mundo nessa exposição de 1989 que reunia artistas supostamente marginais (ou seja, da África, América Latina, Ásia e Oceania), o artista se tornou mais uma máscara africana: foi culturalmente resgatado pelo Ocidente civilizado (suas obras atualmente chegam a vinte mil Euros cada)<sup>10</sup>. Logo, é importante seu autorretrato nesta obra e tantas outras: o artista em si enquanto objeto de discursos que às vezes acabam por deturpar a singularidade dos objetos artísticos. E é importante também levarmos em conta o destaque que este dá à problematização das instituições que permeiam a arte, em vez de apenas construir uma fórmula estética que funcione e faturar rios de dinheiro.

A resistência cultural é proposta. Não uma transgressão como as premeditadas pelas vanguardas artísticas, mas sim uma possibilidade de diálogo mais ético entre artistas, público e instituições. A hibridização talvez seja inevitável num mundo que se diz pós-moderno, cujas barreiras culturais teriam sido destruídas. Mas hibridizar apenas superficialmente, para em sua essência o discurso (seja museográfico, seja expográfico) se tornar neocolonial, não dá conta da artisticidade dos objetos apresentados.

Consciente dos recortes responsáveis por seu reconhecimento internacional, Chéri Samba não deseja dar prosseguimento nem a uma tradição museográfica contemporânea à Picasso, nem à

“tolerância paternalista e de correção política” de uma certa linguagem internacional das grandes exposições de arte contemporânea<sup>11</sup>. O que ele pretende apontar com esses trabalhos explicitamente críticos, é a dimensão humana que possibilita com que qualquer espectador possa se relacionar tanto com suas imagens, quanto mesmo com as máscaras africanas. Quando esses objetos, sejam eles artísticos ou não, são vistos por uma entrada vital da relação entre homem e imagem, o espectador/leitor apenas tem a ganhar e é capaz de estabelecer vínculos destes seja com a “cultura ocidental”, com povos ameríndios ou com a produção de totens entre culturas aborígenes na atual Austrália.

Como afirma com precisão Manthia Diawara sobre a expografia do “Magiciens de la terre”,

*Faz todo sentido que o trabalho de Chéri Samba tenha sido exposto lado a lado com as máscaras e estatuetas tradicionais africanas. Uma das chaves do sucesso de Chéri Samba é a sua apropriação e afirmação do estereótipo da África no imaginário actual. O trabalho de Chéri Samba insere-se em conceitos tribais como o da feitiçaria, o da veneração dos antepassados e o da magia.<sup>12</sup>*

Dito isso, me parece que Samba busca uma relação mais dialógica e não dialética com as imagens e as instituições contemporâneas de arte. Como Richard Sennett pontua em seu texto<sup>13</sup>, dialogar é travar um embate entre opiniões distintas, porém sem a pretensão de se chegar a um consenso, visando colocar lado a lado pontos de vistas discordantes a fim de uma clarificação melhor dos discursos. Essa atitude é deveras mais desgastante do que uma dialética em que se visa chegar a alguma tese comum, porém, como Samba nos ensina com suas imagens, talvez seja o único modo de se escapar de um tribalismo e pensar a arte e o mundo a partir de uma maior abertura do olhar.

---

1 MFUKIDI, Blada. “Chéri Samba: L’esthétique et le message doivent aller de pair”. In: *Afriqu’Echos Magazine*. Ecublens-Lausanne: 2004.

2 “Nenhuma cultura pode se desenvolver sem uma base social, sem uma fonte estável de receita. E, no caso da vanguarda, isso era providenciado por uma elite interna às classes dominantes dessa sociedade da qual a vanguarda pretendia estar desvinculada, mas à qual sempre continuou ligada por um cordão umbilical de ouro”. GREENBERG, Clement. “Vanguarda e kitsch” in: FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim (Org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, pág. 31.

3 BLAKE, Nigel e FRASCINA, Francis. “As práticas modernas da arte e da modernidade” in: *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, pág. 67.

4 OGUIBE, Olu. “O fardo da curadoria”. In: *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 5, nº 6, julho de 2004, pág. 8.

5 “My painting is concerned with people’s lives. I’m not interested in myths or beliefs. That’s not my goal. I want to change our mentality that keeps us isolated from the world. I appeal to people’s consciences. Artists must make people think”. In: KWOCK-SILVE, Sandra. “Chéri Samba”. In: *Paris Voice March 2004 Art & Style*. Paris: 2004.

6 PICASSO, Pablo apud FOSTER, Hal. *Dioses prostéticos*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, pág. 45.

7 “Pour donner suite à son observation, Chéri-S s’interroge sur la spécificité particulière que semble avoir ici la situation d’artes africains. Alors que leur travail est universel et relève d’une problématique dégagée des contingences raciales ou culturelles, il lui semble que l’on veuille toujours classer leur art dans les quartiers spéciaux créés à cet effet”. Tradução livre do autor.

- 
- 8 FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, pág. 243.
- 9 “La peinture pop de Chéri Samba ne sera acceptée ici et dans beaucoup d’autres musées que à partir des années 1989”. Tradução livre do autor.
- 10 “... only a few years ago, [Chéri Samba] was just another item for sale in the market in Kinshasa. Now white critics and dealers all claim ownership of it. But more important is the coarticulation of the artist’s visions of his painting and of Africa. In other words, Chéri Samba takes his work as a metaphor for Africa and proposes a militant action through art to reappropriate it”. In: DIAWARA, Manthia. “Chéri Samba – Musée National des Arts D’Afrique et D’Océanie, Paris, France”. In: *ArtForum – November 1997*. Nova Iorque: 1997.
- 11 MOSQUERA, Gerardo. “Lenguaje internacional del arte”. In: *Lápiz*. Madri, 1996, pág. 15.
- 12 In: DIAWARA, Manthia. “A arte da resistência africana”. In: *Artafrica – Centro de Estudos Comparatistas*. Lisboa: 2007, págs. 14-15.
- 13 DSENNET, Richard. “Mutual – the history, rituals, pleasures and politics of cooperation”. In: DELISS, Clementine. *Object atlas*. Frankfurt: Kerber, 2012, págs. 470-474.

## **Referências**

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BLAKE, Nigel e FRASCINA, Francis. “As práticas modernas da arte e da modernidade” in: *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

DANTO, Arthur C. “African art and artifacts” in: *Encounters & reflections. Art in the historical present*. Berkely: University of California Press, 1997.

DELISS, Clementine. *Object atlas*. Frankfurt: Kerber, 2012.

DIAWARA, Manthia. “Chéri Samba – Musée National des Arts D’Afrique et D’Océanie, Paris, France”. In: *ArtForum – November 1997*. Nova Iorque: 1997.

\_\_\_\_\_. “A arte da resistência africana”. In: *Artafrica – Centro de Estudos Comparatistas*. Lisboa: 2007.

FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

\_\_\_\_\_. *Dioses prostéticos*. Madri: Ediciones Akal, 2008.

GREENBERG, Clement. “Vanguarda e kitsch” in: FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim (Org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GREENBERG, Reesa. “Identity exhibitions: from Magiciens de la terre to Documenta 11”. In: *Art Journal – Spring, 2005*. Seattle: 2005.

KASFIR, Sidney Littlefield. *L’art contemporain africain*. Paris: Thames & Hudson, 2000.

KWOCK-SILVE, Sandra. “Chéri Samba”. In: *Paris Voice March 2004 Art & Style*. Paris: 2004.

MOSQUERA, Gerardo. “Lenguaje internacional del arte”. In: *Lápiz*. Madri: 1996, págs. 12-15.

MFUKIDI, Blada. “Chéri Samba: L’esthétique et le message doivent aller de pair”. In: *Afriqu’Echos Magazine*. Ecublens-Lausanne: 2004.

---

OGUIBE, Olu. “O fardo da curadoria”. In: *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 5, n° 6, julho de 2004.

Raphael Fonseca é doutor em Crítica e História da Arte (UERJ), mestre (UNICAMP) e graduado (UERJ) na mesma área. Professor do Colégio Pedro II. Crítico de arte da revista ArtNexus. Curador independente de exposições realizadas no Brasil e internacionalmente. Recebeu no Prêmio Marcantonio Vilaça de curadoria em 2015.