

"Hemos perdido la escultura de Richard Serra": el artista que hizo desaparecer (otra vez) una obra de 38 toneladas
El País, June 25, 2026
Ianko López

EL PAÍS | 50

ARQUITECTURA · DECORACIÓN · ARTE · INTERIORES · CREADORES · LIVING · ICON

ARTE >

“Hemos perdido la escultura de Richard Serra”: el artista que hizo desaparecer (otra vez) una obra de 38 toneladas

Ilê Sartuzi llevó a cabo una ‘performance’ en el museo Reina Sofía de Madrid aprovechando un descuido del personal de seguridad. Ahora expone en Pedro Cera ‘to vanish’, donde reflexiona sobre el engaño y los conceptos de original y copia



Exterior de la galería Pedro Cera de Madrid, donde puede visitarse hasta el 30 de julio la exposición 'to vanish'.
ROBERTO RUIZ

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

"Hemos perdido la escultura de Richard Serra": el artista
que hizo desaparecer (otra vez) una obra de 38 toneladas
El País, June 25, 2026
Ianko López



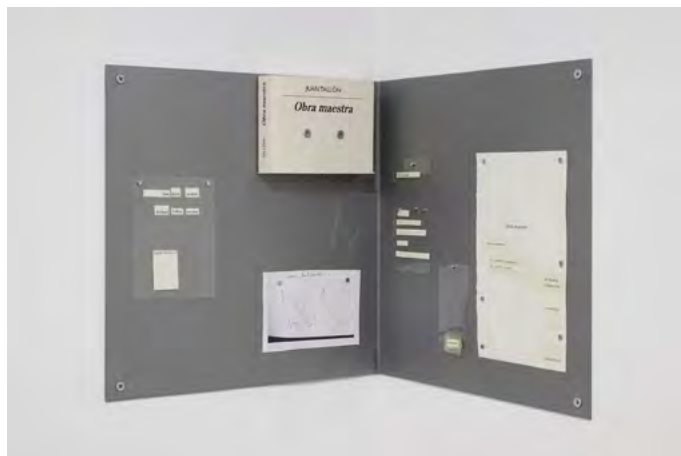
IANKO LÓPEZ

25 JUN 2026 - 05:30 CEST

El pasado marzo, el artista [Ilê Sartuzi](#) (Santos, Brasil, 30 años) hizo desaparecer por segunda vez *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi*, una escultura de 38 toneladas de la colección del museo Reina Sofía firmada por [Richard Serra](#). La desaparición formaba parte de una *performance*, y para ponerla en práctica había contemplado posibilidades muy sofisticadas y difícilmente realizables, como utilizar un rayo láser para volatilizar la pieza o pintarla de blanco de modo que se confundiera con las paredes del centro. Al final optó por el método más sencillo que le vino a la mente: aprovechando un descuido del personal de seguridad, cerró las puertas de la sala 102 del edificio Sabatini, donde se exhibe, colocó un cartel que decía “Hemos perdido la escultura de Richard Serra otra vez / Disculpen las molestias” y tomó una foto para documentar el acto. Consideró cumplido su propósito: si nadie podía ver la escultura, aunque fuera durante unos instantes, en cierto modo había desaparecido. Una ficción que conforma la realidad. “Mi trabajo tiene que ver con la idea de la suspensión de la incredulidad”, explica Sartuzi a ICON Design. Como en un truco de magia.

Hasta el 30 de julio, puede verse en [la galería Pedro Cera de Madrid](#) la exposición [to vanish](#), en la que Sartuzi reflexiona sobre cuestiones habituales en su práctica, como la relación entre realidad, ficción y engaño, la creación de valor en el arte o los conceptos de original y copia. La obra principal es una instalación consistente en una réplica a escala real, en madera pintada de blanco, de la escultura de Serra. Cuatro bloques que originalmente están realizados en acero y que suman casi 40 toneladas, y en cuya historia destaca el hecho rocambolesco de que hace décadas se esfumaron de la faz de la tierra, para ser después sustituidos por una nueva versión certificada por su autor que adquirió el estatus de original.

"Hemos perdido la escultura de Richard Serra": el artista
que hizo desaparecer (otra vez) una obra de 38 toneladas
El País, June 25, 2026
lanko López



"Tu dijiste esto", páginas de libros recortadas y pegadas con cinta adhesiva sobre acetato.
ROBERTO RUIZ

La peripecia de [*Equal-Parallel: Guernica-Bengasi*](#) está bien difundida, aunque no por ello deja de causar pasmo. Fue un encargo que recibió el célebre artista *minimal* norteamericano Richard Serra (San Francisco, 1938-Nueva York, 2024), para la exposición inaugural del Reina Sofía en 1986, cuando aún no tenía categoría de museo, sino de centro de arte, y su directora era la comisaria Carmen Giménez. Un año más tarde, el centro adquirió por 36 millones de pesetas (algo más de 200.000 euros) la escultura, que pasó así a formar parte de la colección pública. Finalizada la muestra, la obra se guardó en un depósito, de donde salió para volver a exhibirse públicamente en 1990. Después, volvió a llevarse a unos almacenes, los de la compañía especializada Macarrón, S.A., en Arganda del Rey (Madrid). Entre tanto, el Reina Sofía pasó a ser Museo Nacional (1988), y abrió al público la exposición de su colección permanente (1992), con una selección que ya no incluía la pieza de Serra.

"Hemos perdido la escultura de Richard Serra": el artista
que hizo desaparecer (otra vez) una obra de 38 toneladas
El País, June 25, 2026
Ianko López

En 1992 también se declaró en quiebra la empresa Macarrón, y su nave fue embargada en 1998. Las sucesivas direcciones del museo no investigaron el estado ni el paradero exacto de la escultura. Hasta que Ana Martínez de Aguilar, al frente de la organización entre 2004 y 2007, quiso volver a exhibirla en una redistribución de la colección permanente. Pensó en los detalles museográficos e incluso contrastó con el propio Serra la sala en la que debería ubicarse. Todo estaba listo hasta que llegó la sorpresa: [los cuatro bloques de metal se habían extraviado, y nadie parecía saber dónde estaban](#). La periodista Natividad Pulido dio la noticia en el diario ABC el 18 de enero de 2006. A día de hoy, y tras una investigación policial y una causa judicial que se cerraron sin conclusiones claras, sigue sin esclarecerse cuál fue el destino del conjunto escultórico. Fue producido de nuevo a cargo del presupuesto del Reina Sofía -Serra renunció a cobrar honorarios-, y volvió a instalarse en el museo en 2009.

Ilê Sartuzi tuvo conocimiento del asunto en 2024, mientras trabajaba en una de sus acciones artísticas, en la que sustrajo una moneda del siglo XVII de la colección del British Museum de Londres, la reemplazó por una réplica falsa y depositó la auténtica en el buzón de donaciones del propio museo. "Le conté mi idea a un grupo de amigos, y uno de ellos me habló de la escultura de Serra que desapareció del Reina Sofía, algo que tenía mucho que ver con mi trabajo", recuerda. "Después, en la galería Pedro Cera me dieron fechas para una exposición en Madrid, y me pregunté qué proyecto podía desarrollar que tuviera relevancia en ese contexto, y entonces recordé el caso. Pensé que podía encajar bien, porque desarrolla muchos de los intereses de mi obra: el truco, lo inexplicable, las relaciones entre las instituciones y la propia crítica institucional. Todo se juntó".

"Hemos perdido la escultura de Richard Serra": el artista
que hizo desaparecer (otra vez) una obra de 38 toneladas
El País, June 25, 2026
lanko López



'SNAP', pintura de una mano ejecutando un chasquido de dedos Foto de Roberto Ruiz. Cortesía de Pedro Cera.
ROBERTO RUIZ

Su amigo le recomendó también que leyera [Obra maestra \(Anagrama, 2022\)](#), novela del escritor español [Juan Tallón](#) que especula sobre los posibles autores de la desaparición y sus motivos. ¿Robo planificado? ¿Entierro involuntario? ¿Ajuste de cuentas de Macarrón S.A.? ¿Venta para chatarra? Tallón había tenido acceso al expediente judicial, y lo utilizó como material de partida para un libro estructurado a partir de testimonios de

"Hemos perdido la escultura de Richard Serra": el artista
que hizo desaparecer (otra vez) una obra de 38 toneladas
El País, June 25, 2026
Ianko López

diversos implicados (unas setenta voces que incluyen a Richard Serra o Carmen Giménez, pero también a supuestos empleados de seguridad o de la empresa de almacenaje), en una polifonía reconstruida donde, curiosamente, todas las voces parecen compartir un mismo tono, como si fueran en realidad una sola. "En realidad, eso me gustó", afirma Sartuzi. "Me pareció interesante que todos esos testimonios estén escritos desde la perspectiva del autor. No puedes saber qué es cierto y qué no, ni qué personajes son reales y cuáles inventados. Eso formalmente es interesante, porque se relaciona con mi idea de paraficción: crear ficciones con cosas que pasaron, mezclando partes reales y ficticias".

Ciertamente, la propia idea de que un conjunto de volúmenes macizos de 40 toneladas que además presenta el estatus de obra artística -y que es, por tanto, doblemente pesado: en el plano físico y también en el simbólico- pueda desaparecer sin dejar rastro, constituye una idea tan absurda que por sí sola desafía las fronteras entre la realidad y la ficción. Sin embargo, si aceptamos la noción, hoy predominante en el arte contemporáneo, de que una obra de arte es ante todo una idea que ni siquiera tiene por qué materializarse como objeto físico, las disquisiciones sobre la noción de original y copia que proponía la novela de Tallón llegan más bien desactivadas. "En efecto, la idea constituye el propio trabajo, y su materialización es solo una parte del proceso de realización", desarrolla Sartuzi. "Richard Serra siempre decía que para producir sus grandes instalaciones trabajaba a nivel industrial y con enormes equipos; la mano del artista ya no es lo que hace la obra y, por tanto, no es lo más importante. Me interesa más el concepto de autoría y su relación con el valor de mercado. Por ejemplo, el arte que antiguamente ya se producía en un taller pero que llevaba la firma de un autor, que era lo importante para el mercado y reflejaba una idea de la autoría,

"Hemos perdido la escultura de Richard Serra": el artista
que hizo desaparecer (otra vez) una obra de 38 toneladas
El País, June 25, 2026
lanko López

y eso ya era cuestionable. Duchamp llevó a otro nivel este cuestionamiento de la autoría al firmar un urinario como R. Mutt en su obra *Fuente*. Y yo lo he tratado el tema de varias formas: por ejemplo, al hacer la réplica de la moneda del British Museum y colocarla en lugar del original, también estaba aludiendo a la idea del valor. Porque autoría y valor de mercado están muy relacionados”.



'LIBERTY / COPIA', impresión de inyección de tinta sobre papel, pegamento, cintas adhesivas, papel vegetal, pegatinas, barra de óleo y lápiz, acero e imanes.
ROBERTO RUIZ

"Hemos perdido la escultura de Richard Serra": el artista
que hizo desaparecer (otra vez) una obra de 38 toneladas
El País, June 25, 2026
Ianko López

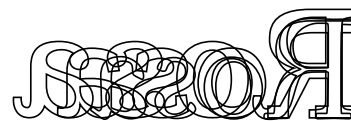
Otras de sus obras presentes en la exposición de la galería Pedro Cera son una pintura de una mano ejecutando un chasquido de dedos y un vídeo en el que este mismo gesto lo realiza una versión animada por IA de Richard Serra. Esto alude a la figura del prestidigitador, el mago que lleva a cabo el truco sublime de hacer desaparecer un objeto material (igual que en uno de los momentos más inspirados del libro de Tallón se sentencia que “lo más artístico de la escultura de Serra es la desaparición”). Aquí se acude también a [la figura del mago David Copperfield](#), célebre por haber hecho “desaparecer” en 1983 la Estatua de la Libertad ante un pequeño grupo de testigos en vivo y 50 millones de personas atentas a sus televisores. Puede interpretarse esto como una alusión a la realidad política, una actualidad que también aparece en la muestra a través del *collage* que reproduce una portada reciente de EL PAÍS donde se informa de los ataques de Israel y los Estados Unidos sobre Irán. “Creo que todo arte puede ser político sin necesidad de expresarlo directamente”, apunta el artista. “Yo he hecho obras muy políticas, pero trato de que no sea de manera directa o panfletaria. Serra también lo hizo al dar a su obra el título *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi*, que aludía al bombardeo de Guernica por la aviación alemana durante la Guerra Civil y al de Bengasi (Libia) por los Estados Unidos en 1986, algo que es muy excepcional en su trabajo. Así que yo sentí que también necesitaba responder a eso en mi exposición”.

En la actualidad, [el cineasta Isaki Lacuesta](#) está rodando una película que adapta el libro de Juan Tallón, lo que prueba la fascinación que el caso sigue generando, y lo fértil que resulta como campo de reflexión. Si el misterio que rodea a toda obra de arte es uno de los rasgos que favorecen su vigencia, en este caso no está de más acudir a lo que en otro de los pasajes de *Obra maestra* se afirma sobre la pieza perdida de Richard Serra: “No saber es lo que la mantiene viva”.

Truque (Além do teatro ou Moeda incomum)

Revista Rosa, June 25, 2025

André Goldfeder



Truque (Além do teatro ou Moeda incomum)

Em torno de *Truque*,¹ de Ilê Sartuzi

André Goldfeder



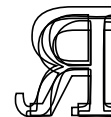
Lighted Center Piece, Bruce Nauman, The Guggenheim Museums and Foundation

Em *Lighted center piece* (1967–1968), Bruce Nauman converte a obra de arte em um palco mínimo, onde a escala espacial e a estrutura material quase nulas permitem dar a ver um diagrama de gestos virtual e infinitamente mais amplos. Através de um olhar oblíquo lançado à tendência minimalista à recepção presente e situada da obra e ao apagamento ou neutralização do *gesto* corporal do artista, no sentido que ainda se aplicaria ao trabalho de Jackson Pollock, Nauman traça um tabuleiro de operações de *separação* entre percepção e fisicalidade, presença e não presença do corpo, performance e ação conceitual, visão e agenciamento artístico. Susan Cross resumiu bem a questão, caracterizando o centro da *peça* iluminada como um “palco em miniatura”, que, para além da afinidade geométrico-industrial com Donald Judd ou Carl Andre, sugeriria “uma ação performática ainda por começar ou que teria acabado de terminar”.² Ao lado de *Device to stand in* (1966), o trabalho ainda prefigura outras formas de articulação oblíqua, alcançadas de *Lighted Performance Box* (1969) a alguns dos *Corredores*, entre a acentua-



Detalhe do vídeo Sleight of Hand.





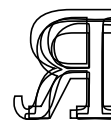
ção da presença situada do espectador na experiência da obra no contexto minimalista e a promoção de um colapso da integridade unívoca do corpo, seja do artista, seja do espectador, ou em suas convenções figurativas, no espelho opaco que se forma entre ele e o olhar quase-transcendental dos dispositivos de vigilância.

Seja como for, em *Lighted center piece*, o que conta é o que não está (diretamente) em cena. No minipalco que se distancia muito precariamente do chão comum do espaço expositivo, a intensidade da iluminação é conceitualmente difratada pelo tamanho minúsculo dos refletores, que se atêm a mostrar nada mais do que a literalidade da superfície, da situação ou da ausência de ação propriamente dita. Nos termos de Robert Smithson, tudo se passa entre o *site* e o non-site/*sight*, naquilo a que o lugar dá corpo apenas indiretamente. Mantendo em contraluz o que a visibilidade convencional insistiria em mostrar, a estrutura quadrangular em que *what you see is what you see* desenha uma ampla rede de remissões (*anti*)teatrais, a começar pelo infinito gradiente de possibilidades que se insinua entre o gesto e a visão, os meios e os modos artísticos de fazer. Através dessas bordas ínfimas que de(s)limitam a distância entre ação conceitual e construção material, estamos sempre um passo atrás ou à frente da fronteira que distingue palco e plateia. Ao mesmo tempo, estamos livres diante das potencialidades da performance de um corpo apenas virtualmente projetado em cena, mas que nos prendem a seu diagrama de potencialidades, sem deixar de nos abrir inclusive para além desse gesto de reversão da explosão minimalista da cena frontal. Diante desse palquinho de nada, poderíamos lembrar que, enquanto para Molière o teatro seria uma “recitação sob dois lustres”, para Mallarmé, o melhor que se poderia extrair de uma peça teatral convencional seria liberar o olhar para o fascínio exercido pela fulguração acessória do próprio lustre.

Na etimologia ocidental canônica, *theatron* é um “lugar de onde se vê”. Já na do truque, mais difusa, ardil, evasão e jogo se articulam para dar a ver algo que só se mostra na medida em que oculta ou desloca outro acontecimento visível, relegado ao segundo plano da percepção. No meio do caminho, está a cena, a fronteira entre o fazer e o aparecimento de seus efeitos. Nauman e Ilê Sartuzi estão por todos esses lados. A aposta aqui, então, será chegar ao *Truque* de Ilê resvalando por entre outras cenas da sua trajetória que acontecem, se anunciam ou acabam de terminar por dentro e por fora da exposição de 2025. De partida, mostrar os lances que podem situá-la parcialmente como espaço de desdobramentos de um jogo ativado no campo do que se poderia chamar de *teatros fora do teatro*, que engloba, por exemplo, campos diversos como os da “antiteatralidade”³ ou do “teatro sem teatro”⁴ e certos trabalhos de artistas como William Kentridge, Heiner Goebbels e Nuno Ramos.⁵ E, na duração desse percurso, caracterizar um tabuleiro de gestos, deslocamentos e prestidigitações entre noções, dispositivos e instituições que a exposição *Truque* arma e desarma, em seu processo singular de agenciamento artístico.

Teatro

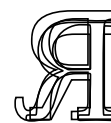
Na exposição *A. e A de novo* (2021), Ilê ocupou o cotespaço *auroras* com um conjunto heterogêneo de dispositivos teatrais e de outras ordens. Um vetor forte do campo da antiteatralidade já estava em cena: a obra tardia de Samuel Beckett. Ecoava pelo espaço, portanto, uma vertente de teatralidade pautada pela separação entre a voz e o corpo, a presença e a ausência, a organicidade carnal do movimento corporal e peculiares sínteses abstrato-concretas de diagramas de ação e configuração espaço-temporais. Era o que ocorria em *Discussão I* e *Discussão I (variação)*, em que o que costumamos entender como o polo emissor do discurso dramático — a cabeça, suporte comunicante da suposta interioridade do sujeito, revestida de expressividade e traços singulares e articulada ao torso da beleza orgânica — era separada, conectada ou *disjuntada* a manequins, corpos sintéticos e esquemáticos, através de acoplagens tecno-automáticas. Articulando os ambientes do espaço expositivo, apareciam outras imbricações entre configurações escultóricas, operações protéticas e automáticas e sínteses artificiais de formações espaciais híbridas. Isso ocorria do ponto de vista tanto da relação entre projeto e construção quanto das distinções entre interior e exterior, continente e conteúdo, a circunscrição arquitetônica do interior e uma espécie de construção por secreção ou precipitação técnica e simultaneamente material. “Casa” era ali simultaneamente o que um lar significa e o que uma mecanismo simples de moldagem faz de um material plástico, seboso, cutâneo, ele próprio uma carapaça onde a suposta vida matérica do corpo se precipita, entre secreção e dejetos sintéticos. Edificar o material secretado e cavar a fenda que secreta: desenho e moldagem, desígnio e cabelo.



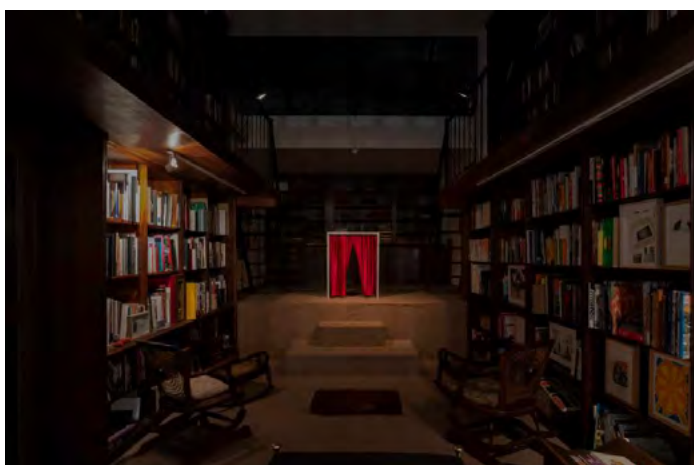
Truque (Além do teatro ou Moeda incomum)

Revista Rosa, June 25, 2025

André Goldfeder



Abrindo e simultaneamente fechando paredes e limiares, havia cortinas, telas pintadas e uma que virtualizava peles póstumas ou meramente projetadas e decaídas, pequenos teatros. Em um deles, um *Carrossel* fazia brilhar simultaneamente a luz da ilusão, a evidência lúdica do automatismo e o giro opaco de um corpo preso na duração de seu esgotamento, fundido ao ferro do círculo exíguo de suas possibilidades. Alguém poderia lembrar das figuras que andam de Beckett e Giacometti, agora ainda mais esgotadas, presas na memória infinita de um objeto encontrado, tontas depois do trauma causado pelos carrosséis de Nauman.



Outro desses (não)teatros é, nada mais nada menos, que o espetáculo e seu esqueleto, o campo da ação e sua ausência, a abertura ao mostrar e a orquestração do vazio de seu ato, o dispositivo teatral e o mero eco imaginário de seus efeitos. De fato, *Prelúdio (ou curtain call)*

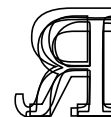


Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com



convoca uma afinidade entre teatro e miniaturização, cenário e maquete, para extrair, do osso, a carne, dos bastidores do ato, a conjunção das múltiplas camadas do teatro, como no corte metonímico das extremidades inferiores das *Tiller Girls* (2024) o sumo esquemático da coreografia suntuosa.⁶ É possível fazer teatro em grandes casas de ópera; é possível fazer teatro em uma caixa de sapatos, ou, no caso, com menos de um metro de aço, cortina de veludo, motor de passo e Arduino.

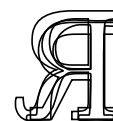
Assistimos precisamente à dança dos fatores que carregam o piano para o espetáculo — sem o espetáculo, sem o piano, só sua geringonça interna. Mas, novamente, interno e externo, antes e depois cedem espaço à encenação de seu limiar ambíguo. “Prelúdio”: ato preliminar, obra introdutória; “Curtain call”: “the part at the end of a performance when actors come to the front of the stage and the people watching clap to show their enjoyment”.⁷ A preparação da ação e o que ressoa após seu encerramento colapsam-se reciprocamente no intervalo povoado pelos refugos da ação, em um outro plano, que toma seu lugar. Se o teatro do palco italiano vive da moldura que possibilita a cena, a cena clássica se apaga para atribuir hegemonia à ação que a preenche. Com isso, a cortina dissipa toda sua pregnância material em favor de sua valência simbólica estritamente convencional. Aqui, no entanto, a duração das aberturas-fechamentos da cortina é a protagonista. Se o teatro é arte “intermedial” por excelência,⁸ *Prelúdio* não interdita sua vocação ao espetáculo: o som do mecanismo canta estranho e dança bonito com o fulgor vermelho e insinuante do drapejado. Ao mesmo tempo, no centro do (não) palco, há apenas uma fenda para algo não se mostrar, a expressividade de uma fenda, seu aticamento, a elegância de sua coreografia, que põe em movimento os anúncios e a nostalgia que a moldura faz ressoar. *A coreografia do dispositivo*.

No trabalho teatral de Ilê que mais paga para ver o nome “teatro”, *cabeça oca espuma de boneca* (2019), boa parte do jogo estava armado. Como bem dito por Tiago Mesquita na apresentação dessa peça, nessa peça de mecanismos, próteses, peles, engrenagens e acoplagens de vozes, corpos e fragmentos de mundo, drama e teoria, “Não há ninguém no palco”, “só cacarejos de despojos”, “elementos que variam, como se pudessem ser atribuídos a qualquer um” dos objetos e índices de corpos em cena.⁹ Nesse, teatros de autômatos e vozes ambigualmente encarnadas, antiteatro de actantes cindidos inorgânicos, ainda há um outro fator. Basta assumir o artifício, e uma cena dentro da cena é instaurada. Uma casa dentro do teatro se apresenta, bifurcada entre sua escala mínima e sua reconstrução perceptiva por uma câmera que a mapeia e remonta. Dentro do cenário, ninguém, apenas uma cena duplamente virtual, pois os fantasmas da casa de bonecas ecoam por uma cena virtual, instaurada tão-somente pela lente relativamente objetiva que narra. Teatro também é isso: *fazer*, fazer com o muito ou o pouco que se tem, fazer com os desvãos entre fazer e mostrar. Fazer o espaço e colocar os dispositivos à disposição de gestos imprevistos.

Truque (Além do teatro ou Moeda incomum)

Revista Rosa, June 25, 2025

André Goldfeder



Gesto

A depender do percurso de cada um, a primeira coisa que se pode ver em *Truque* é a coreografia singela, em rotações sutis e um pouco des-trambelhadas, dados os limites de sua vida maquina, de uma câmara de vigilância. Seu olho de pau-mandado todo-poderoso parece ter sido separado de sua função disciplinar. Olhou tanto para controlar que acabou pegando gosto por dançar. Quanto a nós, que estamos *off-duty*, podemos entrar na dança, compactuar com as falhas de segurança e escutar a conversa paralela que as fontes de iluminação mantêm entre elas. Mas se decidirmos sair desse primeiro recinto, somos lembrados por um alarme de que é preciso manter distância.

Entrando na sala central e estando disponíveis à temporalidade esparsa e disfuncional desses dispositivos de iluminação e vigilância deslocados de sua função usual, podemos acompanhar um *Alarme falso: sinfonia para museu*, feito de alarmes em dinâmica coordenada. Poderia



Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

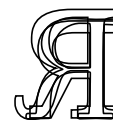
info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

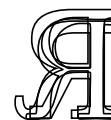
muito bem ressoar aqui, indiretamente, o eco de uma presença menos evidente do imaginário do artista, Apichatpong Weerasethakul: a sinfonia de luzes e alarmes de carros, à noite em um estacionamento, em uma cena memorável de *Memória*. Aqui, como lá, a graça surge por entre a gratuidade insólita e envolvente da coreografia sonora e luminosa e a ausência de evidências quanto ao sujeito orquestrador. Mas enquanto a dança maquínica de Apichatpong é o prelúdio de uma deriva acusmática que culmina na ativação de um rádio apto a transmitir interferências transtemporais e transespecíficas, encaminhando uma forma de vida aparentemente humana de volta a seu planeta de origem, a de Ilê permanece se instilando na vida gelada das paredes institucionais do cubo branco — neste caso, erigido no esqueleto das antigas dependências do Departamento Estadual de *Trânsito* de São Paulo. Ilê é daqueles artistas que nunca estão em cena, embora de vez em quando apareçam relances de pernas, não como as das Tiller girls, mas as de um encenador oculto, ou flagrado pelas câmeras quando fez o que não podia ter feito. Porém, entre “teatro” e “arte conceitual”, se evidencia uma passagem em comum, mais decisiva: a arte como colocação em ato que se demonstra em ato, como organização dos parâmetros materiais e imateriais de um conjunto de relações entre meios, agenciamento tecno-simbólico de dispositivos organizadores do espaço, da percepção e da circulação.

Afinal, *Truque* também é a exposição de um ato que desloca o funcionamento de um lugar para realocar uma rede de lugares. Apresenta, entre o lugar, o não lugar, a visão e a não visão, as ramificações de algo que se relaciona de maneira muito peculiar com o âmbito do agir:

gesture:

**enter the British Museum
go upstairs to room 68
- the money section
approach table with coins
ask for the “siege coin”
take the coin in my hand
do the sleight of hand
return the fake coin
put the original coin in my pocket
go down the stairs to the South Hall
place the coin in the donation box
leave the museum**



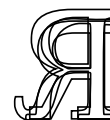


Especialmente vocacionada a circular por diferentes artes e campos do saber, a palavra *gesto* condensa uma história de longa duração, marcada por condenações, apostas utópicas e querelas, entre o teatro, a literatura, as artes cênicas e visuais, a filosofia, a antropologia e assim por diante. Na matriz da teoria dos gêneros literários e teatrais de Platão, ela aparece, ao lado do ator, como elemento decisivo da “querela original entre a diegese verbal e a mimese teatral”.¹⁰ Enaltecendo a *diegese*, a ação narrativa de um sujeito que centraliza em si mesmo a organização dos processos enunciativos, o filósofo condena a *mimesis*, a imitação das ações, operada pelos atores, que “precisam imitar as vozes e os gestos de outras pessoas, especialmente [...] de mulheres e covardes”. É a hibridiz constitutiva do dispositivo teatral que está sob escrutínio, os nós inextricáveis entre a palavra e a cena, o narrar e o mostrar, a alma da linguagem e a carne do espetáculo. Dessa consideração da potência de falseamento contida nos gestos do ator (*hypocrites*), surge um longo debate, que passa por Nietzsche, Wagner, Benjamin, Adorno, entre muitos outros, e, com diferenças de juízos de valor, por Brecht, Kafka, Beckett, Artaud e certa poesia moderna. Em Brecht, o estatuto do gesto oscila entre a condensação unária de um ethos social e um papel decisivo na decomposição da integridade da Obra Total, na interrupção do todo orgânico da ação e na possibilidade mesma do efeito de distância enquanto ferramenta de demonstração da contingência das formas de vida social.¹¹ Em autores como Agamben, tendo em vista, por exemplo, o “teatro do espírito” mallarmeano, o gesto valeria sobretudo como lugar de abertura ética, suscitado pela emancipação dos meios com relação aos fins, potência de agenciamento do “meio puro”.¹² Para outros filósofos, poetas, bailarinos, pode ser tanto uma alternativa à palavra quanto a apresentação da teatralidade intrínseca a ela, sonho com os movimentos de uma linguagem que dança, ou de uma dança que escreve. Seja como for, o gesto está sempre de ambos os lados: é o despertar do meio e o *élan* que o mobiliza, o protagonista da significação e o puro vetor que a anima.

Não por acaso, como ressaltado por Marcela Vieira no texto da curadoria, muitos dos trabalhos apresentados na exposição se originaram em “processos especulativos” desenvolvidos em textos, do mesmo modo que a produção de Ilê “costuma nutrir-se de variados modelos linguísticos, como o literário, o arquitetônico, o teatral e o coreográfico”. Desse ponto de vista, *Sleight of hand*, por assim dizer, o gesto inaugural de *Truque*, lança mão da vocação de certa “arte contemporânea” a atravessar simultaneamente todos esses registros. Joga entre aquilo a que o modo de fazer das “proposições” conceituais daria alcance operatório infinito e carne muito reduzida, a que o teatro convencional daria carne demais e alcance externo limitado e que o teatro que libera os corpos e ganha as ruas conquista de modo bastante diverso. O gesto como instância de agenciamento do complexo arquitetônico-simbólico-institucional do museu, como se fizesse da instituição e de seus dispositivos de condicionamento da percepção e da memória seu meio de ação. Não “desmaterialização”, mas reorganização das tramas materiais-imateriais que entretecem a “realidade”. Dado o impacto desse gesto nos meios de comunicação, ao invés de descrevê-lo, cabe aqui apenas apontar um



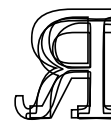
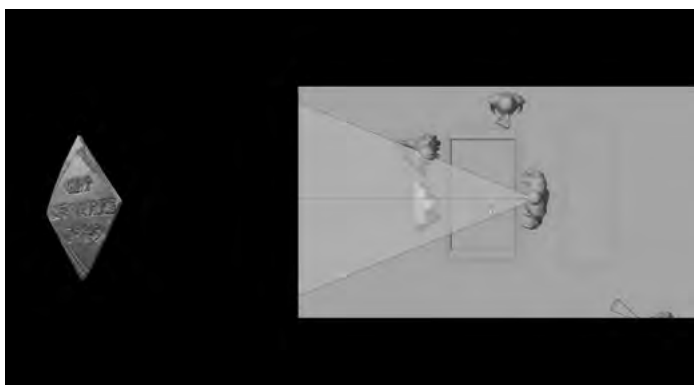
ou outro aspecto que emerge dos contrastes entre seu alcance ambigualmente espetacular, as proporções da preparação para ação e a singeleza do ato.



Dispositivo

Hieronymus Bosch aparece na exposição tanto quanto um “mito fundador”¹³ quanto como uma espécie de moeda incomum. Na fotografia de duas das câmeras de segurança intitulada *Bosch*, que dá nome também a empresa que produz esse dispositivo de vigilância, essa palavra se bifurca em linha com um jogo de equívocos entre arte e mercadoria, réplica e original, autenticidade e falsificação. Já em um comentário inédito de Ilê sobre as diferentes versões do quadro *O conjurador*, de Bosch, em que um roubo ocorre à margem de um espetáculo de magia de rua, dois elementos centrais se cruzam. De um lado, o truque como operação de *deslocamento* do foco de atenção do olhar, de modo a relegar à periferia da percepção a evidência da efetividade do gesto; de outro, a dimensão cênica do quadro, que funciona como suporte de relações de sobreposição entre pontos de vista.¹⁴ Com isso, o gesto de roubar só pode ser constatado e analisado quando implicado em uma cena, para a qual mesmo o olhar externo do espectador do quadro poderia assumir uma posição transcendente apenas mediante um trabalho escópico atento ao circuito equívocos entre roubadores e roubados, que se desdobra ainda entre cada uma das versões.

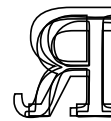




Nesse sentido, vale ressaltar, na videoinstalação *Sleight of hand* um gesto menos estruturante, mas não menos notável: a designação gráfica dos raios visuais em jogo na cena original do roubo da moeda no Museu Britânico. Desde a organização da exibição em duas telas, o recurso da *split screen* coloca em ação uma disjunção entre os pontos de vista dos bastidores e dos efeitos do gesto, do artista “ladrão” e do funcionário representante do museu “roubado” e, sobretudo, da visão panorâmica da cena, oferecida pelo orquestrador oculto do truque, e aquela fornecida pelo olho supostamente transcendental das câmeras de vigilância. Porém, ao fazer a radiografia dos vetores infravisuais que estruturam a cena da prestidigitação, o trabalho revela uma sobreposição entre as infraestruturas de três dispositivos que se articulam uns aos outros, o museu, a vigilância e a perspectiva. Até mais do que os outros dois, a perspectiva artificial inventada no Renascimento fornece esquemas perceptivos que se impregnam até hoje por todo lado, fornecendo uma matriz de articulação entre espaço, linguagem e visão também decisiva para a constituição da cena à italiana e do teatro clássico.¹⁵ Ao mesmo tempo, a atuação desse dispositivo tecno-simbólico é posta em sobreposição com outro regime de organização da percepção: a perspectiva dinamicamente múltipla da visão e da montagem cinematográfica, em uma focalização imersiva mais próxima à do cinema de fluxo. O que não se via pelo ponto de vista do funcionário e dos espectadores do museu, e era visto, porém não assimilado, pelo olho da câmera de vigilância (tal como evidenciado na última sala da exposição), agora pode ser visto quando implicado no jogo entre aqueles olhares e os olhares móveis, imersos na cena e simultaneamente posicionados em uma posição privilegiada de exterioridade, das duas câmeras que filmam o ponto cego ativado pelo gesto. Enfim, esse “segundo ato” de *Sleight of hand* joga, contra a suposta perspectiva divina da vigilância, um elemento de “perspectiva do diabo”,¹⁶ que separa (*diabolum*) o que o olhar centralizador e o símbolo (*symbolum*) pretendem reunir. Gesto esse, é claro, forjado em torno de uma moeda, despida de sua valência monetária em sua existência museológica e, agora, devolvida, pelo avesso, a um regime de equivalência generalizada, desencadeando outro circuito de equívocos.



Porém, ao fazer a radiografia dos vetores infravisuais que estruturam a cena da prestidigitação, o trabalho revela uma sobreposição entre as infraestruturas de três dispositivos que se articulam uns aos outros, o museu, a vigilância e a perspectiva.



Arte, moeda — Truque

Na última sala da exposição, passamos do espaço entre as coxias e a exposição do gesto *Sleight of hand* a algo como o foyer do teatro, onde o que foi visto em cena se amplia em outros circuitos de trocas de reações e pontos de vista. O percurso linear da sala conduz a uma redoma de vidro, através da qual o museu expõe e protege duas moedas forjadas (réplicas da original ou de si mesmas, vale a diferença?). Essa duplicação eleva o expoente das anteriores, incluindo a dupla vida, artística e mercantil, da obra de arte, da moeda e das coisas jurídicas. Tudo isso converge na moeda “roubada”, em sua dupla face de dinheiro e relíquia, suporte abstrato e monumento de memória, profano e sagrado. A própria moeda original encarna o nó que liga ambas as faces. “Dinheiro de cerco” foi cunhada em um período de sítio em Newark, feita para pagar emergencialmente — e mal — os soldados da monarquia do Rei Charles I, a partir da fundição de prataria de utensílios domésticos dos habitantes da cidade.¹⁷ Na verdade, toda moeda tem cunhada essa ambiguidade em suas faces, desde sua etimologia ligada à convenção (*nomos*), invenção humana originalmente “criada para remediar as dívidas entre os homens e suas divindades”, e que “o liberalismo”, como se nota nas palavras de Adam Smith, reduz à condição de suporte “insignificante” da troca mercantil, “exceto em seu caráter de artifício para poupar tempo e labor”.¹⁸

O passe de mágica de *Sleight of hand/Truque* permite pôr em cena justamente um curto-circuito entre essas dimensões. Retira a moeda-relíquia de sua redoma simbólica supostamente incontestável, dando a ver sua inserção no circuito autorreferencial da circulação monetária, onde a arte conceitual sabe muito bem jogar entre a emancipação da relação entre gesto e suporte e a exposição do trabalho apagado seja pela obra de arte tradicional, seja pela subsunção do valor de uso pelo valor de troca. Mobiliza, por dentro e por fora, uma expressão, salvo engano, herdada do universo da poesia, a *suspensão da descrença*,¹⁹ para fazer valer simultaneamente, e de outro modo, a ilusão e a revelação de seu artifício. Em uma associação meio torta, poderíamos dizer que “Gesto, aqui, se torna uma palavra para a práxis e o trabalho que se passam na produção da linguagem e da comunicação linguística, o trabalho que é mais ou menos apagado no produto finalizado linguístico”.²⁰

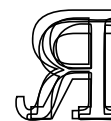
Nas paredes que formam planos paralelos, à esquerda e à direita, ao da parede em que as moedas estão dispostas, encontramos, de um lado, o registro da intimação do Museu ao artista e, de outro, a resposta do artista, que paga para ver na mesma moeda. De um lado, os e-mails ins-



Uma das salas da exposição Truque.

O passe de mágica de Sleight of hand/Truque permite pôr em cena justamente um curto-circuito entre essas dimensões.





titucionais em que o British Museum tenta dar as cartas do jogo jurídico, reivindicando as provas materiais do “roubo”; de outro, as imagens do artista em ato, captadas pelas câmeras de segurança, exercendo seu direito, de acordo com a lei britânica, à sua disponibilização, justapostas a uma reversão irônica da intimação institucional, reivindicando as regras do jogo ao replicar os e-mails do museu ocultando todo registro de ações que não a do suposto infrator.

Ao penetrar nas malhas do discurso jurídico — cuja letra atesta que o deslocamento da moeda no interior do museu não constitui efetivamente roubo —, o prestidigitador não está apenas evidenciando a cena que flagra a instituição em calças curtas, talvez o aspecto mais importante do trabalho: roubar, sem estar roubando, o Museu que efetivamente se funda em boa parte sobre a pilhagem de objetos produzidos pelo trabalho alheio. Também está em causa o impulso museológico leviamente totalizador do Museu Britânico à “fundação de ‘museus universais’”,²¹ que se arroga o direito de delimitar o que faz da Humanidade — de seu ponto de vista — um todo. Se uma obra de arte nunca é apenas uma única coisa, mas a trama complexa de seus vetores de significação, escopos de recepção etc., sua face mercadológica investe nessa equivocidade até, muitas vezes, esvaziá-la por completo. A *Mona Lisa*, que, como Ilê nos lembrou, teve seu valor exponenciado pelo seu roubo em 1911,²² não apenas não vale exatamente o que Leonardo quis que valesse, como pode valer tudo, e nada, que o carrossel do giro de capital venha a produzir.

A resposta imediata do museu é reveladora e algo bufônica. Põe na mesa o suposto fato da impossibilidade de atestar a autenticidade da moeda original, se após o gesto de Ilê teriam a moeda original ou falsa. De duas uma (ou não): ou o museu confessa sua própria incapacidade de verificar o lastro de verdade do pequeno monumento que exhibe, ou tenta introduzir uma inconsistência na materialidade dos fatos, uma fissão na ancoragem real do conflito. Neste mundo em que Donald Trump resgatou o uso de detectores de mentira para coagir servidores públicos que vazaram informações sobre atos estatais, frequentemente ilegais ou paralegais, contra imigrantes, parece que assistimos novamente à reversão, a seu avesso obscurantista, da consciência moderna do caráter não metafísico-essencialista, mas relativista-perspectivista da linguagem, do direito e do poder. Em uma leitura possível, a noção de *coisa*, que remete ao mundo jurídico latino como objeto não reificado, mas em processo de disputa pela definição de seu estatuto, é mobilizada com pretensa esperteza para *truçar* o artista.

Segundo amigos que conhecem o jogo, no truço, a decretação do momento decisivo por um dos jogadores, permeada pelo gesto estratégico-teatral do blefe, fica suspensa até que se dê a consolidação material dos fatos. Em *Truque*, a arte não cai no truço, paga para ver e sai ganhando. Mais até que a disjunção entre valor de uso e valor de troca, a economia moderna legou para os dias de hoje modos de funcionamento do valor que tiram de cena o lastro do trabalho a ponto de relativizar o estatuto das coisas que circulam de acordo com a sensação subjetiva de consumir mais uma coisa após outra. Como num passe de mágica, a *medida* do que são as coisas, em todos os sentidos, se dissipa no ar.²³



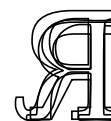
Em Truque, a arte não cai no truço, paga para ver e sai ganhando.

Truque (Além do teatro ou Moeda incomum)

Revista Rosa, June 25, 2025

André Goldfeder

Mesmo a visita a um museu, disposto a colocar a arte e a história gratuitamente ao alcance das mãos, não deixa de ser atravessada por feixes de relações como essas, escapando ao foco de um olhar menos atento. Diante dessa rede de enquadramentos em sobreposição, desses desmolduramentos cínicos do que está realmente em jogo, *Truque* mostra e sabota a coreografia dos dispositivos, faz valer a dança das cortinas, câmeras, luzes, alarmes e signos, para desencantar nossa ilusão de liberdade, sem deixar de encantar.



Notas

1. Exposição apresentada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (15/03 a 15/06/2025). [🔗](#)
2. Susan Cross, “Bruce Nauman: Theaters of experience”. In: *Bruce Nauman: Theaters of experience*. Nova York: Guggenheim Museum Publications, 2003, p. 13. [🔗](#)
3. Martin Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011. [🔗](#)
4. *Un teatro sin teatro*. Barcelona: MACBA, 2007. [🔗](#)
5. Kentridge, *Black box/Chambre noir* (2005); Goebbels, *Stifters dinge* (2008); Ramos Vai, *vai* (2006). [🔗](#)
6. *Tiller girls* (2024) <https://filesartuzi.com/tiller-girls-2>. [🔗](#)
7. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/curtain-call>. [🔗](#)
8. Jean-Marc Larrue, Larrue, “Théâtre et intermédialité: une rencontre tardive”. *Intermédialités / Intermediality*, (12), 2008, 13–29. [🔗](#)
9. Tiago Mesquita, “Ninguém além da ele esfolada”. Texto de apresentação de *Cabeça oca espuma de boneca*, Sesc Pompeia, 18 a 24 de junho de 2022. [🔗](#)
10. Martin Puchner, *op. cit*, p 22. [🔗](#)
11. Walter Benjamin, “O que é o teatro épico?”. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1995. [🔗](#)
12. Giorgio Agamben, “Notas sobre o gesto”. In: *Meios sem fim. Notas sobre a política*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. [🔗](#)
13. Ilê Sartuzi, portfólio de *Truque*, s/p. [🔗](#)
14. “Uma pintura não convencional de Hieronymus Bosch (c. 1450–1516) retrata uma cena em que um grupo de pessoas está entretido e tem sua atenção completamente concentrada em um personagem que executa o bom e velho truque das “xícaras e bolas” atrás de uma mesa. À primeira vista, a composição não apresenta nada mais do que uma cena que Bosch poderia ter observado nas ruas. [...] Ao comparar um desses desenhos com a pintura que tomamos como *O conjurador*, uma diferença significativa se destaca. No desenho, a vítima do roubo é uma jovem mulher que tem sua atenção desviada para a figura central do mágico por um membro da multidão. Na pintura, por outro lado, é a figura que cospe sapos cujo dinheiro é roubado. A cena se torna mais complicada [trickier] se concordarmos que o mágico (com a bola) e o mágico (com o sapo na boca) estão realmente trabalhando juntos. Isso indicaria que o enganador (aquele com o sapo) está sendo enganado (ao ter seu dinheiro roubado)” Sartuzi, “Sleight of hand” (texto inédito). [🔗](#)
15. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 2012. [🔗](#)
16. Patrice Maniglier, *La Perspective du Diable: Figurations de l'espace et philosophie de la Renaissance à Rosemary's Baby*. Paris: Actes Sud, 2010. [🔗](#)
17. Ilê Sartuzi, “Slight of hand”. [🔗](#)



Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350–229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

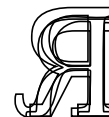
info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Truque (Além do teatro ou Moeda incomum)

Revista Rosa, June 25, 2025

André Goldfeder

18. Hernán Borisonik, *\$oporté. El uso del dinero como material en las artes visuales*. Miño y Dávila: 2017, p. 75–6 [↗](#)
19. Expressão utilizada no texto inédito mencionado, em diálogo com outros autores. “Suspension of disbelief” é uma fórmula do poeta romântico Samuel Taylor Coleridge amplamente conhecida no universo da literatura. [↗](#)
20. Martin Puchner, op. cit. 28, em diálogo com Julia Kristeva e Richard Blackmur. [↗](#)
21. Depoimento de Ilê Sartuzi, <https://hyperallergic.com/933746/brazilian-conceptual-ile-sartuzi-artist-steals-historic-coin-from-the-british-museum>. [↗](#)
22. Também vale lembrar que o estabelecimento da autoria do roubo do quadro de Leonardo passou por uma série de reivindicações, acusações e tentativas do que se chamaria hoje de “monetização”. [↗](#)
23. Jean-Joseph Goux, *Frivolité de la valeur: essai sur l'imaginaire du capitalisme*. Paris: Blusson, 2000. [↗](#)



* * *

Publicado no número 2 do volume 11 da Revista Rosa em 25/06/2025.
Revista Rosa, S.Paulo/SP, Brasil, <https://revistarosa.com>, ISSN 2764-1333.

índice

números anteriores

normas para publicação

contato

busca

Ilê Sartuzi at Museu de Arte Contemporânea
Frieze, June, 2025
Mateus Nunes



Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com



Opposite page
Sophie Calle, *Shiner*,
2020, pigment
print mounted on
aluminium in wooden
box, 36 × 24 × 10 cm

This page
Ilê Sartuzi, 'Trick',
2025, exhibition view

Ilê Sartuzi

Museu de Arte Contemporânea,
São Paulo, Brazil

During my visit to Ilê Sartuzi's current exhibition, 'Trick', at Museu de Arte Contemporânea in São Paulo, an alarm went off, blaring for what felt like an eternity. As if to assert my innocence, I remained seated quietly in one of the galleries, only to quickly realize that the disruption was, in fact, a work from the series 'Propositions for Museum Security Systems' (2023); likewise the strange voice I had heard upon my arrival yelling, 'Turn me off!' Indeed, the entire exhibition is peppered with moments like this. Nearby, *Vigilant* (2023–25) comprises a CCTV camera spinning rapidly in the centre of an empty room; alongside hangs a monitor displaying the captured footage. The completely blurred images that result from this restless digital 'eye' prompt us to reflect on the paranoid notion of total surveillance and the disorienting concept of the panopticon as a mechanism of discipline and control.

The show's underlying irony is that no alarm is triggered when, in his two-channel video installation *Sleight of Hand* (2023–24), Sartuzi steals a 17th century silver coin from the British Museum's numismatic section. The depicted theft was discovered by the museum much

later, through the media, revealing the flaws in the institution's purportedly robust surveillance systems. The footage lasts a few seconds: from the moment the artist removes the coin from the display cabinet in room 68 of the British Museum, replacing it with a replica he created, until he deposits the original in the institution's donation box. Some might not even classify it as a theft, since the object was merely relocated and did not leave the museum's premises.

Sartuzi's regulatory knowledge is also on display in *Sleight of Hand (Letters)* (2024), precisely argued and politely cooperative correspondences with the British Museum's Legal Service, displayed in a room adjacent to the video. The piece undoubtedly points to a legacy of institutional critique and Brazilian conceptual art, evoking works such as Cildo Meireles's *Ocasão* (Occasion, 1974/2004) – an installation that plays with the idiom 'opportunity makes a thief' – while also resonating with contemporary projects like Glicéria Tupinambá's *Okará Assojaba* (2024), presented in the Brazilian pavilion at last year's Venice Biennale, in which the artist corresponds with European museums about their possession of Indigenous mantles.

Highlighting the historically normalized and imperialist heists underwritten by major western art collections, including the British Museum, Sartuzi's *Sleight of Hand* is a brilliantly witty yet almost imperceptible gesture. As such, his work is in dialogue with Francis Alÿs's *When Faith Moves Mountains* (2002) – a commentary on the Latin American political crisis which saw him invite 500 volunteers to move a dune in Peru a few centimetres using only shovels, inspired by the motto 'maximum effort, minimum result'. Sartuzi similarly stresses the dialectic of such a dynamic: several months of meticulous planning that culminates in nothing more than a slight shift. A small silver coin placed in a donation box mobilizes one of the largest cultural institutions in the world, ignites extensive media attention and questions centuries-old standards. Sartuzi's work is already historic, carving out its place in the panorama of contemporary conceptual art by a mere sleight of hand.

— Mateus Nunes

Did Ilê Sartuzi Rob the British Museum?

Frieze, April 24, 2025

Mateus Nunes

FRIEZE

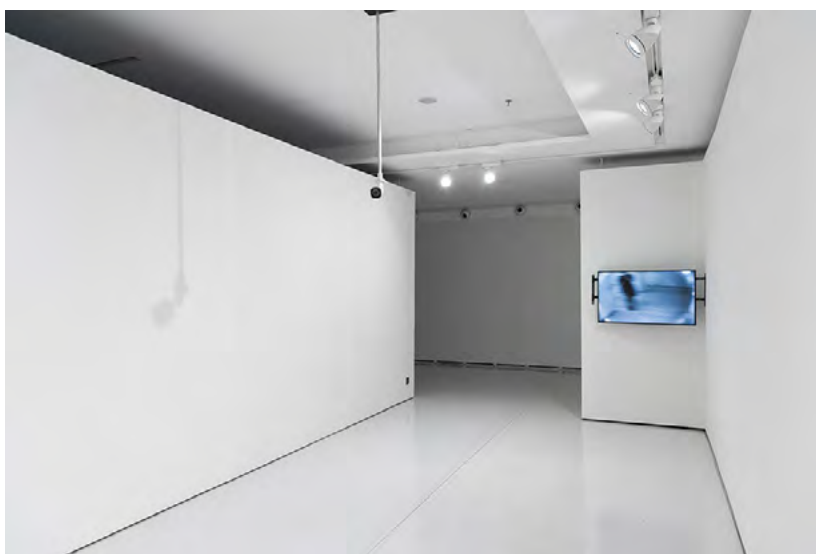
Did Ilê Sartuzi Rob the British Museum?

The artist's exhibition at Museu de Arte Contemporânea in São Paulo presents compelling investigations into surveillance, paranoia and museal security

BY MATEUS NUNES IN EXHIBITION REVIEWS | 24 APR 25



During my visit to Ilê Sartuzi's current exhibition, 'Trick', at Museu de Arte Contemporânea in São Paulo, an alarm went off, blaring for what felt like an eternity. As if to assert my innocence, I remained seated quietly in one of the galleries, only to quickly realize that the disruption was, in fact, a work from the series 'Propositions for Museum Security Systems' (2023); likewise the strange voice I had heard upon my arrival yelling, 'Turn me off!' Indeed, the entire exhibition is peppered with moments like this. Nearby, *Watchman* (2023–25) comprises a CCTV camera spinning rapidly in the centre of an empty room; alongside hangs a monitor displaying the captured footage. The completely blurred images that result from this restless digital 'eye' prompt us to reflect on the paranoid notion of total surveillance and the disorienting concept of the panopticon as a mechanism of discipline and control.



Ilê Sartuzi, 'Trick', 2025, exhibition view. Courtesy: the artist

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Did Ilê Sartuzi Rob the British Museum?

Frieze, April 24, 2025

Mateus Nunes

The show's underlying irony is that no alarm is triggered when, in his two-channel video installation *Sleight of Hand* (2023–24), Sartuzi steals a 17th century silver coin from the British Museum's numismatic section. The depicted theft was discovered by the museum much later, through the media, revealing the flaws in the institution's purportedly robust surveillance systems. The footage lasts a few seconds: from the moment the artist removes the coin from the display cabinet in room 68 of the British Museum, replacing it with a replica he created, until he deposits the original in the institution's donation box. Some might not even classify it as a theft, since the object was merely relocated and did not leave the museum's premises.



Ilê Sartuzi, *Watchman* (detail), 2023–25. Courtesy: the artist

Sartuzi's regulatory knowledge is also on display in *Sleight of Hand (Letters)* (2024), precisely argued and politely cooperative correspondences with the British Museum's Legal Service, displayed in a room adjacent to the video. The piece undoubtedly points to a legacy of institutional critique and Brazilian conceptual art, evoking works such as Cildo Meireles's *Ocasão* (Occasion, 1974/2004) – an installation that plays with the idiom 'opportunity makes a thief' – while also resonating with contemporary projects like Glicéria Tupinambá's *Okará Assojaba* (2024), presented in the Brazilian pavilion at last year's Venice Biennale, in which the artist corresponds with European museums about their possession of Indigenous mantles.



Ilê Sartuzi, 'Trick', 2025, exhibition view. Courtesy: the artist

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Did Ilê Sartuzi Rob the British Museum?

Frieze, April 24, 2025

Mateus Nunes

Highlighting the historically normalized and imperialist heists underwritten by major western art collections, including the British Museum, Sartuzi's *Sleight of Hand* is a brilliantly witty yet almost imperceptible gesture. As such, his work is in dialogue with Francis Alÿs's *When Faith Moves Mountains* (2002) – a commentary on the Latin American political crisis which saw him invite 500 volunteers to move a dune in Peru a few centimetres using only shovels, inspired by the motto 'maximum effort, minimum result'. Sartuzi similarly stresses the dialectic of such a dynamic: several months of meticulous planning that culminates in nothing more than a slight shift. A small silver coin placed in a donation box mobilizes one of the largest cultural institutions in the world, ignites extensive media attention and questions centuries-old standards. Sartuzi's work is already historic, carving out its place in the panorama of contemporary conceptual art by a mere sleight of hand.

Main image: Ilê Sartuzi, Sleight of Hand, 2023–24, video still. Courtesy: the artist



MATEUS NUNES

Mateus Nunes is a São Paulo-based writer, curator and postdoctoral researcher from the Brazilian Amazon.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Art Student Pulls Off a (Very Brief) Coin Heist at the British Museum

The New York Times, July 23, 2024

Sarah Hurtes

The New York Times

Art Student Pulls Off a (Very Brief) Coin Heist at the British Museum

The artist aimed to use sleight of hand to point to what he described as the museum's problematic legacy of colonial-era acquisitions.



A scan of the original coin being manipulated by the artist. Ilê Sartuzi



By **Sarah Hurtes**

Reporting from London

July 23, 2024

A Brazilian artist strolled into the British Museum last month and approached a table where visitors are allowed to interact with historic objects. After handling a 17th-century British coin for a moment, he seemingly returned it and moved on, like thousands of other visitors.

Only last week did the museum discover — through the artist's Instagram page — that he had replaced a genuine coin with his own replica and discarded the real artifact in the museum's donation box on his way out.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Art Student Pulls Off a (Very Brief) Coin Heist at the British Museum

The New York Times, July 23, 2024

Sarah Hurtes

The act was the culmination of a more-than-yearlong project by Ilê Sartuzi, an art student at Goldsmiths, University of London. To briefly steal the coin, he used the type of sleight of hand often associated with magicians to draw parallels to what he called the “trickery” of the museum’s display of objects with contested provenance.

“The gesture of stealing as a central part of the project brings back the heated discussion about the role of looting in the museum’s foundation,” Mr. Sartuzi said.

The museum has long faced criticism regarding its acquisition methods. Several [nations have sought the return](#) of particular objects in the museum’s exhibits and questioned [the legitimacy of its collections](#). This latest stunt did not seem to resonate with the museum.

“It’s a tired argument,” said Connor Watson, the museum’s spokesman. “We’re quite open about what is looted and what is a contested object.”



Two fake coins in a museum display. Ilê Sartuzi

Mr. Sartuzi’s stunt also recalled [an embarrassing scandal from last year](#), when the museum said a former curator stole more than 1,800 items from its storerooms.

Art Student Pulls Off a (Very Brief) Coin Heist at the British Museum

The New York Times, July 23, 2024

Sarah Hurtes

While the museum called the incident “disappointing” and “derivative,” Mr. Watson said the incident broke no law. “There’s no issue of theft here.”

Originally from a Brazilian island, Mr. Sartuzi, 28, came to London in 2022 to study art at Goldsmiths. His first visit to the British Museum left a strong impression.

It was on March 20 last year, he said, and he was surprised to see a man behind a table in the money section, showing coins to visitors and telling stories about them, part of the museum’s “Hands on Desks” program.

He was struck by the resemblance of the museum’s coin display to the setup of street magicians. With this image in his head, he aimed to perform a magic trick that he said would challenge the ethics of these “universal exhibitions,” and would question the provenance and rightful ownership of artifacts acquired during periods of colonialism.



The British Museum in January. Andrew Testa for The New York Times

After consulting an art lawyer to see what was legally possible, he decided to swap a civil war-era silver coin from England — “one of the few British things in the British Museum,” he said — for a replica made by fellow art students.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Art Student Pulls Off a (Very Brief) Coin Heist at the British Museum

The New York Times, July 23, 2024

Sarah Hurtes

He said he visited the museum 20 times to plan his stunt meticulously, analyzing its architectural plans and floors. “I was weirdly walking around the museum, counting my steps,” he said.

But things didn’t go as planned on June 17, the day of his scheduled performance. The volunteer who gave him the coin asked to see both of his hands, and he couldn’t execute the switch.

Mr. Sartuzi returned the next day, after shaving his beard to avoid being recognized. He discreetly replaced the coin with a fake and dropped the real one in the donation box downstairs on his way out. Three students filmed his actions to document it as part of his final year project.



A 3-D rendering of the digital model of the coin used in the project. Ilê Sartuzi

Richard Noble, the head of Goldsmiths’ art department, said he and his colleagues were impressed by the project and felt it resonated with issues of cultural imperialism. Professor Noble said it fell “within the remit of what we would term institutional critique.” The project received “a very high mark.”

As to whether the 1645 silver coin had been found, Mr. Watson said he believed it had been located and was being kept securely.

How to Steal From the British Museum: A Brazilian Artist's Guide

ArtReview, July 16, 2024

Oliver Basciano

ArtReview

How to Steal From the British Museum: A Brazilian Artist's Guide

Oliver Basciano Opinion 16 July 2024 artreview.com



Ilê Sartuzi, *Sleight of Hand*, 2023–24. Courtesy the artist

For art, Ilê Sartuzi removed a coin from the London institution's display

On 18 June, a little before lunch, a young Brazilian man with a thick beard walked into Room 68 of the British Museum and stole an ancient coin. Artist Ilê Sartuzi had planned his heist meticulously, staking out the display of seventeenth-century currency over twenty visits spread out over months, identifying the English Civil War-era silver coin that he would take and commissioning an exact replica. Carefully, he mapped the shift patterns of the volunteers who staffed the museum's 'collection handling sessions' in which visitors can hold objects. He

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

How to Steal From the British Museum: A Brazilian Artist's Guide

ArtReview, July 16, 2024

Oliver Basciano

practised the sleight of hand that he would deploy, the fake coin pressed into the palm of one hand, fingers slightly bent over as a shield. He employed a couple of accomplices, used for distraction and to block points of view. When the time was precisely right, he picked up the real coin, crossed his palms, and replaced it on the handling mat with his fake.

He made a getaway from the gallery swiftly, but without any undue haste that might draw attention to his crime. As he arrived at the stairs leading down to the main entrance hall of the museum, his pace quickened. It was as if he couldn't quite believe he had got away with it and didn't want to jinx this perfect snatch by dawdling. He did have one final job however. Just before passing through the exit to the museum forecourt, Sartuzi slipped the apprehended coin into the collection box of the institution, the ancient metal landing softly among the new notes and shiny bronze of the modern money. With that he disappeared outside, threading through into the crowded streets of London.



Sleight of Hand, 2023–24. Courtesy the artist

Sartuzi's 'theft' – though, liaising with a lawyer from the start, he was reassured that no such theft had taken place, as the object never left British Museum property – has been minutely documented in hidden-camera footage, 3D renderings and further replicas of the diamond-shaped coin, in the artist's current MFA show at Goldsmiths College, University of London. He's been teasing me with the idea for a while, though never fully explaining it. The

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

How to Steal From the British Museum: A Brazilian Artist's Guide

ArtReview, July 16, 2024

Oliver Basciano

artwork, which Sartuzi has titled *Sleight of Hand*, comes at a tricky time for the British Museum: last summer a curator in the Greek and Roman antiquities department was sacked on suspicion of stealing some 1,500 objects from the storerooms (at least 626 pieces have since been recouped); the then-director Hartwig Fischer stepped down shortly after the scandal broke, and his successor Nicholas Cullinan is only a few weeks into the job.

Sleight of Hand is steeped in questions of conquest and restitution: Sartuzi comes from a country that was colonised; he 'stole' – an English object, no less – from the British Museum, long a symbol of imperialism with an infamy for its array of historically thieved items. It is an act of retribution, a commentary on custodianship and a moment of protest combined. Yet the language the artist uses in his video documentation to describe the heist elevates it beyond mere stunt. He refers to the volunteer manning the handling session as a 'magician', he talks of taking the coin as a trick, he the trickster. Indeed, in Brazil the trickster role is mythologised as Saci, a folkloric character in the form of one-legged former enslaved person, conceived amid the suffocation of colonialism as a rebellion against a rigid caste system. Sartuzi did no great harm, but his act is a cause of irritation: in the British Museum's response, a spokesperson lambasted the work as a 'disappointing and derivative act that abuses a volunteer-led service' (after all, there's nothing more annoying than losing money). But his vanishing trick raises a wrinkle in the world system embodied by the universal museum, the hegemonic recording and presentation of history as evidenced by records of ownership. It's a small act of chaos in which not just the coin, but the assured order of the world, might disappear, given the right distraction.

Oliver Basciano Opinion 16 July 2024 artreview.com

Another object has been stolen from the British Museum - but this time by an artist

The Art Newspaper, July 15, 2024

Evan Moffitt

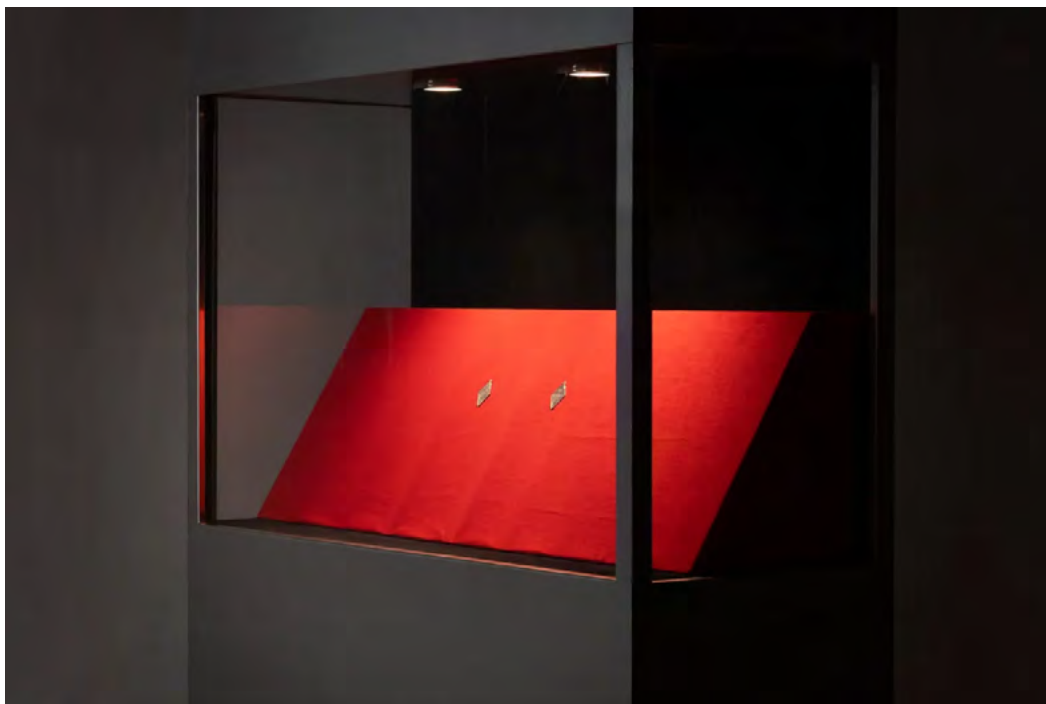


THE ART NEWSPAPER

Another object has been stolen from the British Museum—but this time by an artist

Ilê Sartuzi's short-lived heist involving a 17th-century coin draws parallels to the recent scandal over the theft of thousands of items from the museum's collection

Evan Moffitt 15 July 2024



Installation view of Ilê Sartuzi's thesis exhibition, at Goldsmiths, University of London, with two fake coins presented in a museum display

Courtesy of the artist

An artist has stolen an historical coin from its display case in the British Museum in London and deposited it in a donation box in the museum's lobby.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Another object has been stolen from the British Museum - but this time by an artist

The Art Newspaper, July 15, 2024

Evan Moffitt

On 18 June, the Brazilian artist Ilê Sartuzi removed the 1645 silver coin minted in Newark, England from its display case in Room 68 during a demonstration by a volunteer guide and replaced it with a replica. He then carried the original downstairs, where he dropped it through a slot into a box for donated change. Sartuzi, who says he planned the short-lived heist for more than a year, caught the entire incident on film and showed the footage as part of his graduate MFA thesis exhibition at Goldsmiths, University of London.

In the seven-minute video, choppy, handheld camerawork, captured by three friends of the artist, shows Sartuzi being caught by a volunteer guide on 17 June, before successfully attempting the theft again the following day. He explains that he shaved his beard to avoid being recognised by museum security and managed to swap the coins with the aid of a “misdirection”, or momentary diversion. Sartuzi considers his act a work of conceptual art which he calls *Sleight of Hand*, a reference to the legerdemain he practised in order to replace the original coin with its replica.



3D render of the digital model of the coin that Sartuzi used to create the replica
Courtesy of the artist

The original coin, which is not registered in the museum’s database, is part of its handling collection, founded in January 2000 to offer visitors opportunities to touch historical objects under the supervision of volunteers. Sartuzi and his lawyer claim his actions therefore do not violate museum policies prohibiting the handling of objects or their removal from the premises, nor do they fall under the Theft Act of 1968.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Another object has been stolen from the British Museum - but this time by an artist

The Art Newspaper, July 15, 2024

Evan Moffitt

A British Museum spokesperson said the police would be notified about Sartuzi's actions but declined to say if the museum intended to press charges. "This is a disappointing and derivative act that abuses a volunteer-led service aimed at giving visitors the opportunity to handle real items and engage with history," they said in a statement. "Services like this rely on a basic level of human decency and trust, and it would be a shame to have to review the provision of these services due to actions like this." The spokesperson did not comment on the coin's current whereabouts.

Sartuzi's *Sleight of Hand* comes almost one year after a scandal over the theft of thousands of coins, jewellery and other objects from the museum's collection led to the resignation of its director, Hartwig Fischer.

The museum declined to say whether any additional security measures have been put in place since the scandal broke, nor confirm if it had been aware of Sartuzi's actions prior to being contacted by *The Art Newspaper*. Although Sartuzi considers the scandal an "unfortunate coincidence", he acknowledges that his work highlights "the problem of universal museums". The British Museum "is a foundational part of the colonial, imperialist system", he says, noting that the coin he stole was the only one of British origin on display. Research reveals that more than half of the museum's collection remains uncatalogued.



Artist Ilê Sartuzi exhibited filmed footage of his British Museum heist as part of his MFA show at Goldsmiths, University of London

© Terremoto

Another object has been stolen from the British Museum - but this time by an artist

The Art Newspaper, July 15, 2024

Evan Moffitt

Sartuzi, who intends to include the project in a solo exhibition at the Museum of Contemporary Art, University of São Paulo next year, has previously had shows at Pedro Cera gallery, Lisbon and SESC Pompéia, São Paulo.

Sleight of Hand, he explains, is primarily concerned with mythical trickster figures and the role of magic in “the social relation of money and currency”. Coins like the one he stole, made before and during the English Civil War (1642-51), were so widely counterfeited and “clipped”, or trimmed at their edges, that Parliament took control over monetary policy, founding the Bank of England in 1694. The “fetishistic character of money as a form”, Sartuzi says, “is closely related with the experience of the ‘momentary suspension of belief’ that is the basis of magic.”

Brazilian Artist swipes Historic Coin from British Museum as part of MFA Project

Artforum, July 16, 2024

News Desk

NEWS

BRAZILIAN ARTIST SWIPES HISTORIC COIN FROM BRITISH MUSEUM AS PART OF MFA PROJECT

By News Desk 🌐

July 16, 2024 5:44 pm



The British Museum, London, April 30, 2021. Photo: Vuk Valcic/SOPA Images/LightRocket/Getty Images.

Brazilian conceptual artist Ilê Sartuzi on June 18 stole a historic coin from London's British Museum, replaced it with a replica, and dropped the original in one of the institution's donation boxes before departing the building, according to multiple sources. Sartuzi presented footage of the theft and return, along with a text piece and vitrine containing two replica coins, in his MFA thesis exhibition at Goldsmiths, University of London. The artist told Hyperallergic that the work, titled *Sleight of Hand*, is intended to open "a discussion around theft and looting in both a historical context and from a neocolonial perspective within contemporary cultural institutions."

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

The silver coin, dating from 1645 and minted in Newark, England, was part of an array of items meant for educational purposes, including handling by visitors. Sartuzi, who had planned the project for a year, first attempted to steal the coin on June 17 but was caught. He shaved his beard and returned the next day, successfully filching the coin during a demonstration by a volunteer guide. Three friends assisted him in his efforts, filming his actions with a handheld camera on both days.

The Art Newspaper reported that the museum had alerted police to Sartuzi's actions but that it had offered no information as to whether it intended to press charges against the artist. Sartuzi and his lawyer have said that his actions did not violate museum policy, which prohibits the removal of objects from the institution and permits their handling only under certain circumstances; according to the pair, his actions are additionally permissible under the Theft Act of 1968 because he never removed the coin from the museum.

The British Museum in a statement cast Sartuzi's actions as "disappointing and derivative," and said they abused a volunteer-led service allowing visitors to physically encounter historic objects. "Services like this rely on a basic level of human decency and trust," read the statement, "and it would be a shame to have to review the provisions of these services due to actions like this."

Sartuzi's sleight of hand occurred as the British Museum continues to reel from the fallout of a major theft said to have been carried out by a longtime employee, who is alleged to have stolen numerous antiquities of great value and peddled them for a song on eBay.

LISBON / PORTUGAL

Ilê Sartuzi

Pedro Cera

Let us start the review of *Vaudeville*, Ilê Sartuzi's first solo show in Portugal and his debut in Lisbon and soon to be Madrid-based Galeria Pedro Cera with the acknowledgment of the importance curtains have gained over the years in contemporary art. Curtains have the uncanny ability to be both a tool and a rhetorical device: they hide and they reveal, they set the tone and create a rhythm, they conjure the magic of the stage and aliveness, as well as that of moving image from days long gone, when projected light was a technological marvel. They elicit a shared space, a sense of communal viewing and belonging. They trace a border between fact and fiction, or they try to, if that binary still holds any value today. They partition a space, allow for privacy, and set the imagination off. No wonder artists have been drawn to the endless possibilities that a hanging piece of fabric, velvet preferably, allows. It comes as no surprise then, that a show titled *Vaudeville*, is ripe with as many iterations of the velvet curtain as one can imagine.

Ilê Sartuzi. *Skeleton Dance*, 2023. 3D printed resin, strings, wood, arduino, transducer speaker, servo motors, and curtain. Variable dimensions. Skeleton 19 ³/₃₂ x 9 ¹/₁₆ x 7 ³/₃₂ in. (48.5 x 23 x 18 cm). Photo: Bruno Lopes. Courtesy: Pedro Cera, Lisbon and Madrid



But let's make a quick intermission in our reasoning and think about Vaudeville, the theatrical genre of variety entertainment, not the exhibition being reviewed, for a second: it developed in 19th century France and was originally a comedy without psychological or moral intentions, based on a comical situation - a dramatic composition or light poetry, interspersed with songs or ballets. It wasn't meant to make you think. Instead, it provided an escape from daily life, from the harshness of Industrial era Europe. It was meant to make you laugh. Humor was key in vaudeville theater.

While Sartuzi's exhibition goal is not to make you laugh, humor is also a central premise. When entering the exhibition the visitor encounters a series of pieces which are better understood as if they were thought of as a set of separate, unrelated acts grouped together on a common bill, like in any good old vaudevillian presentation. For instance if you look slightly to your left you will encounter *Four Curtains* (2023), a sculpture in which four small velvet sculptures open and close, automatically, showing or hiding a small space that they define. That space is empty but the anticipation of viewing what lies inside creates a tangible yet somewhat irrelevant tension which only gets resolved by the anticlimactic reveal of... nothingness, and the apparent waste of our time. Behind it lies *Skeleton Dance* (2023), a 3D-printed, dancing skeleton sculpture, which borrows its name from the eponymous Disney animation from 1929. In Sartuzi's sculpture, the original soundtrack comes out of a speaker placed in the automated marionette-like wooden structure holding the figure. The interspersed rhythm of the sound and the squeaking noise of the motor and the strings holding its bones generates a sort of cha-otic, anxiety ridden energy that fills the exhibition space, creating another tense moment, which is regularly broken by several absurd monologues we can only assume are meant to be the skeleton's own discombobulated musings.

The last act in the show, the closing of the curtain if you will, is presented by a pairing of two pieces. *Laughing Chair* (2023) is exactly what its title suggests, a laughing chair. Sartuzi turned an old cinema chair into a well-humored object by training an AI to produce a sound that resembles human laughter. The chair's status within the exhibition space is intentionally ambiguous, another tense moment: shall we sit on it and watch *Ghostbuster* (2023), the film being projected in front of it. In the film something strangely appealing is happening on the flat TV screen: a haunting, mesmerizing presence dances before our eyes and in front of curtains that never open. There is no behind the curtains, what we see is what we get: a spectral entity, a ghost that attempts to entertain us. Or the old cinema chair. Most likely the latter as it keeps on laughing at the dancing ghost's act. Then we realize: we are just bystanders of this Vaudeville show. The audience is the show itself, it watches itself as it performs in a sort of tautological device. We are not needed, nor required. There is no tension, actually, we are just not the target audience of this spectacle. The show, as the world in the near future, will most likely go on without us.

LUÍS SILVA

ArtNexus 121 | 127

Muito além da história de um casarão

ARTE!Brasileiros, March 29, 2021

Marcos Grinspum Ferraz

ARTE!BRASILEIROS

Muito além da história de um casarão

Em "Nhonhô", trabalho apresentado no Videobrasil Online, Giselle Beiguelman e Ilê Sartuzi utilizam recursos tecnológicos e partem da história de palacete paulistano para discutir permanências do colonialismo, dos elitismos e estrangeirismos no Brasil

Por **Marcos Grinspum Ferraz** - 29 de março de 2021



Cena de "Nhonhô". Foto: Reprodução

loiô, nhô ou nhonhô, segundo o dicionário Houaiss, eram termos utilizadas pelos escravizados e seus descendentes para tratar, com reverência, os homens brancos, especialmente patrões e proprietários. Diminutivo de sinhô, nhonhô se referia mais comumente aos homens mais jovens da casa grande. Mas, apesar de se relacionar a tempos distantes, de escravidão e colonialismo, não se pode dizer que a história e simbologia destas palavras estejam guardadas apenas na memória de um passado longínquo do Brasil. Um dos exemplos disso é a existência, no centro da maior cidade do país, de um palacete chamado, ainda hoje, Casarão de Nhonhô Magalhães, uma mansão que agora inspira o novo trabalho dos artistas Giselle Beiguelman e Ilê Sartuzi,

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Muito além da história de um casarão

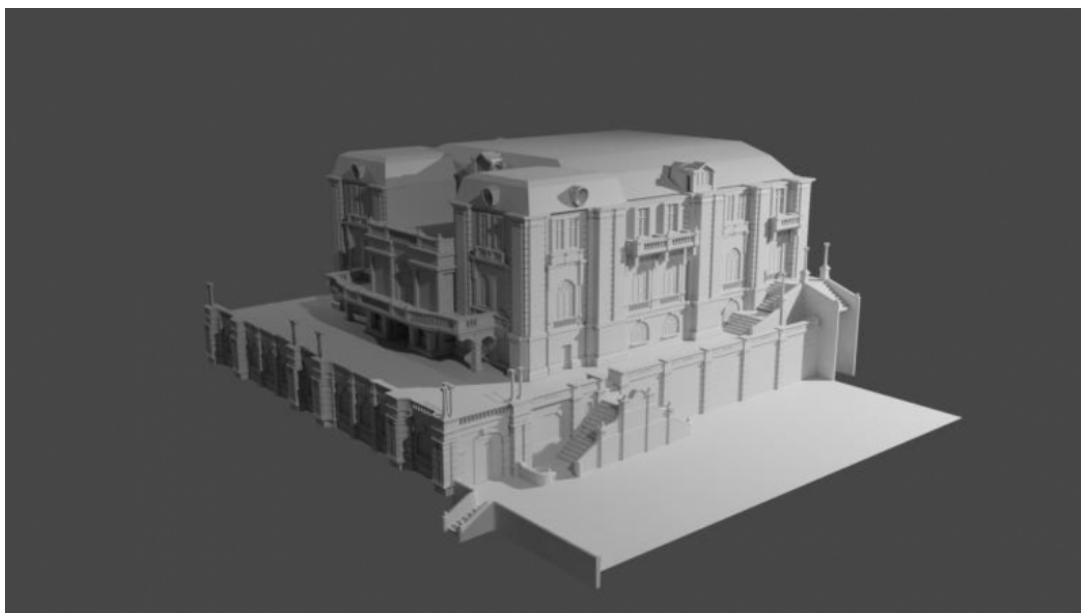
ARTE!Brasileiros, March 29, 2021

Marcos Grinspum Ferraz

Nhonhô – “esse nome neutralizado no vocabulário comum, cotidiano, como é o colonialismo no Brasil”, afirma Beiguelman.

“A palavra [nhonhô] e as dinâmicas de poder que a atravessam perduram no tempo e nas relações sociais ecoando na história de uma elite europeizada e enriquecida pelo café, que urbanizou São Paulo”, diz o início do texto que percorre o vídeo de cerca de 9 minutos – uma “biografia possível de um palacete”, nas palavras de Solange Farkas, diretora do Videobrasil Online, plataforma onde o trabalho fica exposto até 18 de abril. A história do casarão se mistura à história de Nhonhô Magalhães – o barão do café, banqueiro e empresário Carlos Leôncio de Magalhães (1875-1931) -, mas também nos diz muito sobre a história de São Paulo, de suas elites, e da própria formação do Brasil moderno.

Realizado a partir das técnicas da fotogrametria – um processo de construção de um espaço virtual através de fotografias, como explica Sartuzi – e da modelagem em 3D, somadas à colorização por inteligência artificial e à sonorização composta por algoritmos, o vídeo apresenta, com sua “estética tecnológica”, uma atmosfera permanentemente tensa, elétrica e um tanto fantasmática. Sem corpos ou vozes humanas (a própria narração é feita apenas através de legendas), o clima criado se relaciona diretamente à própria história – um tanto hermética e obscura – do casarão.



Cena de “Nhonhô”. Foto: Reprodução

Muito além da história de um casarão

ARTE!Brasileiros, March 29, 2021

Marcos Grinspum Ferraz

Situada no bairro de Higienópolis – a “cidade da higiene” onde a elite paulista se refugiava e buscava recriar o modo de vida das metrópoles europeias -, a mansão foi construída entre os anos 1920 e 1930 por Nhonhô Magalhães para ser sua residência familiar. Com 2.000 m² e cerca de 40 cômodos, construída no chamado estilo arquitetônico eclético e inspirada em construções francesas, a casa ficou pronta já após a morte do cafeicultor e foi o lar de sua esposa e de cinco de seus filhos. Ao longo das décadas seguintes, o edifício – que para alguns ganhou fama de palacete amaldiçoado – se tornou repartição pública, foi tombado como patrimônio histórico e, em 2005 arrematado pelo Shopping Higienópolis em um leilão, com a condição de que fosse mantida uma área para uso cultural. Em 2020, essa área – com entrada apenas pelos fundos da casa – passou a ser ocupada pelo Paço das Artes.

Segundo os artistas, essa história, aqui brevemente resumida, levanta uma série de discussões sobre a mentalidade das elites patriarcais – coloniais ou burguesas -, as transformações urbanas e sociais da cidade, a promíscua relação entre interesses públicos e privados no país e uma visão da cultura como acessório. Assim, a ideia do vídeo “é tomar a arquitetura como dispositivo, não apenas como um prédio em si. A partir de um instrumento e de uma arquitetura particular, transformar aquilo num enunciado discursivo”, explica Beiguelman.

Presença da ausência

Mas como fazê-lo quando os artistas se deparam com uma série de lacunas de informações, não só documentais, e com a própria impossibilidade de acessar todo o espaço arquitetônico da casa – seja pelo contexto da pandemia, seja pela falta de autorização dos atuais proprietários do edifício? A solução foi explicitar estas ausências, como conta Beiguelman: “Acho que o vídeo inteiro é uma presença da ausência, em todos os sentidos. Os vazios vistos nas imagens em 4D são também uma presença das interdições. Nós não tivemos acesso à casa”. E ela completa: “Tem ainda a presença da ausência de muitas informações. Foi usado um vasto arquivo de documentos, mas a narrativa inclui lapsos, fantasias e ficções”.

Muito além da história de um casarão

ARTE!Brasileiros, March 29, 2021

Marcos Grinspum Ferraz



Cena de “Nhonhô”. Foto: Reprodução

Neste sentido, segundo Sartuzi, o uso da fotogrametria ganha ainda mais sentido: “Pois nessa técnica, quando existem pontos em que falta informação, seja pela luminosidade insuficiente ou por outras ausências, o computador não computa aquele ponto, resultando em uma paisagem computador não computa aquele ponto, resultando em uma paisagem fragmentada. E isso entra no nosso vídeo junto a esse fosso de falta de informação, a tudo isso que a gente não teve acesso”.

O uso das tecnologias – com Gabriel Francisco Lemos e Bernardo Fontes na equipe – decorrente das pesquisas artísticas tanto de Beiguelman quanto de Sartuzi, não se dá, portanto, de modo gratuito, mas surge para dar conta desta história complexa que decidiram contar. “A tecnologia faz parte de um método de trabalho nosso que não tem uma relação nem tecnofóbica nem tecnofílica, não tem nada da técnica pela técnica, não é uma moda. Esse uso respondeu, inclusive, às possibilidades de fazermos um vídeo nesse contexto: duas pessoas que nunca trabalharam juntas, em meio à uma pandemia, e que se encontraram fisicamente somente uma vez no casarão”.

A colorização feita a partir da inteligência artificial (IA), por sua vez, resultou em uma paradoxal “tonalidade europeia” para uma história passada no Brasil, o que foi intencionalmente mantido pela dupla. Após pesquisar dezenas de programas de colorização por IA, criados para a reconstituição de imagens do passado, Beiguelman percebeu que o resultado era sempre de cores e luzes encontradas nos países do Norte

Muito além da história de um casarão

ARTE!Brasileiros, March 29, 2021

Marcos Grinspum Ferraz

– “já que todo o treinamento dessas ferramentas é feito com grandes arquivos digitalizados europeus”. “Então o resultado é que migrou para dentro do vídeo uma luz que não é produzida aqui, o que deu essa camada que decidimos manter porque, paradoxalmente, ela reproduz o olhar que essas elites tinham sobre si”. E ela conclui: “A IA entrou como mais uma voz de leitura desse emaranhado de colonialismo, elitismos e estrangeirismos que continuam entre nós”.



A casa e seu duplo

Espelhamentos entre expografia e dramaturgia
na exposição individual de Ilê Sartuzi no auroras

Paula Alzugaray

Ilê Sartuzi ocupa a casa da avenida São Valério nº 426, em São Paulo, com uma proposição dramaturgic. Começamos por pensar que os elementos que constituem a linguagem do teatro – os atores, os gestos, a máscara, os objetos de cena, os movimentos particulares ou de conjunto, a luz, a interpretação, o texto, a entonação, o palco – são aqui reorganizados, obedecendo a uma lógica rítmica particular. Animados, comportam-se como personagens de uma obra de literatura fantástica, que tem por título A. E A, de Novo.

O ritmo é marcado pela repetição – anunciada no título –, motor conceitual do trabalho. Os elementos se desdobram em duplos e triplos, assumindo novas configurações nos diversos cômodos da casa que, por sua vez, é o duplo do espaço teatral. A expografia é pensada como sequência de jogos cenográficos; a exposição é desenhada em cenas e atos.

Limite físico entre os planos da vida e da ficção, cortinas vermelhas pontuam o foyer da casa na pequena pintura em óleo sobre tela e veludo. Entre duas escadas, o visitante-espectador tem autonomia para escolher por qual ato – ou andar da casa – iniciar o seu percurso. O Retrato TSF-3/ ??-123 (2021), pintura que reinterpreta a estrutura do retrato histórico burguês, apresentando dois manequins em poses clássicas, é um elemento de atração incontornável que convida para o andar de baixo.

Primeiro ato

Na biblioteca da casa, as cortinas que abrem e fecham para o vazio, na coreografia mecânica do objeto autômato *Prelúdio (ou Curtain Call)* (2021), introduzem o dispositivo

de linguagem preponderante no roteiro: a comunicação interrompida, o significante vazio – também anunciado no título cifrado da exposição.

O subtexto desse prelúdio poderia ser lido no Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade (1932), de Antonin Artaud: “Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala”.

Na sala de estar – espaço expositivo central do auroras –, o espectador emancipado atravessa instalações que insistem na presença do palco (o objeto animado *Teatrinho*, 2021) e da casa (a escultura em resina *casa cabelo*, 2021), mas afirmam a ausência do corpo, substituído por uma pele de látex. Os atores estão atrás da lareira. Em *Discussão I (Variação)* (2021), as personagens retratadas na tela em frente à escada resumem-se agora a duas máscaras de resina e circuitos eletrônicos, suspensas, declamando um texto desconexo e estranhamente familiar. Eternas variações de um mesmo tema.

Ato 2

O primeiro andar da casa é um duplo do andar térreo. Os mesmos elementos ocupam a cena, num espelhamento distorcido da configuração do andar inferior. Diferença e repetição. No primeiro quarto (possivelmente, um dia, o quarto das crianças), o *loop* do *Carrossel* (2021) favorece um movimento de regressão. Infância, sonho, psicanálise, brincadeira de esconde-esconde, filme de terror: a casa de resina escondida dentro do armário e as pernas de boneca convertidas em anêmona.

No final do corredor, o arco dramático. No quarto do casal, ambiente que poderia representar o ápice da estrutura narrativa da família burguesa, desenrola-se *Discussão I* (2021): uma cena demasiadamente prosaica e humana, interpretada pelos dois manequins protagonistas do enredo da exposição. Eles discutem a relação, como inanimados, sem sair do lugar. O texto que sai da boca dos atores Lucienne Guedes Fahrer e Silvio Restiffe, projetados nos bonecos, nos atira de volta ao *loop* do carrossel, ressoando as palavras da discussão do primeiro ato, em outro modo construtivo, mais monótono e previsível.

A casa e seu duplo

Select, 2021

Paula Alzugaray

“O espetáculo será cifrado do começo ao fim, como uma linguagem. Com isso, não haverá elementos perdidos, todos os movimentos obedecerão a um ritmo e, cada personagem, sendo tipificada ao extremo, sua gesticulação, sua fisionomia, suas roupas surgirão como outros tantos traços de luz”, continua o Primeiro Manifesto.

Epílogo

A circularidade dos percursos e a rotina do espaço doméstico foi explorada anteriormente por Ilê Sartuzi em *Night and Day* (2020), em que a câmera transita por um quarto, entre a luz do dia e a penumbra da noite. Aqui, o confinamento do apartamento cede para a dramaturgia da casa moderna. Mas pode-se entrar somente à noite, entre 18h e 21h. Nesse espaço de tempo, a casa é experimentada em seu reverso e revela, com nitidez desconcertante, a luz vermelha que deveria permanecer oculta, mas insiste em vazar pelas bordas de uma porta.

ARTE!BRASILEIROS

a false turn

With works “in which it seems that the beginning never begins; or even that the beginning is the middle and the end”, a solo show by Ilê Sartuzi traces the dramaturgical occupation of Auroras, where it runs until October 2

At 6pm, we enter the space of the [auroras](#), in the neighborhood of Morumbi, in São Paulo. Thought to only take place at night, it is at this time that Ilê Sartuzi's solo show begins. The title, *A. And A again.*, “although it seems very encrypted to most people (due to the weird spelling), it points to a formal relationship that runs through a good part of the exhibition: repetition”, explains the artist, who was one of the winners of the [PIPA 2021 Award](#). “This appears in the very structure of some cyclical works, in the dramaturgical choices and in the reiteration of some recurring elements in the show”, he adds.

Hanging in front of the entrance is a small red curtain painted in oil on canvas and velvet. Despite being closed and static, it opens our visit. On the upper floor, the works are distributed in spaces that do not seem intended as exhibitions. Small paintings hang in the hallways as if they were part of the decor and two rooms seem to be taken over by the works – as if, to a certain degree, they inhabited the house. “A possible narrative of new residents is created”, points out the curatorial text. According to Sartuzi, this view is recurrent, being reinforced in the reports of several visitors. “This indicates two issues: the first is that the interventions make sense with the architecture; but also, it seems that the auroras is once again seen a little more like home, which is its primary identity”.

This conclusion is not random, or unreasonable, most of the works were aimed directly at this place and in view of the relationships that are established with each room in the house. *discussion I*, for example, is born from the room itself – in which Ilê Sartuzi slept several times. Involved in reading *the dolls house*, by Henrik Ibsen, in which the indignation with the bourgeois society and the patriarchal structure are latent, the artist started drawing the dramaturgy, leading to a couple's argument that could take shape daily in that bed. “On the other hand, in my recent work, things always seem to be turning a bit wrong, or they don't get anywhere, they are emptied of a clear and direct meaning. So I wanted it to be a discussion about nothing, for them to be able to argue endlessly, but to orbit around an empty topic,” he says. Thus, the work is configured: two mannequins that, interpreted by Lucienne Guedes and Silvio Restiffe, through *videomapping* and speakers, argue without getting anywhere.

“While some works are presented in their own isolated condition, in other cases, the lighting seems to transform an entire environment into a single thing composed of different elements, which occupy that room as a scene”, explains Sartuzi. This is what happens in this room, decorated with paintings

A False Turn

ARTE!Brasileiros, September 24, 2021

Giulia Garcia

depicting mannequins – such as the couple of characters – and in the next room, where various small objects converse in the large space.

Drawn on a small canvas, hung on the wall, a curtain mirrors the work of the lower floor. Its about *D curtain*, which seems to herald this act of exposition. Illuminated at the center, the work *carousel* brings a puppet that rotates continuously, but is always hindered by a stumble: a stone positioned in the middle of its path changes the first dynamics of the object, despite always keeping it in the same sequence of movements. In the room is also *house hair II*. Made with beeswax and hair, it is through these materials that the work is projected as a *memento mori*. "The *memento mori* it's this constant reminder that time is ticking and death is lurking." As Sartuzi explains, somehow the hair there gives rise to this idea of a cycle that does not happen, of this death that is enunciated, but does not arrive.

The work is also a double and finds mirroring in the main exhibition room on the lower floor. On a single support and under directed light, the other *house hair* is projected as a sculpture on display, or a protagonist positioning herself in the spotlight. The same happens with *discussion I (variation)*, and mirroring the original work. The installation features two automated heads, "which float there, robotic, like ventriloquist dolls, and repeat the same text, but in a completely random order. What I did was take the audio from the room installation and cut it sentence by sentence, then I created a database and the system randomly chooses what to say, how to say it and when each head speaks", explains the artist.

Between visual and performing arts

"Far from the Wagnerian defense of the unity of the arts that the opera would provide, but the theater made it possible to learn a lot, from light to text. I think these qualities made me think about each element of an exhibition, such as lighting and the dramaturgical possibilities of expography", says the artist. So, *A. And A again*. is permeated by a certain theatricality. "It may be a consequence of a series of forms and themes that were emerging in the work, added to a desire for these objects to project themselves almost as subjects. Ultimately, the notion of theatricality has to do with the relationship that the object establishes with the spectator."

In most of the works, this relationship is suggested by the use of new technologies, such as *videomapping*, automation and photogrammetry. However, for the artist, the use of certain technological tools does not come from the pleasure of experimenting with them, but from the need for the works themselves, from the desire to animate them. Ilê Sartuzi points out that this does not make the use of techniques naive. "I think it is important to emphasize that the use of more or less technological tools is never a choice that is empty of meaning and consequences."

The issues related to the idealized image of the body – often fragmented or constructed from different parts – and the absence of this figure, constant in Ilê Sartuzi's production until then, are also present in the show. It is possible to perceive them especially in the mannequins - whether the physicists in *discussion I*, or those painted in works such as *TSF-3 portrait* - but also in the latex skin and in the

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

A False Turn

ARTE!Brasileiros, September 24, 2021

Giulia Garcia

accompanying video installation. This work, in particular, brings back to us the main theme of the show around repetition, which, in addition to appearing in the doubles, also seeks to “resonate in works in which it seems that the beginning never begins, or even that the beginning is the middle”. and the end, perhaps in another way: there is a feeling that the beginning or the middle or the end leads nowhere other than the beginning, the middle and the end”.

The work *prelude (or curtain call)* perhaps synthesizes the idea, by presenting a curtain that, with the help of automation, opens and closes into nothingness. Thus, he creates mirrors with the curtains in drawing and painting, static, that we saw in other rooms of the house. Curtains that open and close the show. “This spectacle never begins or never ends”, concludes Sartuzi.

Giulia Garcia

September 24, 2021