



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (PPGAV – UnB)

JEANNE DRIELLE SANTOS BEZERRA

**FELICIANO CENTURIÓN: O OLHAR DA CRÍTICA, CAMINHOS CURATORIAIS E
TESSITURAS POSSÍVEIS**

Brasília

2025

JEANNE DRIELLE SANTOS BEZERRA

Feliciano Centurión: o olhar da crítica, caminhos curatoriais e tessituras possíveis

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes Visuais da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte.

Orientador: Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

BRASÍLIA

2025

Dissertação intitulada “Feliciano Centurión: o olhar da crítica, caminhos curatoriais e tessituras possíveis”, de autoria de Jeanne Drielle Santos Bezerra, candidata ao título de mestrado pela banca examinadora constituída pelos docentes:

Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (Presidente) / Universidade de Brasília

Profª Drª. Maria de Fátima Morethy Couto / Universidade Estadual de Campinas

Profª Drª. Vera Marisa Pugliese de Castro / Universidade de Brasília

Profª Drª. Renata Zago (suplente) / Universidade Federal de Juiz de Fora

Data de exame: 18/09/2025

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, o professor Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, pela admirável orientação, por tanto conhecimento compartilhado e pela parceria ao longo desta pesquisa. Sou grata pela paciência, pelo cuidado para além das entregas e pelo modo de orientar, sempre expressando e valorizando minhas qualidades.

Meus agradecimentos também à banca examinadora, nas figuras das professoras Maria de Fátima Couto, Vera Pugliese e Renata Zago, como suplente. Agradeço a disponibilidade, o interesse em participar da banca e todas as contribuições valiosas para esta pesquisa.

A esse ser extremamente astuto e de enorme senso de humor que me ensinaram a chamar de Deus. Não te entendo bem, mas sou grata por todas as reviravoltas que já fez na minha vida, por todas as coisas que não deram certo e que não entendi na época, mas que me levaram até aqui, um lugar que me traz orgulho, felicidade e curiosidade sobre os porvires.

Agradeço aos amigos que me apoiaram e prestaram ajuda no decorrer do mestrado. Em especial à artista Júlia Mazzoni e às pesquisadoras Gabriela Daduch, Nuára Visintin e Raisal Filgueira por tantas trocas que permearam o pessoal e o profissional, construindo olhares, desatando nós e tecendo laços para esta pesquisa.

A toda a minha família, por todo apoio, cuidado e orações, seu modo de torcer por mim. Agradeço especialmente à minha irmã Didi, que vibrou comigo com a aprovação em cada evento acadêmico ou aceite para publicação ao longo desses dois anos. A Doinha, que é ajuda e acalanto a toda hora. A Titia Norleide, por expressar seu orgulho e pelo cuidado em arranjar uma cadeira mais confortável para eu escrever esta dissertação enquanto cuidava de Voinho.

A Mainha, Painho e meus avós: Outra Mãe e Voinho. Sei que muito do poder de escolha que tenho hoje, inclusive de fazer mestrado em Artes, tenho graças ao caminho que vocês percorreram antes de mim, ainda que não puderam escolher sempre. Orgulho-me e honro seu caminho escolhendo o que me toca o coração. Obrigada por me ensinara bordar, Outra Mãe. Um bordado que, como o de Centurión, tem amor, memórias de casa e histórias de afeto em cada linha.

RESUMO

Esta pesquisa consiste no estudo das narrativas tecidas em torno da obra de Feliciano Centurión (1962-1996), artista paraguaio radicado na Argentina. O artista atuou nos cenários artísticos de Buenos Aires e Assunção dos anos 1990, destacando-se por produzir pinturas sobre cobertores e por também agregar a estes, bordados, peças em crochê e tecidos diversos. A investigação visou delinear e analisar a trajetória da obra do artista e identificar os discursos construídos em seu entorno a partir da crítica especializada e das propostas curatoriais. Para esse fim, foram apreciados textos acadêmicos sobre as cenas artísticas do período, publicações de críticos e curadores em jornais e catálogos das exposições com participação de obras do artista, comunicados de imprensa, declarações oficiais e vídeos com depoimentos das instituições expositoras, além do estudo de elementos plásticos de sua obra, articulando-os com noções de popular, massivo, kitsch e “feminino”. Ao longo da pesquisa, constatou-se a construção de narrativas múltiplas sobre a obra de Centurión, tensionando categorias consideradas opostas, tais como marginal e institucional, popular e massivo ou político e *Light* (termo utilizado para se referir a uma arte leve, sem discurso político explícito).

Palavras-chave: Feliciano Centurión; Arte têxtil; Popular; Feminino; Narrativas curatoriais.

ABSTRACT

This research consists of studying the narratives woven around the work of Feliciano Centurión (1962-1996), a Paraguayan artist based in Argentina. The artist was active in the art scenes of Buenos Aires and Asunción in the 1990s, standing out for producing paintings on blankets and for also adding embroidery, crocheted pieces and various fabrics to them. The research aimed to outline and analyze the trajectory of the artist's work and to identify the discourses constructed around him, based on art critic and curatorial proposals. To this end, academic texts on the art scenes of the period, publications by critics and curators in newspapers and in exhibition catalogs featuring the artist's work, press releases, official statements and videos with testimonials from the exhibiting institutions were examined, as well as the study of plastic elements of his work, articulating them with notions of popular/folk art, mass, kitsch and "feminine". Throughout the research, multiple narratives were constructed about Centurión's work, tensioning categories considered opposites, such as marginal and institutional, popular and massive or political and Light (term used to refer to an art without explicit political discourse).

Keywords: Feliciano Centurión; Textile Art; Folk Art; Feminine; Curatorial narratives.

RESUMEN

Esta investigación consiste en el estudio de las narrativas tejidas en torno a la obra de Feliciano Centurión (1962-1996), artista paraguayo radicado en Argentina. El artista actuó en los escenarios artísticos de Buenos Aires y Asunción en la década de 1990, destacándose por producir pinturas sobre frazadas y por agregarles bordados, piezas de crochet y diversos tejidos. La investigación tuvo como objetivo delinear y analizar la trayectoria de la obra del artista e identificar los discursos construidos en su entorno a partir de la crítica especializada y las propuestas curatoriales. Para eso, se analizaron textos académicos sobre las escenas artísticas de la época, publicaciones de críticos y curadores en periódicos y catálogos de exposiciones con participación de obras del artista, comunicados de prensa, declaraciones oficiales y videos con testimonios de las instituciones expositoras, además del estudio de elementos plásticos de su obra, articulándolos con nociones de popular, masivo, kitsch y «femenino». A lo largo de la investigación, se constató la construcción de múltiples narrativas sobre la obra de Centurión, tensionando categorías consideradas opuestas, como marginal e institucional, popular y masivo o político y *Light* (término utilizado para referirse a un arte ligero, sin discurso político explícito).

Palabras clave: Feliciano Centurión; Arte textil; Popular; Femenino; Narrativas Curatoriales.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. <i>Sin título</i> (s/d.). Óleo sobre tela (dimensões desconhecidas).....	16
Imagem 2. Registro da exposição <i>Pintura de Feliciano Centurión</i> (1987).....	18
Imagem 3. <i>Tigres</i> (1993). Acrílica sobre cobertor (180 x 184 cm).....	20
Imagem 4. <i>Medusas</i> (1994). Acrílica e crochê sobre cobertor (200 x 189 cm)...	21
Imagem 5. <i>Gallinas</i> (1990). Porta copos de tecido bordado sobre cobertor (56,83 x 44,13 cm).....	22
Imagem 6. <i>Añoranza</i> (s/d.). Bordado em capa de travesseiro (49 x 42 cm).....	25
Imagem 7. <i>Flor</i> (1990). <i>Ñanduti</i> sobre cobertor (29,84 x 34,92 cm).....	26
Imagem 8. <i>En el silencio del descanso...</i> (1996). Bordado em tecido (43x74 cm).	29
Imagem 9. <i>Sueña</i> (1996). Travesseiro bordado à mão (22 x 31 cm).....	29
Imagem 10. Registro da exposição <i>¡Viva la muerte!</i> (1993).....	43
Imagem 11. Registro da <i>Quinta Bienal de la Habana: arte, sociedad y reflexión</i> (1994).....	45
Imagem 12. Registro da exposição <i>Estrellar</i> (1994).....	46
Imagem 13. Série <i>La mirada</i> (1995). Doze peças compostas de fragmentos de tecido, colagem de <i>Ñanduti</i> e bordados (dimensões variadas).....	50
Imagem 14. Registro da exposição <i>Recovering Beauty</i> (2011) com <i>Pulpo</i> <i>Blanco</i> (1993) à direita. Acrílica sobre cobertor de poliéster (241,3 x 213,3cm).	62
Imagem 15. Registro da exposição <i>Arte argentino actual en la colección de</i> <i>Malba</i> (2011) com <i>Pulpo Enamorado</i> (1993) ao centro e a série <i>Flores del Mal de</i> <i>Amor</i> (1996) à esquerda.....	64
Imagem 16. Registro da exposição na Galeria Roldán (2023) com, da direita para a esquerda, <i>Soy una fruta madura em la naturaleza</i> (1996), <i>Celebro la vida</i> (1996) e <i>Tu mirada me acompaña</i> (1995).....	69
Imagem 17. Registro da exposição <i>Bocetos y dibujos: papeles previos de</i> <i>Feliciano Centurión</i> (2012).....	70
Imagem 18. Registro da exposição de Feliciano Centurión na 33ª Bienal de São Paulo: <i>Afinidades Afetivas</i> (2018).....	74
Imagem 19. Registro da exposição <i>Aó: episodios textiles de las artes visuales</i> <i>em el Paraguay</i> (2022).....	85
Imagem 20. Registro da exposição <i>Unravel: The Power and Politics of Textiles</i> <i>in Art</i> (2024).....	88
Imagem 21. Registro da exposição <i>Abrigo</i> (2020).....	90
Imagem 22. Registro da exposição <i>Ñande-Roga</i> (2023).....	92
Imagem 23. Registro da exposição <i>Feliciano Centurión: Hope in Bloom</i> (2024).	94
Imagem 24. <i>El pulpo enamorado</i> (1993). Acrílica sobre tecido sintético (239 x 192 cm).....	102
Imagem 25. <i>Eres una flor única</i> (1994). Acrílica e bordado em tecido (207x149 cm).....	105

Imagem 26. <i>Familia</i> (1990). Brinquedos de plástico com crochê (dimensões variadas).....	106
Imagem 27. <i>Mi casa es mi templo</i> (1996). Bordado em tecido (33 x 66 cm).	108
Imagem 28. <i>Busco Refugio</i> (1990-1993). Bordado de tecido sobre cobertor (52 x 52 cm).....	109
Imagem 29. <i>Estrella del mar</i> (1991). Acrílica e crochê sobre cobertor (49 x 38 cm).	111
Imagem 30. <i>Otiuras</i> (1994). Acrílica e crochê sobre cobertor (227,5 x 198,5 cm).	111
Imagem 31. <i>Febo Asoma</i> (1990-1993). Técnica mista (58 x 60 cm).....	113
Imagem 32. <i>Celebro la vida</i> (1996). Costura, pintura e bordado sobre tecido (134 x 97 cm).	115
Imagem 33. <i>Cordero sacrificado</i> (1996). Acrílica sobre cobertor de poliéster (236,2 x 130,8 cm).	116
Imagem 34. <i>Mis glóbulos rojos aumentan</i> (1996). Bordado em tecido (42x70 cm).	117
Imagem 35. <i>La muerte es parte intermitente de mis días</i> (1990). Bordado em tecido (49,53 x 69,85 cm).	118
Imagem 36. <i>Luz Divina del Alma</i> (1995). Travesseiro bordado à mão (22,2 x 38 x 7,3 cm).	120
Imagem 37. <i>Sin título</i> (1988). Nanquim sobre papel (69,9 x 49,8 cm).	121
Imagem 38. <i>Soy una flor silvestre que brota em medio del asfalto</i> (1990). Fragmento de roupa bordada sobre cobertor (45 x 48 cm).	122

Sumário

1. Introdução	11
2. Capítulo 1 – Feliciano Centurión sob o olhar da crítica dos anos 1990	14
2.1. Primeiros caminhos: obras e exposições	15
2.2. Centurión e o Rojas: linhas (nem sempre) paralelas	23
3. Capítulo 2 – Caminhos curatoriais e a obra de Centurión	52
3.1. O Rojas como cânone de uma década: internacionalização e revisionismos	54
3.2. Laço com o Rojas: celebração e historicização	66
3.3. Individualidade e complexidade: a obra de Centurión sob perspectivas diversas	69
3.4. Percursos diversos: Aids, erotismo e dissidência	81
3.5. O têxtil em evidência: materialidade e questões simbólicas	84
3.6. Nacionalidade como fator político e exotizante: perspectivas dos centros hegemônicos.....	89
3.7. Outras tramas discursivas notáveis	96
4. Capítulo 3 – Tessituras possíveis sobre a obra de Centurión	101
4.1. Alinhamento com a cultura de massa e o “sabor kitsch”	101
4.2. O mundo feminino e o mundo popular	106
4.3. Febo Asoma.....	112
4.4. Que en nuestras almas no entre el terror	114
4.5. O teor político da produção de Centurión.....	119
5. Considerações Finais.....	123
Referências.....	127

1. Introdução

Esta pesquisa advém do interesse sobre as classificações do campo artístico em torno do dito popular, especialmente no que tange às produções têxteis de caráter tradicional. Durante a graduação em Artes Visuais (2017-2022), o professor Emerson Dionisio Gomes de Oliveira me apresentou a obra de Feliciano Centurión (1962-1996), repleta de elementos que me interessavam: tecidos bordados e peças em crochê, delicados, de forte presença em lares populares e evocadores de técnicas ancestrais, além da presença de relatos íntimos em frases do artista. O paraguaio atuou no circuito artístico de seu país natal e da Argentina ao longo da década de noventa e faleceu em meio a seu processo de institucionalização em outros países.

Em 2021, a obra de Centurión se tornou objeto de pesquisa de Iniciação Científica, que, após finalizada, deixou portas e janelas em aberto para mais reflexões e questionamentos. Submeti, então, o projeto de mestrado voltado para identificação das narrativas sobre o artista após sua morte e estruturação de associações com outros artistas que trabalharam ou trabalham com aspectos da intimidade e da feminilidade através de técnicas têxteis. Delineei esse escopo, pois acreditava que já havia compreendido a natureza e o processo de estruturação dos discursos sobre a obra de Centurión em vida, restando apenas investigar as articulações discursivas das duas últimas décadas. Após ingresso no Programa de Pós-graduação e a partir das reuniões de orientação, percebi que minha própria pesquisa era incipiente e que existiam ainda muitas questões a serem respondidas sobre a própria trajetória do artista, constituído como um personagem mutável de acordo com as narrativas sobre sua obra. Com as contribuições da banca durante a qualificação, percebeu-se a necessidade de delimitar o cerne da pesquisa para além da obra do artista, bastante abrangente. Esse delineamento gerou esta dissertação.

Dois pontos focais complementares constituíram esta pesquisa: a fortuna crítica e os discursos curatoriais sobre a obra de Feliciano Centurión. Interessou-me delinear esses discursos desde o início da produção do artista até os dias atuais, a fim de compreender os caminhos narrativos variantes ao longo dos anos sobre ela. Essas narrativas propuseram associações entre elementos da obra de Centurión com diferentes aspectos contextuais, situando o artista em rotulações por vezes díspares e construindo-o como um personagem oscilante, principalmente ao analisar os

discursos dos anos 1990 em relação aos da última década. Além disso, a análise dessas perspectivas somadas às declarações do próprio artista, abriram portas para maiores aprofundamentos em características e elementos presentes na obra de Centurión, o que permitiu a tessitura de uma narrativa mais interpretativa.

Para tanto, o estudo aprofundado das exposições individuais e coletivas com a participação de obras de Centurión estabeleceu o trajeto metodológico desta pesquisa. Após o mapeamento das mostras, foram apreciados os catálogos, compostos por textos de diferentes autores, tais como curadores, diretores de instituições expositoras, pesquisadores, historiadores, antropólogos e críticos convidados para compor o escopo narrativo das exposições. Além disso, foram consultados comunicados de imprensa, declarações oficiais das instituições expositoras, vídeos com depoimentos dos agentes envolvidos nas mostras, artigos e ensaios críticos publicados em revistas e periódicos. Essas bases de pesquisa foram adquiridas em contato direto com as entidades expositoras e em consulta aos sites oficiais, com materiais disponíveis digitalmente. A análise delineou as associações discursivas de cada mostra por meio da percepção de que artistas estavam sendo expostos ao lado de Centurión, quais obras do paraguaio foram elegidas para o sustento do fio condutor curatorial e quais argumentos constituíram a recepção crítica dessas exposições. Alguns autores, especialmente curadores, aparecem nesta pesquisa em uma dupla função, isto é, ora como intérpretes da produção de Centurión, ora como organizadores de sua produção no âmbito curatorial.

Quanto ao contato direto com as instituições, recebi prontas respostas do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, da Coleção de Arte Amalia Lacroze de Fortabat e da Galeria Roldan, que disponibilizaram materiais digitalizados. Além dos citados, o Centro Cultural Ricardo Rojas, na figura de Andrea Cochetti, do Escritório de Arquivo e Documentação, foi crucial para o desenvolvimento desta pesquisa, visto que me disponibilizou incontáveis documentos, não somente referentes às exposições do Rojas na década de 1990, mas também materiais sobre seus desdobramentos no contexto portenho ao longo das décadas. Cochetti contribuiu expressivamente com esta investigação digitalizando os arquivos através de seu aparelho celular pessoal, uma vez que a digitalizadora da instituição está quebrada há anos, segundo ela. Outra instituição necessária para o desenvolvimento da pesquisa foi o International Center of the Arts of the Americas (ICAA), do Museum of Fine Arts de Houston. O ICAA possui um banco de fontes

primárias digitalizadas e disponíveis para consulta pública e, graças à pesquisadora Natalia Pineau, nele constam folders de exposição, textos curatoriais e críticos publicados em Buenos Aires na década de 1990.

Feliciano Centurión esteve inserido em um contexto de disputas de narrativas sobre o campo artístico nos anos 1990 em Buenos Aires. O paraguaio, imigrado para a Argentina, foi um artista transeunte entre instituições à margem do mercado e do olhar da crítica, com destaque ao Centro Cultural Ricardo Rojas, cuja delimitação discursiva remonta aos circuitos *underground* dos anos oitenta, e aquelas convencionais, inscritas nas dinâmicas hegemônicas e reconhecidas pelo mercado. Desse modo, os contrapontos que provocam os trânsitos do artista não são os entre marginalidade e institucionalidade, mas entre narrativas curatoriais e críticas opostas sobre as produções artísticas do período. Ou seja, sua obra se situa em meio a disputas de poder.

No primeiro capítulo, portanto, delineei narrativas tecidas majoritariamente pela crítica da década de 1990 a partir da trajetória do artista em vida por exposições e instituições diversas, desde entidades culturais à margem do mercado, a galerias comerciais. No capítulo dois, busquei traçar a trajetória expositiva do artista e os discursos elaborados pelas instituições expositoras, principalmente pelos escopos curatoriais. Essa leitura se deu a partir de 1997, ano identificado como uma virada de chave em que, no caso de Centurión, as curadorias ganharam protagonismo discursivo frente à crítica especializada.

A obra de Centurión é notável pela articulação de elementos associados ao feminino, à cultura de massa, com o uso de cobertores e objetos de plástico, e às tradições têxteis paraguaias, através de bordados, crochê e outras peças têxteis. O artista trabalhou com procedimentos minimizados por hierarquizações do circuito artístico, acentuando o fazer manual e as técnicas artesanais, utilizando a dimensão material das obras de modo simbólico e metafórico (Bianchetti, 2022). Frente às narrativas tecidas pela crítica e pela curadoria, o capítulo três consiste em uma proposição de uma narrativa interpretativa e ensaísta, com base na articulação dos elementos poéticos citados, das escolhas iconográficas e de depoimentos do artista. Buscou-se, portanto, abordar sua obra em camadas, tecendo uma linha discursiva por vezes alinhada, por outras divergente, à da crítica dos anos 1990 e das curadorias das últimas duas décadas.

2. Capítulo 1 – Feliciano Centurión sob o olhar da crítica dos anos 1990

Um cobertor de lã, pesado e quente. Uma barra de tecido como moldura. Um tecido fino amarelado, manchado pelo tempo. Nele, a linha verde borda “Sou uma flor silvestre que brota em meio ao asfalto” e dois ramos de flores vermelhas brotam bordadas no tecido, no meio do cobertor cinza.

A flor silvestre é Feliciano Centurión (1962-1996), artista paraguaio radicado em Buenos Aires. Sua obra são as pétalas de cor vibrante formada por linhas delicadas. O asfalto, as diferentes margens que o artista ocupou em vida. De criação matriarcal, cresceu rodeado dos fazeres manuais e do artesanato popular¹, historicamente relegados às margens da grande arte. Imigrante, gay, HIV soropositivo. Possuidor de um modo efetivo de circular entre identidades e posições que rompem com a norma heterossexual, masculina e binária, através do metafórico e do simbólico.

Feliciano Centurión Acosta nasceu em 20 de março de 1962 em San Ignacio Guazú, no estado de Misiones no Paraguai. A região é conhecida pelas missões jesuíticas e pelo artesanato têxtil, notável por itens de vestuário e por motivos decorativos trabalhados em linha e agulha (Escobar, 2020). Foi nessa região que Centurión passou maior parte de sua infância e que seu interesse por esses objetos e técnicas foi despertado. Aos oito anos, se mudou com sua família para Alberdi, uma cidade paraguaia fronteiriça com Formosa, na Argentina. As cidades são divididas pelo Rio Paraguai, que, quando enchia, inundava Alberdi. As constantes inundações somadas à repressão e à crise econômica desencadeadas pela ditadura militar de Alfredo Stroessner (1954-1989) levaram a família ao se estabelecer em Formosa (Escobar, 2020).

Enquanto ainda cursava o Ensino Médio, Feliciano iniciou seus estudos na Escola de Belas Artes Oscar A. Albertazzi, em Formosa, onde foi encorajado por um de seus professores a arriscar uma carreira artística na capital. No início dos anos 1980 em Buenos Aires, ele entrou para a Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón e, após graduar-se com concentração em desenho, iniciou seus estudos

¹ Com “popular” me refiro a produções que foram historicamente subalternizadas em relação à produção erudita ou acadêmica, desse modo “a cultura popular pode ser entendida como resultado da apropriação desigual dos bens econômicos e simbólicos por parte dos setores subalternos.” (Canclini, 2003, p. 273). O conceito de “popular” está também enredado no discurso “primitivista”, que contribuiu para a apropriação e hierarquização desses bens culturais pelas sociedades ocidentais (Price, 2001). Para aprofundar-se no tema, ver também as diferentes abordagens de Frota (1975), Oliveira (2022) e Ortiz, (1992).

de pós-graduação na Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. Por mais que Centurión se referisse ao Paraguai como “terra natal conflituosa” (López, 2020, p. 72), por se tratar de um país mais conservador em termos de sexualidade em comparação com Buenos Aires e por vivenciar casos de discriminação mais acentuados quando estava ali, o artista se manteve presente em ambas as cenas artísticas, argentina e paraguaia, realizando constantes viagens entre os países.

2.1. Primeiros caminhos: obras e exposições

Na década de 1980, ele participou de exposições de menor repercussão voltadas para jovens artistas, como as coletivas *Muestra Jóvenes Artistas* (1982), promovida pelo Estímulo de Bellas Artes, em Assunção; o *50º Salón de Otoño* (1985), no Centro Cultural las Malvinas, em Buenos Aires; *Visiones* (1985), na Sala de Exposiciones Aerolíneas Argentinas, em Formosa; *De la Cárcova* (1986), no Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (atual Centro Cultural Recoleta) e no Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori, ambos em Buenos Aires; e *Obrabierta 89* (1989), no Museu Paraguaio de Arte Contemporânea, em Assunção. Nessa década, Centurión desenvolveu pinturas com cores contrastantes e silhuetas estilizadas, carregadas de uma tensão entre o dramático e o senso de humor, que também é refletida em seu tema: o sexual nas figuras.

Em sua pintura *Sin título* (s/d.), uma silhueta humana pintada em cor azul vibrante e sólida abraça as pernas abertas de uma segunda figura, pintada com pinceladas retas marcadas em tons de rosa (Imagem 1). A união das silhuetas alude a um ato sexual, que provoca a mistura entre as duas: o toque da figura azul na perna da rosa provoca a mistura intensa entre as cores, enquanto a perna que não é tocada permanece na cor rosa. Ambas são sustentadas por um contorno que remete a um poltrona, um “ninho” que acolhe a cena de afeto, composto por motivos florais em tons lilás e verde. Ao fundo, uma cor rosa viva e plana, exceto por um quadrado em tom mais claro acima das figuras, que comporta pinceladas novamente acaloradas.

Imagem 1. *Sin título* (s/d.). Óleo sobre tela (dimensões desconhecidas).



Fonte: Website de Feliciano Centurión.

Em 1986 o artista conheceu a argentina Ana López (1955-) e a brasileira Heloísa Schneiders (1955-2005), suas colegas de curso na Escuela de la Cárcova. Juntos os três compuseram dois grupos artísticos. O Grupo *Sapucay*, composto também pelas argentinas Lucia de Jesus e Amália Romero, contou somente uma exposição realizada no mesmo ano. O grupo foi nomeado a partir do guarani, significando “grito”.

O segundo foi o Grupo *Tres por tres*, mesmo nome de uma exposição itinerante² do grupo, que passou pelos países de nascimento dos três artistas. O primeiro dos espaços foi o Centro de Arte e Comunicação (CAyC), em Buenos Aires entre junho e julho, seguido pelo Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo em Assunção, entre agosto e setembro. A mostra foi finalizada nos meses de novembro e dezembro, no Museu de Arte de Rio Grande do Sul (MARGS), em Porto Alegre. A itinerância da exposição evidencia a preocupação dos artistas de afirmar sua individualidade artística em meio ao grupo através de sua nacionalidade.

² Essa exposição aconteceu graças a Juan Pablo Renzi (1940-1992), professor e orientador dos três artistas e figura importante para primeiros anos da trajetória artística de Centurión.

Foram apresentadas quatorze obras, sendo cinco pinturas de Centurión. Em óleo e esmalte sobre tela, o artista pintou cenas relacionadas à mitologia grega: *Nacimiento de Atenea* (1988), *Euridice Fugitiva* (1988), *Laberinto* (1988) e *Medusa* (1988) e *Viaje a Itaca* (1988)³. Os temas mitológicos gregos eram mesclados a alusões ao homoerotismo, o que levou a sexta e ausente obra ser censurada por Jorge Glusberg, diretor do CAyC à época (López, 2020). Em postal de divulgação da exposição, Juan Pablo Renzi (1988) se referiu ao conjunto de obras do paraguaio como “terrivelmente íntimos esses planos decorativos”⁴. Desse modo, a gênese das narrativas sobre a obra de Centurión é marcada pela ênfase no homoerotismo evidenciado e nos elementos chamados de decorativos⁵.

Em 1987 teve sua primeira individual, curada por Ticio Escobar e intitulada *Pintura de Feliciano Centurión* na Galeria Arte Sanos, em Assunção (Imagem 2). Centurión expôs pinturas a óleo de cores vibrantes com os temas homoeróticos, mas também naturezas mortas, nus femininos e cenas cotidianas. O fundo colorido e repleto de elementos florais, como uma estamperia, também se faz presente nessas obras. No catálogo da exposição, a obra é descrita como uma tentativa de libertação, com a bagagem dos ateliês portenhos com sua “cor espontânea”, gestual, de “atentas construções, imagens de uma realidade transfigurada” (Colombino, 1987, n/p.).

³ Os títulos das obras foram obtidos através dos arquivos disponibilizados pelo Acervo Documental do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS.

⁴ Postal produzido pelo MARGS em ocasião da exposição *Tres por Tres* traz um trecho introdutório de Juan Pablo Renzi sobre os três artistas, seus orientandos na época. O arquivo está disponível no Acervo Documental do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/tres-x-tres/>. Acesso em: maio de 2024

⁵ Termo antítese à arte contemporânea preconizada pela maioria da crítica na época.

Imagem 2. Registro da exposição *Pintura de Feliciano Centurión* (1987).



Fonte: Arquivo de Feliciano Centurión⁶.

A exposição *Tres por tres* mencionada, foi descrita pelo *Jornal Correio do Povo* (1988) como fruto do encontro de três jovens artistas, que vivenciaram uma troca pessoal e profissional⁷. Isso se dá pelo fato de que os três artistas moravam juntos e fizeram de sua casa, seu ateliê. Era comum que artistas jovens, que começaram a expor no final dos anos 1980, morassem no bairro de San Telmo, por motivos financeiros (Pombo, 2020). Nesse bairro, os integrantes do grupo *Tres por tres* passaram a dividir um apartamento e chamaram de “Casa Chacabuco” em referência ao nome da rua. Quando Heloísa Schneiders voltou para o Brasil, a artista e amiga Cristina Schiavi (1954-) ocupou seu lugar na casa.

Alguns artistas da vizinhança, como o ativista gay e artista Marcelo Pombo (1959), passaram a frequentar a casa, que por muitos anos foi um lugar de encontros entre amigos, de trabalho, de conversas e descobertas. O grupo também contava com

⁶ O Arquivo Feliciano Centurión citado é a página do Facebook do artista. Provido por sua família, o arquivo conta com diversas fotografias de exposições, obras e documentos, tais como recortes de jornais da época, comunicados de imprensa, folhetins e anotações do próprio Centurión.

⁷ *Jornal Correio do Povo* (10/11/1988). Fonte: Acervo Documental do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS. Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/tres-x-tres/?order=ASC&orderby=date&perpage=20&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_238595&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=8765&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=0&source_list=collection&ref=%2Fatividades-do-margs%2F. Acesso em maio de 2024.

visitas recorrentes de figuras renomadas como o professor Renzi e o pintor Pablo Suárez (1937-). Assim, a Casa Chacabuco foi seu templo seguro para a tecelagem das redes afetivas e profissionais de Centurión, isto é, o doméstico e o íntimo se mostram matriz para a produção artística do paraguaio.

Centurión expôs na Galería Fábrica em Assunção, com a mostra de duas semanas de duração *Frazadas: Feliciano Centurión* (1990). A exibição apresentou pinturas inéditas que o artista desenvolveu naquele ano, frutos da migração da tela para cobertores como suporte e dos temas homoeróticos para temas zoo e fitomórficos: animais e flores fantásticos. Em meio a suas pesquisas de materiais, ele e Cristina Schiavi costumavam ir ao Once, um bairro de comerciantes judeus e coreanos, bastante frequentado pelas classes médias e populares de Buenos Aires para comprar itens diversos. É uma zona onde a alta costura e as marcas internacionais são copiadas e adaptadas ao gosto massivo, para aqueles que não têm condições de consumi-las. No Once eles compravam brinquedos de plástico e produtos baratos importados da China, os levavam para casa e os utilizavam como materiais para suas obras (Schiavi, 2020). Ele experimentou pintar sobre fundos estampados, telas listradas e tecidos de tapeçaria, logo o suporte de suas pinturas migrou para os cobertores (*frazadas*) produzidos em série e vendidos no Once.

Nos anos 1990 era comum nas casas de camadas populares⁸ a presença de cobertores estampados com animais como onças, tigres e leões, qualificando uma estética das massas. Em *Tigres* (1993), Feliciano se apropriou desse cotidiano massivo, utilizando como suporte um cobertor com dois tigres deitados ou em meio a um salto em direção ao centro da pintura (Imagem 3). Ao fundo, os padrões da pelagem dos animais se repetem, criando uma atmosfera de fantasia, que é enfatizada na intervenção do artista: os tigres se tornam verde vivo, dois ramos com folhas brancas acompanham o movimento dos animais acima de seu corpo, uma planta simétrica se repete três vezes na base da figura, realçando o espelhamento entre um lado e outro da imagem.

⁸ Com “camadas populares” me refiro às classes médias e baixas da sociedade. Isto é, a classe trabalhadora de menor acesso a recursos, menor poder aquisitivo e patrimônio cultural subalternizado (Canclini, 2003).

Imagem 3. *Tigres* (1993). Acrílica sobre cobertor⁹ (180 x 184 cm).



Fonte: Visual Aids.

O artista continuava envolvido profissionalmente com seus amigos da Casa Chacabuco. Ainda em 1990, ele, Schneiders e López expuseram juntamente com Renzi no Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires), em *Superfícies Iluminadas*, uma exposição de pintura e instalação. No mesmo ano, artista também participou de *Gráficos-Seri-Gráficos*, na Pequeña Galería (Assunção), que visava promover novos agentes do campo artístico, através da produção de jovens artistas e do trabalho de uma jovem gráfica local, chamada *Grafiti* (ABC Revista, 1990). Centurión expôs serigrafias voltadas para a estética de suas pinturas em tela, de silhuetas de cor sólida em contraste com o fundo trabalhado com padrões florais e geométricos.

No início da mesma década, os cobertores de Centurión abraçaram as manualidades têxteis, agregando à sua superfície, pintada ou não, peças bordadas ou crochetas. Essas peças por vezes eram confeccionadas pelo próprio artista, por outras, eram compradas prontas em feiras de artesanato argentinas e paraguaias, na própria Feira de San Telmo, no Mercado 4 em Assunção, em lojas do bairro Once ou até mesmo doadas por mulheres de seu círculo afetivo (Pineau, 2015).

⁹ Ao longo do texto, mantive as descrições de técnica e material das obras de acordo com as fontes das imagens. Algumas apontam a pintura em tinta acrílica sobre cobertor, outras especificam o material do próprio tecido: sintético, de algodão, de lã, etc.

Em alguns cobertores, Centurión adicionava camadas de tinta e incorporava objetos ao suporte simultaneamente. *Medusas* (1994) apresenta uma superfície composta por diversas texturas: o felpudo do cobertor, o liso e enrijecido da área entintada, o granuloso dos discos crochê e o liso e macio da barra (Imagem 4). As medusas têm volume, seus tentáculos pintados em diferentes cores possuem uma relação de luz e sombra, seu véu está escondido dentro da superfície do suporte, pois vemos seu corpo por baixo. Seus tentáculos abrem caminho para sua boca, que se abre em camadas através da peça em crochê, fabricada em linhas radiais.

Imagem 4. *Medusas* (1994). Acrílica e crochê sobre cobertor (200 x 189 cm).



Fonte: Visual Aids.

Em outros cobertores, não há pintura. Em *Gallinas* (1990), o artista utilizou um fragmento retangular de um cobertor, emoldurado com uma barra de cetim amarela (Imagem 5). Em sua superfície, nove porta-copos de tecido circulares com contornos ondulados estão dispostos em três colunas. Em cada um deles o mesmo bordado de uma galinha representada de lado, em frente a um pequeno recipiente marrom.

Imagem 5. *Gallinas* (1990). Porta copos de tecido bordado sobre cobertor (56,83 x 44,13 cm).



Fonte: Visual Aids.

Assim, o artista sobrepõe diferentes texturas de tecidos inscritos na esfera do doméstico. Além disso, emoldurando os objetos supostamente iguais lado a lado através do cobertor que os sustenta, Feliciano evidenciou as pequenas diferenças entre os bordados: alguns pontos maiores, outros desalinhados em comparação com o bordado ao lado. Sua comparação de peças iguais reafirma, ironicamente, o caráter único até mesmo dos objetos destinados ao consumo massivo.

Suas escolhas de técnica e de material estão inseridas no contexto de abraçar a estética das massas e do consumo que surgiu nas classes médias da América Latina entre 1960 e 1990. Esse abraço às massas e essa re-hierarquização entre estéticas se inscreveu nos posicionamentos políticos sustentados pelo grupo do Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR)¹⁰, durante o período de gestão de Jorge Gumier-Maier.

¹⁰ O CCRR era uma instituição que, nos anos 1990, trabalhava com diversas frentes do campo artístico. O Centro Cultural possuía uma programação voltada ao cinema, ao teatro, à dança, à música, à literatura e, a partir da reforma da planta baixa do prédio em 1989, às artes visuais. Vale ressaltar que o CCRR possuía uma extensa programação de cursos e rodas de conversa, por vezes articulando as diferentes frentes entre si. Entretanto, quando o Rojas é citado neste texto, faz-se referência exclusivamente à área das artes visuais, dirigida entre 1989 e 1997 por Jorge Gumier-Maier.

2.2. Centurión e o Rojas: linhas (nem sempre) paralelas

Enquanto expunha novamente na Pequeña Galería, com a mostra *Al natural* (1991), afirmava sua nacionalidade com a mostra *Cinco Artistas Paraguayos* (1991) na Galeria Centoira (Buenos Aires) e ganhava o prêmio jovem de pintura argentina da Fundación Amalia La Croze de Fortabat, Centurión se envolveu fortemente com o Centro Cultural Ricardo Rojas, em Buenos Aires. O artista atribui igual valor às pinturas, cobertores baratos do bairro Once, o mundo feminino e suas manifestações pelo íntimo, doméstico e cotidiano, as tradições de seu país natal. Esse direcionamento vai de encontro com a tendência portenha dos anos 1990, cujo importante agente foi o CCRR.

O Centro Cultural Ricardo Rojas foi criado em 1984, como parte do programa de extensão da Universidade de Buenos Aires (UBA), que objetivava gerar ações culturais inovadoras para a sociedade (Bevacqua, 2020). Ele foi originado durante a primavera democrática pós-ditadura, que fez florescer ações voltadas para a comunidade e para os estudantes, algo que não havia no passado recente do país. Os primeiros cinco anos do Rojas foram voltados para a literatura e para o teatro experimental. Na época, era dirigido por Leopoldo Sosa Pujato e, a partir de uma remodelação de sua planta baixa em 1989, um espaço destinado às artes visuais foi criado. Com a sugestão do chefe da área de Literatura Daniel Molina, Maier se tornou o gestor, “com absoluta liberdade e verba inexistente”. (Gumier-Maier, 1994, n/p.). Para o novo gestor, o espaço em questão na verdade era um corredor, um “lugar sem história, sem marcas e radicalmente fora de circuito” (Gumier-Maier, 1997, p. 7)

Em *La hoja del Rojas*, o curador publicou o texto “Avatares del arte” (1989), uma espécie de manifesto no qual ele apresentou suas percepções em torno do sistema artístico argentino e crítica a arte produzida no período. Os alvos de sua crítica foram o neoconceitualismo, a pintura em grande escala de caráter gestual e neo-expressionista e as noções gerais sobre o que é uma arte comprometida. Essa pintura foi canonizada nos anos oitenta na Argentina pela valorização da estética do “Nuevo Realismo”, com referência direta à realidade social e política da Argentina, cujo principal nome era Antônio Berni. Outro ponto criticado pelo curador foi o alinhamento dessas produções neoconceituais e neo-expressionistas na Argentina com as práticas internacionais do período, visto que muitos artistas argentinos consagrados pela crítica e pelo mercado naquele momento tiveram contato direto com as tendências do

exterior. Cada artista, em sua particularidade, adotou parte desses direcionamentos quando voltaram ao seu país, como os casos de Marcia Schwartz e Duilio Pierri (Cerviño, 2011).

Em termos formais, Maier a qualificou como uma “prática estéril”, “equivoca” e que, em seu desamparo, “se transforma em certificado de si mesma”. Em termos conceituais, ele criticou como essa arte canonizada nos anos 1980 se amparava em um conceito proposto, em um modo de produção de sentido, não em si mesma, materialmente. Afirmou que os artistas eram movidos pelo desejo de impactar simplesmente e pela convicção de que eram os únicos realmente despertos no mundo, por terem como raiz de sua produção questões sociais e políticas. Por fim, o curador demandou um “deslocamento do imaginário artístico” e que os limites da arte fossem repensados (Gumier-Maier, 1989, n/p.).

Em contraposição àquilo que criticou, o foco de Gumier-Maier como curador foram os artistas jovens em sua maioria sem formação acadêmica em artes, *outsiders* e artesãos, que tinham interesse por propostas e técnicas que circulavam às margens dos circuitos legitimados da arte. Tratavam-se de artistas que ele conhecia por encontros em casas de amigos ou que expunham majoritariamente em bares e discotecas, pois seus trabalhos não estavam de acordo com os cânones hegemônicos da arte dos anos 1980. O curador chegou a se referir a essa dinâmica como “quase um clube”, tecida a partir de laços afetivos e profissionais (Gumier-Maier, 1994). Por esse motivo, ele se referiu a seu trabalho como curador como um “modelo doméstico” (Gumier-Maier, 1997, p. 8).

Longe de cair em um juízo romântico, Gumier-Maier não defendeu um tipo de vagância inspiracional, mas uma produção artística em aliança com os trabalhadores não reconhecidos formalmente - desde um artesão caído do mapa da modernidade industrial, passando por uma dona de casa até chegar nos jovens. (Lemus, 2017, p. 57)

Para Cerviño (2011), o cenário era dicotômico: de um lado os artistas do Rojas, pautados na ideia de artista como vocação, de um discurso romântico sobre a arte e o fazer artístico abarcando “ordens pessoais” (*Ibidem*, p. 16), contrapondo-se aos critérios hegemônicos de cunho racional e, de outro, os que se pautavam no tipo de artista profissional, onde a atividade artística não é tocada pelos modos de vida. O grupo do Rojas¹¹ trabalharia, portanto, a partir de “afinidades intensas construídas a

¹¹ Grupo do Rojas, artistas do Rojas e círculo do Rojas são alguns dos termos utilizados para se referir àqueles que expuseram pelo menos uma vez no espaço, o suficiente para se inserir nas redes

partir de elementos de um *habitus* vocacional, onde a arte é concebida como um modo de vida.” (*Ibidem*, p. 17)

Em termos plásticos, foi priorizado o uso do pequeno formato, a opção pela não-figuração, a experimentação na abstração geométrica, (Cerviño, 2011); a ênfase em elementos assignados às mulheres, artesanais, decorativos, tais como tecido de pelúcia, colagens e desenhos vindos da pornografia gay e dos quadrinhos. Além dos elementos banais, cotidianos e mundanos (Pineau, 2015), isto é, expressões estéticas baseadas no mundo pessoal e cotidiano dos artistas, conformando “poéticas domésticas” (Barone, 2017).

Na obra de Centurión, esses aspectos foram expressados por obras como *Añoranza* (s/d.). Explorando questões como a domesticidade, a cultura de massa e o cotidiano feminino, a obra é composta por uma capa de travesseiro disposta na vertical, com dois fechos de sutiã como hastes de sustentação em seu topo. Na superfície da capa vazia, sem enchimento ou volume de travesseiro, bordada em letra cursiva a palavra “añoranza”, que remete a uma saudade melancólica pela ausência de algo ou alguém (Imagem 6).

Imagem 6. *Añoranza* (s/d.). Bordado em capa de travesseiro (49 x 42 cm).



Fonte: *Website de Feliciano Centurión*.

Essa escolha de elementos plásticos, típicos de artistas do Rojas, evocava o debate sobre artes menores e maiores, além de questionar o vínculo do decorativo com o feminino e a frivolidade com o ornamental. Isso fez do Rojas um espaço de inscrição

discursivas sobre a Galeria no período. Além disso, muitos dos artistas do Rojas mantinham relação afetiva e profissional uns com os outros.

da “subjetivação sexo-dissidente”, isto é, de “procedimentos degradados por um cânone masculino e heterossexual – como as artesanias e as manualidades – e a apropriação de elementos da cultura de massas e da arte popular” (Lemus, 2017, p. 54). Por Centurión, o popular foi percorrido a partir do uso de técnicas têxteis tradicionais de seu país natal.

Na obra *Flor* (1990), um recorte de cobertor é emoldurado por uma barra azul clara (Imagem 7). No centro de sua forma quadrada, uma flor pintada com tinta branca, cujo centro é composto por uma espécie de bordado circular, formando uma flor em finas linhas brancas. Trata-se do *Ñanduti*, “uma renda artesanal de pontos finos, geralmente feita de fios de algodão ou seda”, além de ser “considerada a renda típica do Paraguai.” (Silva; Alves, 2020, p.142). De origem guarani, o nome *Ñanduti* significa “teia de aranha branca”: uma vez que “*ñadu*” remete a “aranha” e “*moroti*”, a “cor branca”. As linhas leves e delicadas, que imitam as teias de aranha, formam desenhos da natureza, como flores, libélulas e borboletas, podendo representar também cenas cotidianas do mundo das lendas (Silva; Alves, 2020).

Imagem 7. *Flor* (1990). *Ñanduti* sobre cobertor (29,84 x 34,92 cm).



Fonte: Visual Aids.

A manufatura do *Ñanduti* se dá pela formação de raios horizontais e verticais entrecruzados. A renda é criada desde o centro até um formato final, através de linhas entrelaçadas. “Os limites das peças são definidos e se materializam no número de rodas ou sóis, iguais ou de tamanhos diferentes. Sempre simetricamente combinadas, ao final essas formas configuram a forma geral da peça. Então elas são unidas.” (Silva; Alves, 2020, p. 154).

Sua característica mais marcante é a composição envolvendo pequenos quadrados, retângulos ou círculos de geralmente 5 a 8 cm, cujas formas são sempre radiadas, representando, pela semelhança de seus desenhos, o sol. Sobre os “raios” desse sol vão se construindo os pontos, sempre com o uso de agulhas, dando origem a motivos que impregnam a bela e delicada renda. (*Ibidem*, p.142)

O *Ñanduti* expressa “a feminilidade da mulher paraguaia, suas crenças e as lendas do grupo social” e é produzido tanto por indígenas quanto por grupos sociais marginalizados (*Ibidem*, p. 149). Devido a sua importância para a cultura paraguaia, esse artesanato ancestral é Patrimônio Nacional Cultural Intangível desde 2019 e tem o 8 de outubro como seu Dia Nacional desde 2021. Tradicionalmente, o trançado fino era produzido somente com linhas brancas e considerado artigo de luxo, contudo foi ganhando cores vibrantes com o tempo, transpondo-se para itens de decoração, vestuário e festas populares (Silva; Alves, 2020). Essa incorporação de cores manifesta a mescla da cultura espanhola com a guarani, o que é fator chave para a leitura da cultura paraguaia (Souza; Giudice, 2015).

Outra técnica têxtil tradicional do Paraguai utilizada por Centurión é o *Ao Po'i*. O *Ao Po'i* nasce do processo da limpeza do algodão, a feitura dos fios, a tecelagem e a adição de bordados, sendo este último um elemento mais recente incorporado à técnica (Fleitas, 2017). A prática, hoje já realizada com fios de lã ou industriais, parte da tradição guarani, que se mesclou com os bordados espanhóis durante o período colonial, configurando, portanto, uma prática fruto de atravessamento entre culturas (Gluzman, 2013).¹²

¹² Sobre o *Ao Po'i* e alguns de seus desdobramentos na arte contemporânea, ver “Poéticas e reivindicações têxteis: a exposição *Ao Epsodios Textiles de las Artes Visuales en el Paraguay*”, publicado no anal do 33º Simpósio Nacional de História da ANPUH, que apresentei em evento de mesmo nome em 15 de julho de 2025. Disponível em: https://www.snh2025.anpuh.org/resources/anais/11/snh2025/1752770243_ARQUIVO_8f54110f46432b7e23193ee30c4bde48.pdf. Acesso em out 2025.

O aspecto sexo-dissidente mencionado também se deu pelas orientações sexuais dissidentes de grande parte dos artistas envolvidos com o Rojas. Susan Sontag (2007 apud Alves, 2015) aponta para uma metáfora da enfermidade, isto é, um conjunto de associações sociais sobre a doença que moldaram o imaginário sobre ela e, portanto, a experiência do enfermo. Durante a epidemia, o cenário era de repulsa, estigma e preconceito contra os portadores do HIV, que levava a “uma espécie de morte social que precede a morte física” (Sontag, 2007, p. 104 apud Alves, 2015, p. 31).

No contexto de epidemia do HIV, as respostas artísticas dos agentes associados ao Rojas tratavam de fugir da lógica estigmatizante da doença, de representação moralizante dos corpos com estereótipos de dor e a passividade dos soropositivos (Lemus, 2020a). Os artistas do Rojas trabalharam com suportes e técnicas alheias ao campo da dita grande arte e, a partir da perspectiva do cânone, recursos considerados inferiores. Pelo uso de referências intrínsecas às próprias vivências, “eles apelaram a recursos altamente retóricos em oposição à eficácia na transmissão de ideias ou conceitos” (Bianchetti, 2022, p. 7).

O diagnóstico de soropositividade foi dado a Feliciano Centurión em 1992. Sua obra, ainda que não tratasse diretamente da enfermidade, passou a integrar explicitamente o amor, os afetos e o transcorrer da vida com o tempo, através do abrigo de seus cobertores e da rede afetiva tecida a partir dos bordados, das peças em crochê e das rendas *Ñandutis*.

[...] o nível de estigma ou de ocultação e o silêncio sobre o HIV/aids foi dramático, circunstância que favoreceu que muitos/as artistas abordassem em suas próprias obras a doença em diferentes sentidos através de mensagens explícitas ou metafóricas. Muitas das ações e trabalhos artísticos realizados na época trataram de combater a horrível representação das pessoas soropositivas difundida pelos meios de comunicação. Era uma luta social e política, uma luta para outorgar identidade ao vírus e capacidade de representação. (Caballero-Gálvez, 2020, p. 138).

Em *En el silencio del descanso...* (1996), um bordado sobre tecido branco emoldurado com uma barra azul, semelhante à dos cobertores (Imagem 8), Centurión bordou: “no silêncio do descanso meu sangue flui. Somente seu amor, em um ato de fé, pode me salvar”. Suas palavras são um manifesto de sua intimidade, seus afetos, sua esperança e sua consciência da adversa realidade.

Imagem 8. *En el silencio del descanso...* (1996). Bordado em tecido (43x74 cm).



Fonte: Oficina Palimpeustus.

A enfermidade também é aludida nas últimas obras de Feliciano, travesseiros bordados. A série de quatro obras, cada uma com as palavras “*Reposa*”, “*Soledad*”, “*Sueña*” e “*Luz divina del alma*”, constitui sua série final, de quando estava hospitalizado. Em *Sueña* (1996), há um bordado de flores vermelhas ao lado do verbo sonhar, que, no imperativo, demanda que o espectador – e o próprio artista – se permita sonhar com a primavera que vem no descanso do sono (Imagem 9).

Imagem 9. *Sueña* (1996). Travesseiro bordado à mão (22 x 31 cm).



Fonte: Visual Aids.

Ainda que possuísse os pontos em comum mencionados, o círculo do Rojas não era homogêneo, não conformava um estilo artístico, tampouco trabalhava com os mesmos materiais e técnicas. O que unia esses artistas eram diferentes formas e linguagens de desobediência, com deslocamentos da ordem sexual dominante e do cânone artístico instituído no campo cultural local (Lemus, 2016). O ponto de encontro era seu mundo social (Krochmalny, 2013), isto é, todos vinham das margens, cada um em seu aspecto particular. Os artistas tratavam da clandestinidade dos corpos e de sua identidade, mas também da marginalização dos materiais e objetos pelo cânone artístico. Mesmo tecendo uma rede de relações simbólicas entre suas produções¹³, os artistas estabeleceram diferentes estratégias de administração do simbólico (Lemus, 2015a).

Cristina Schiavi, por exemplo, produzia esculturas com elementos relacionados ao ornamental e ao infantil dissociados de seu contexto, trabalhando também com objetos de consumo produzidos em série, como pelúcias e plásticos. Ana López trabalhava com esculturas em cerâmica. Fernanda Laguna (1972-) criou “imagens autobiográficas e representações ficcionais” a partir de “materiais que se tornaram escolares” (Lemus, 2017, p. 62). Marcelo Pombo era focado em articular a estética dos quadrinhos com a arte gráfica, a pornografia gay e a cultura de massa. Omar Schiliro (1962-1994) utilizou utensílios de plástico de cozinha para criar “obras que se aproximam de um troféu, um brinquedo, uma luminária e os cálices de uma religião misteriosa” (*Ibidem*, p. 67), ou lâmpadas vindas de uma ficção científica, ornamentadas com pedras de seu passado como artesão de bijuterias. Ariadna Pastorini (1965-) trabalhava com tecidos em veludo, agregando camadas a objetos domésticos. Alejandro Kuropatwa (1956-2003) trabalhava com fotografia, Liliana Maresca (1951-1994) com obras performáticas voltadas ao corpo e Pablo Suárez, com pintura e instalação, dentre tantos outros, com diferentes modos de se inscrever no modelo curatorial doméstico de Gumier-Maier.

O modelo curatorial doméstico de Gumier-Maier instituiu um discurso sobre a arte argentina contemporânea e permitiu que ele perdurasse ao longo dos anos (Barone, 2017). Juntamente com outras instituições como o Instituto de Cooperación Iberoamericana, o Centro Cultural Recoleta, o Espacio Giesso, a Fundación Banco Patricios e o Casal de Catalunya (Rosa, 2011), o Rojas constituiu um “clima particular”

¹³ Lemus (2015) chama essas relações simbólicas de “processo de semiotização” interno aos desdobramentos artísticos do Grupo do Rojas.

no cenário portenho nos anos 1990. Gumier-Maier recebeu a reputação de elemento central para a configuração do campo artístico dos anos noventa, pois promoveu novas tendências e debates. Desse panorama, muitas iniciativas floresceram como cursos, seminários, rodas de conversa, oficinas, publicações e exposições.

Além disso, constituiu-se o que chamam de novo colecionismo na Argentina, voltado para as produções de artistas emergentes (Barone, 2017). Destaque à Coleção Bruzzone, a primeira voltada para as obras dos artistas vinculados ao Rojas, inclusive de Feliciano Centurión, e à Galeria Ruth Benzacar, que assumiu um importante papel no processo de inserção dos artistas no mercado de arte (Barone, 2017). Entretanto, para entender as raízes desse cenário cultural portenho e do projeto curatorial de Gumier-Maier, é necessário retomar o contexto artístico argentino pós-ditadura de 1976 e a trajetória do curador na década de oitenta.

Nos anos 1980, no período pós-ditadura militar argentina, as instituições e artistas consagrados durante o período de repressão tiveram sua legitimidade questionada. Cerviño (2011) afirma que para publicitar a democracia, o governo manteve uma política de intervenção no campo artístico e em Buenos Aires, notada pela criação de instituições como o Centro Cultural Cidade de Buenos Aires (atual Centro Cultural Recoleta) e por iniciativas no Museu Nacional de Bellas Artes, no Museu Sívori e no de Arte Moderna de Buenos Aires. A autonomia estética dessas instituições foi limitada pela presença do discurso oficial nos primeiros anos da democracia. Essa política oficial foi marcada pela intenção de evidenciar bens culturais reconhecidos e valorizados da alta cultura, sem alterar sua estética já circulante, ainda que ampliando o acesso ao público. Não houve uma valorização consentida de uma estética específica, mas acabou reforçando hierarquias já existentes e, com isso, ao longo da década de 1980 circularam projetos estéticos anteriores, enquanto os efeitos da ditadura demoraram a ser revertidos. Desse modo, os agentes culturais não conseguiam recuperar a autonomia perdida. A mudança dessa dinâmica começou desde a periferia do circuito cultural, a partir de agentes inicialmente não vinculados ao campo artístico e intelectual. Paradoxalmente, quem retomou a autonomia do campo artístico foram aqueles dele excluídos (Cerviño, 2011).

Para a autora, esses novos espaços teceram uma nova rede de circulação por Buenos Aires, na qual os artistas não se orientaram por uma disciplina específica, mas pelo compartilhamento da experimentação, enfatizando seu caráter “*amateur*”, e pela atuação em lugares públicos de modo interdisciplinar. Dessa experimentação, veio o

descompromisso em inserir-se no campo hegemônico e a busca por uma produção artística de caráter vocacional, indissociável das transformações da vida. Para esses agentes, os signos mais valorizados eram aqueles mais distantes do cânone, exaltando a produção coletiva e a liberação sexual” (Cerviño, 2011, p. 6), além dos “questionamentos dos papéis de gênero tradicionais e da identidade como algo fixo e estável através do trabalho artístico” (Rosa, 2016, p. 4).

Esses espaços alternativos conformaram um circuito *underground*, que começou a se estabelecer em Buenos Aires no começo dos anos 1980. Eram localizados especialmente em espaços noturnos, sótãos e discotecas, herança das chamadas “catacumbas”¹⁴ do período ditatorial, contrastando com o funcionamento dos espaços institucionalizados (Cerviño, 2011). Os agentes articuladores desses espaços projetaram modos alternativos de consumo, criação, recepção e exposição de seus trabalhos em relação ao institucionalizado pelo circuito hegemônico (Rosa, 2016).

Há também o fator da disseminação do HIV, que na Argentina se deu durante o período de restauração democrática. Os governos neoliberais de Raúl Alfonsín e Carlos Menem reproduziram o machismo e a repressão sexual da sociedade, culpabilizando homossexuais pela propagação do vírus e afirmando discursos moralizantes (Caballero-Gálvez, 2020). “A construção discursiva do vírus entrecruzou saberes científicos, discursos moralizantes e velhos mitos da homofobia” (Lemus, 2020a, p. 70), um conjunto de “repertórios discriminatórios que, por sua vez, reforçaram os tópicos a favor da sociedade heteronormativa” (Bianchetti, 2022, p. 4).

O HIV/aids não é unicamente uma enfermidade de transmissão, mas sim, ao atribuí-la certas pautas e costumes impostos politicamente, se converte automaticamente também em uma enfermidade política. Não somente se instala no sangue das pessoas infectadas como uma arma aniquiladora das defesas do corpo humano, mas que se instala nos limites condicionantes da esfera pública e privada. (Caballero-Gálvez, 2020, p. 131)

No campo artístico, a produção se intensificou, com laços de cuidado mútuo em um contexto de pós-ditadura e crise econômica no país, fazendo que a Aids se costurasse nas narrativas poéticas do período e nas memórias pessoais. Entretanto, os artistas que abordavam a temática homossexual ou soropositiva, tiveram que lidar com a censura e o rechaço do circuito artístico institucionalizado (Caballero-Gálvez, 2020).

¹⁴ Termo de Santiago Kovaldof (1982) referente aos sótãos e locais improvisados de produção artística constituídos durante a ditadura, citado por Cerviño (2011, p. 6)

É desse cenário que veio Jorge Gumier-Maier. Para Ceviño (2011), a trajetória do curador e artista o qualifica como *outsider* em diversas instâncias: era filho de imigrantes; nasceu e cresceu fora dos círculos artístico e intelectual, por seu pai trabalhar no meio industrial; sem ensino formal, uma vez que abandonou a escola básica; um homem gay que rompeu com os papéis de gênero e sexualidade socialmente impostos. Seu posicionamento artístico evidencia esse distanciamento entre o circuito cultural de outros campos laborais que ele testemunhou ao longo de sua vida e o fazer artístico pautado na vocação.

Gumier-Maier ingressou no campo intelectual como jornalista em 1976, a partir da revista *El Expreso Imaginario*, oriunda da periferia do circuito cultural, tratando de artes em geral e propagando modos de vida alternativos, distantes dos códigos morais da classe média argentina (Cerviño, 2011). Até o fim da década, atuou como militante na esquerda revolucionária, tratando de questões de classe (Pineau, 2015). Anos mais tarde, ganhou uma coluna na revista *El Porteño*, onde passou a divulgar suas reflexões acerca da homossexualidade (Cerviño, 2011). Foi a partir da revista que ele conheceu Marcelo Pombo e Omar Schiliro, com quem manteve vínculo afetivo e profissional ao longo da vida.

Entre 1984 e 1985, Maier conformou o *Grupo de Acción Gay* (GAG), voltado para a militância pela liberação sexual e para as questões de gênero em resposta à Aids, juntamente com Marcelo Pombo, Alfredo Londaibere e Alberto Goldenstein, que também integraram o grupo do Rojas posteriormente, e outros artistas e ativistas como Carlos R. Luis, Oscar Gómez, Julio Olmos, Gustavo Gelmi, Facundo Montenegro e Alejandro Kantemiroff (Alves, 2023). O grupo promovia discussões coletivas, atividades com outros grupos ativistas e promoção de festas, além de formação política embasada em Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari (Lemus, 2015b). O GAG teve sua própria revista, a *Sodoma*, que, juntamente com *Cerdos y Peces* e *El Porteño*, denunciava a violência policial em tempos democráticos e o questionamento do cânone heteronormativo, como modo de inventar outras formas de vida e de afetividade (Lemus, 2015b), contribuindo para uma voz pública sobre a homossexualidade na Argentina (Cerviño, 2011). As ilustrações da revista estavam a cargo do próprio Gumier-Maier e de Marcelo Pombo. Esses agentes iniciaram

[...] um processo de singularização nos anos oitenta apropriando-se de determinados tipos de referências práticas e teóricas que permitiram, a posteriori, sua autonomização no campo artístico. Para alguns integrantes do GAG, como Alfredo Londaibere, Marcelo Pombo e Gumier-Maier, o ativismo

funcionou como uma matriz operativa de potencialidades disruptivas tanto nas formas artísticas como nas estratégias de intervenção no campo. (*Ibidem*, p. 3).

Nos anos noventa, as três figuras mencionadas não estiveram vinculadas a movimentos ativistas estruturalmente articulados, mas essa experiência e essa apropriação teórica e prática dos anos oitenta foram matrizes para o caráter disruptivo de suas produções artísticas (Lemus, 2015b). As redes tecidas nesse panorama constituem os antecedentes do modelo doméstico do Rojas, uma vez que instituiu

[...] uma interseção entre a própria subjetividade e o sentido de pertencimento a uma comunidade reduzida que foi definidora no momento de pensar os procedimentos artísticos, selecionar os materiais e, sobretudo, o que era digno de ser apresentado (Lemus, 2020, p. 76).

Gumier-Maier concebeu um espaço de experimentação artística, impulsionando o processo de democratização e autonomização do circuito artístico pós-ditadura (Cerviño, 2011). Assim, falar de margem ao se tratar do Rojas dos anos noventa é crucial, pois ele surge à margem do espaço consagrado da arte, do mercado e do olhar da crítica especializada, além da margem das ideias que esse campo hegemônico construiu sobre si mesmo. O Rojas configurou um *underground* institucionalizado (Bevacqua, 2020), uma vez que operou “em uma articulação com o contexto do *underground* ao mesmo tempo em que promoveu visibilidade e certa institucionalização para tais artistas” (Alves, 2023, p. 11).

A Galeria do Rojas foi inaugurada em 13 de julho de 1989, com a instalação *Lo que el viento se llevó: La cochambre* de Liliana Maresca e uma performance de Batato Barea¹⁵, que já havia participado de inúmeras apresentações cênicas no CCRR. Ambos os artistas foram ativos no cenário de arte dos anos 1980. Gumier-Maier escreveu pouco sobre as exposições que ocupavam o Rojas, pois acreditava que a figura do curador fazia “prevalecer o discursivo sobre os demais elementos da arte” (Gumier-Maier, 2002, n/p.)¹⁶. Portanto, durante seu período de gestão, parte considerável da rede discursiva sobre os artistas do Rojas foi tecida por agentes externos, tendo em consideração o panorama já mencionado. Neste trabalho, o discorrer sobre o CCRR se restringe aos acontecimentos que marcaram a trajetória de Centurión e a construção discursiva sobre sua obra. O artista Marcelo Pombo,

¹⁵ Sobre a performance, cf. (Garbatzky, 2012).

¹⁶ Declaração retirada de uma entrevista que Gumier-Maier concedeu a Maria Moreno para o periódico *Página/12*, publicada em 2 de junho de 2002. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-215-2002-06-02.html>. Acesso em: abr. 2024.

visitante frequente da Casa Chacabuco e ex-colega de GAG de Gumier-Maier, foi quem apresentou o portfólio de Centurión ao curador, pois acreditava que o trabalho do paraguaio dialogava com sua proposta (Pombo, 2020).

Cinco meses após a abertura da galeria, ocorreu uma exposição com os artistas Pablo Suárez, Marcelo Pombo e Miguel Harte, já reconhecidos no campo. Para Valeria González (2009), essa exposição foi crucial para a definição de uma estética baseada na vida cotidiana e na cultura de consumo atribuída ao Rojas. Em 1991, ocorreu a individual de Benito Laren e *Prelúdio*, do Grupo *Tres por tres*, do qual Feliciano participava. Essas exposições foram essenciais para os rumos seguintes do espaço, pois artistas consagrados acabaram solicitando para expor na galeria, como Margarita Paksa, Juan José Cambre e Alejandro Kuropatwa.

Essa primavera de novas oportunidades deu origem à coletiva *Bienvenida Primavera* (1991), curada também por Magdalena Jitrik (1966-)¹⁷, reunindo artistas, de diferentes gerações e estéticas, reconhecidos e emergentes. Esta foi a primeira participação de Centurión no Rojas como artista solo, não vinculado ao *Tres por tres*. Ele expôs ao lado de Alejandro Kuropatwa, Batato Barea, Oscar Bony, Omar Schiliro, Marcia Schvartz, Margarita Paksa, Fabián Hofman, Roberto Jacoby, Gumier-Maier, Carlos Trilnik, Magdalena Jitrik, Alberto Goldenstein, Benito Laren e Alfredo Londaibere.

Em julho do ano seguinte, o artista teve sua primeira individual no CCRR, *Pinturas: Feliciano Centurión*. Sobre seus cobertores, o crítico Fabián Lebenglik (1992a) os relacionou com o frio que o paraguaio sentiu ao se mudar para Buenos Aires. Afirmou que os animais, os elementos cósmicos e as paisagens pintadas pelo artista são abrigadas pelas superfícies dos cobertores, cujos desenhos de fábrica o artista expõe com orgulho, estampando sonhos sobre a superfície. O Diário Última Hora (1992), de Assunção, qualificou a pintura sobre cobertores de uso “cotidiano de qualquer lar” como “peculiar”.

¹⁷ Em 1991 Magdalena Jitrik entrou para o círculo do Rojas em colaboração com Gumier-Maier na gestão do espaço. As fontes consultadas são ambíguas em relação a suas atribuições, por vezes citada como curadora, ao lado de Maier e, por outras e mais recorrentemente, como sua assistente. De fato, a artista participou da concepção curatorial de exposições realizadas a partir do Rojas, entretanto não é citada como uma autora do “renascer da linguagem plástica” mencionado, sendo este atribuído somente à figura de Gumier-Maier. Sobre o apagamento das artistas mulheres nas narrativas sobre o Rojas, ver “Mulheres fora do cânone: o discurso sobre o Centro Cultural Ricardo Rojas e a exposição *Tácticas Luminosas*”, publicado no anal do 33º Encontro Nacional da Anpap e que apresentei no evento de mesmo nome entre 23 e 27 de setembro de 2024.

Ainda em 1992, houve uma virada de chave. Mesmo com toda a produção, o Rojas seguia carente de prestígio e financiamento e, portanto, a crítica especializada não se interessou por ele em seus primeiros anos. Somente Fabián Lebenglik apresentava recorrentes revisões de exposições no periódico *Página/12*. Mas Gumier-Maier soube como contornar essa situação: “Se Maomé não vai à montanha, movemos a montanha, resolvemos” (Gumier-Maier, 1994, n/p.), passando a expor em outros espaços, como o Centro Cultural Recoleta com a exposição *Algunos Artistas* (1992), organizada por Magdalena Jitrik e Maier. Participaram quinze artistas que já haviam exposto anteriormente no Rojas: Centurión, Martin di Girolamo, Sebastian Gordin, Miguel Harte, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Nuna Mangiante, Enrique Marmora, Emiliano Miliyo, Esteban Pagés, Adriadna Pastorini, Marcelo Pombo, Elisabet Sanchez, Omar Schiliro, Sergio Vila e os próprios Gumier-Maier e Jitrik.

Algunos Artistas partiu do desejo de apresentar alguns dos que “deram seus primeiros – ou segundos – passos no Rojas e que ficaram associados a seu nome”, mas que essas exposições passadas infelizmente não tiveram grande ressonância (Gumier-Maier; Jitrik, 1992, n/p.). O texto curatorial frisava que o grupo de artistas não configurava uma tendência, mas tinham em comum o fato de que suas obras eram “baseadas em determinações levadas a um extremo”, com materiais e procedimentos trabalhados de uma “maneira radical” e com elementos “arriscados” (*Ibidem*, n/p.).

Nessa ocasião, o crítico Fabián Lebenglik (1992b, s/p.) escreveu para o periódico *Página/12* sobre o Rojas, relacionando a marginalidade que a galeria tinha no meio artístico com um escotoma, uma mancha ocular que compromete o campo de visão, uma vez que o Rojas era “um termômetro da pintura que se faz hoje”. No texto da exposição, os curadores deram destaque ao aspecto poético que, no trabalho dos artistas, surgia onde não se esperava. A exposição não aspirou lançar um novo movimento, mas sim celebrar a produção dos artistas participantes (Gumier-Maier, 1997).

Com essa exposição, os “*chicos del Rojas*” passaram a atrair o olhar do mercado e da crítica de arte, pois no mesmo mês e no mesmo local houve exposição *Las voces emergentes*, de curadoria de Jorge Glusberg no Centro Cultural Recoleta. A mostra fez parte da *XII Jornada de la crítica*, organizada pela Associação Argentina de Críticos de Arte e, como seu nome indica, foi voltada para a produção de jovens artistas contemporâneos no campo argentino. Tratava-se de um evento de repercussão internacional, dispondo da presença de críticos estrangeiros nas cenas

portenhas. Essa coincidência fez com que *Algunos Artistas* ganhasse visibilidade. Gumier-Maier (1994) cita o comentário de Ed Shaw em sua página “*Buenos Aires Herald*”:

[...] os 15 do Rojas entusiasmam porque grande parte de seu trabalho provém do microcosmos anterior de cada um [...] Em essência, estes são os primeiros passos da arte nascente dos noventa, desconectado do canto e da dança dos críticos [...] Alguns críticos internacionalmente conhecidos como peso pesados consideraram essa explosão de talento paralela com a mais fresca expressão de arte que viram em Buenos Aires. (Shaw, 1992 n/p. apud Gumier-Maier, 1994, n/p.)

Desse modo, foram os especialistas estrangeiros que validaram as obras expostas (Barone, 2017). Assim, “a moda Rojas” se impôs e outras instituições e colecionadores começaram a incorporar as obras desses artistas, além do crescimento do registro da crítica. É nesse momento que a Galeria Ruth Benzacar assumiu seu papel de propiciar o ingresso no mercado de alguns dos artistas do Rojas.

Entretanto, Feliciano Centurión participou de ambas as mostras. Em *Las voces emergentes*, Glusberg dividiu os sessenta e três artistas participantes em três eixos conceituais. Centurión foi inscrito nos “termos da figuração crítica”, juntamente com outros artistas¹⁸.

Além disso, em novembro de 1992, o paraguaio participou da *II Bienal Martel de Pintura*, organizada pelo Centro de Artes Visuais em Assunção. A mostra concedia prêmios e menções honrosas aos participantes, sendo Feliciano o premiado por unanimidade em primeiro lugar dentre cento e cinquenta artistas. Nessa bienal, ele apresentou duas pinturas sobre cobertores tamanho casal de estampania floral, uma com a pintura de rãs verdes de mãos dadas intitulada *Danza com ranas* (s/d.) e outra com lagartixas pintadas dispostas pela superfície, *Siesta com lagartijas* (s/d.). Assim, é evidente que Centurión já possuía renome enquanto uma voz emergente dos cenários argentino e paraguaio, ao mesmo tempo que participava do grupo até então marginalizado do Rojas.

Por mais que essa visibilidade tenha tornado o Rojas mais público, também deu origem a algumas interpretações dotadas de preconceito e reducionismos. A variedade e a complexidade do que era exibido ali desorientou as categorizações

¹⁸ Carolina Antoniadis, Roberto Scafidi, José Garófalo, Marcelo Houghton, Mariano Sapia, Eugenio Cuttica, Andrea Racciatti, Alberto Ortús Martín, Pablo Soria, Liliana Trotta, Diana Aisenberg, Guadalupe Neves, Edgar Murilo, Jorge Borccado, Mónica Girón, Viviana Zargón, Daniel Ontiveros, Carolina Atucha, Diego Gravinese e Duilio Pierri. Os demais artistas foram divididos entre “cultura do surreal” e “neoconceitualismo” (Glusberg, 1992).

instituídas, pois não existiria um “estilo do Rojas”, uma vez que não se tratava de uma corrente, era questão “de uma mudança no imaginário estético e artístico: a cena foi habitada por outros valores” (Gumier-Maier, 1994, n/p.). A partir desse período, uma gama de termos passou a ser utilizado para se referir aos artistas do Rojas e, embora a obra de Centurión tenha sido inscrita como “figuração crítica” por Jorge Glusberg, também lhe foram atribuídas adjetivações como *Light*, Rosa, Guarango e apolítica.

Jorge Lopéz Anaya, historiador e crítico de arte, escreveu “*El absurdo y la ficción en una notable muestra*” (1992), uma revisão de uma exposição no Espaço Giesso com os artistas Jorge Gumier-Maier, Benito Laren, Omar Schiliro e Alfredo Londaibere, ocorrida também em agosto de 1992, pouco antes de *Algunos Artistas* (1992). O autor começou seu texto afirmando que vivemos em uma época *light*, isto é, das aparências, da artificialidade e da simulação. Ele citou como produtos de consumo *lights*, mas também a arte que, segundo ele, era cada vez mais identificada com a ficção e a leveza. Sobre a exposição, ele a descreveu como “notável” e “centrada nitidamente” nessa modalidade do *Light*. Os artistas tratavam com ironia e leveza da cultura contemporânea, cruzada pela moda pela publicidade e pelo sistema de massas e, suas obras “destilam” uma clara função crítica por trabalharem “lucidamente sobre os significados”, libertando-se da “velha” arte conceitual. Em suas palavras, “tudo nos lembra que não há realidade, mas ‘efeito’ da realidade: simulações e signos, um verdadeiro labirinto precário” (Anaya, 1992, n/p.).

Ele afirmou que Gumier-Maier era um artista consciente, que suas obras lembravam “o pior do mau gosto com sua paixão pelo esplendor da cor” e que suas formas eram complexas (*Ibidem*, n/p.). Sobre Benito Laren, afirma que ele trabalhava com “lucidez e destreza” com elementos “inscritos no mais explícito kitsch” constituindo seu repertório iconográfico (*Ibidem*, n/p.). Omar Schiliro realizava “artefatos absurdos, autênticos totens capazes de significar o gosto ornamental mais intensamente kitsch” (*Ibidem*, n/p.). Já Alfredo Londaibere desenvolvia uma “estética carregada de sentidos ligados à sexualidade” (*Ibidem*, n/p.). Assim, infere-se que o autor via o uso de elementos considerados de mau gosto de forma positiva e que, a partir deles, os artistas desenvolviam articulações complexas, autênticas e críticas.

Entretanto, em ano anterior, ele escreveu “*Virtudes, fracassos e mimetismos em uma exposição de arte jovem*” (1991), no qual configurou o panorama artístico do período como “desolador” ao revisar a exposição de dezesseis artistas jovens, entre eles Marcelo Pombo, ocorrida na Fundação Banco Patrícios. No texto, ele criticou

aspectos que também podem ser relacionados ao que se atribuía ao círculo do Rojas: “boa parte das manifestações artísticas não tem hoje nenhuma responsabilidade ética nem social. [...] A arte é passiva, não comparte ideais, não possui metas” (Anaya, 1991, n/p.).

Somadas as duas resenhas, o panorama artístico portenho tomou “*light*” como uma crítica ferrenha e negativa às produções do Rojas. “Apesar de sua crítica centrada em alguns nomes não se referir a todo o grupo, na posteridade, a alcunha de Arte *Light* atingiria outros artistas vinculados ao Rojas” (Alves, 2023, p. 14). Gumier-Maier (1994) se posicionou contra essas leituras, propondo uma mudança de *Light* para *Bright*, uma vez que, segundo ele, qualquer pessoa relacionaria a ideia de intensidade com os materiais e os procedimentos utilizados por esses artistas.

Além disso, ao utilizar um termo que começava a se expandir entre os produtos comestíveis da economia neoliberal - já má vista pelo campo - como sinônimo de simulação, ficção e aparência superficial (Lemus, 2015a), Anaya abriu portas para que esse termo expressasse um teor negativo ao longo da década de noventa. A noção de Arte *Light* passou a evocar a falta de compromisso social e político, ausência de intencionalidade, superficialidade, leveza e debilidade, constituindo um discurso binário, onde o *Light* se opõe ao político (Alves, 2023).

A polarização sobre o termo *Light* foi reafirmada durante o debate “Arte *Light*”, em junho de 1993 no Rojas. Ele foi coordenado por Liliana Maresca e integrado por Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Juan José Cambre e José Garófalo, como parte do ciclo de debates “¿Al margen de toda duda?” organizado pelos artistas Felipe Pino, Marcia Schvartz e Duilio Pierri. Nesse encontro, numa mesa sob o título de “Arte *Light*”, houve uma discussão acalorada sobre essa binaridade, já que muitos dos participantes, como a própria Marcia Schvartz¹⁹, acreditavam que as produções em questão careciam de viés político. Portanto, o teor negativo em torno do termo *Light* foi construído a partir de seu uso. Houve também a legitimação por parte de críticos, curadores, historiadores e teóricos, que estiveram presentes no contexto de discussão, tecendo narrativas sobre as obras, os artistas e o Rojas.

A debilidade que o *Light* expressava era relacionada principalmente ao feminino, mas também ao homossexual. O fato de muitos dos artistas serem gays foi um dos fatores para uma recepção negativa e preconceituosa da crítica do período (Barone,

¹⁹ Como já mencionado, a artista era um dos nomes referentes da pintura consagrada na década de 1980 rechaçada por Gumier-Maier.

2017). No debate citado, a relação do termo com a homossexualidade foi evidenciada pelo surgimento das denominações “Arte Rosa” e “Arte Rosa *Light*”, que também passou a ser entendida como sinônimo de arte gay. Ou seja, tratava-se de uma sobreposição de estereótipos (Alves, 2023).

“Rosa” era tanto uma alusão à sexualidade de grande parte dos artistas ali vinculados, como um trocadilho ao próprio nome Rojas (Krochmalny, 2013). No primeiro caso, a associação é feita através de distintos caminhos: um deslocamento das nomenclaturas pejorativas que foram utilizadas para referir-se à Aids, como peste gay ou peste rosa; associação da cor rosa aos sarcomas de Kaposi, lesões que apareciam na pele em consequência do HIV (Lemus, 2020a); a associação do homossexual à figura do traidor, uma vez que não performam a masculinidade da lógica heterossexual construída socialmente. Em termos de cores, a partir de uma binaridade cromática artificial que reforça a binaridade de gênero, tudo o que não é azul (masculino), deve ser rosa (feminino). A partir dessa lógica, homossexual estaria vinculado ao rosa (Alves, 2023). Como exemplo dessa associação, Alves (2023) remonta aos tempos do regime nazista, quando o triângulo rosa invertido era utilizado para identificar homens homossexuais nos campos de concentração.

Desse modo, “Arte Rosa” configura um modo de depreciação de artistas soropositivos e dissidentes em termos de gênero e sexualidade.

[...] a relação entre arte rosa e peste rosa “reforça mutuamente tais sujeitos em um lugar à margem da hegemonia, tanto pelo preconceito em relação à doença quanto por suas práticas sexuais, o que de alguma forma desencadeou um processo de depreciação da arte produzida por tais sujeitos.” (Alves, 2023, p. 23).

Entretanto, é possível realizar uma leitura de apropriação do termo. O próprio Gumier-Maier (1997, p. 10) apoderou-se do rosa como “uma cor ‘maricón’ por excelência”. Além disso, o rosa marcou

[...] a subjetividade, a biografia e a obra de diferentes sujeitos que, orbitando o Centro Cultural Ricardo Rojas, construíram de forma coletiva modos de existência e elaborações sobre a suas vidas, atravessadas também pela peste rosa. (Alves, 2023, p. 24).

Essa forma política de autoafirmação e apropriação, que conversava com o tipo de ativismo gay que Gumier fazia parte nos anos 80, levou ao termo “*Arte Puto*”, uma ressignificação do termo pejorativo sobre homossexuais em espanhol (Rosa, 2015).

Associado à rede de significados em torno de “*Light*” e “Rosa” no contexto argentino, Feliciano Centurión teve uma agenda de exposições cheia em 1993. Em

março, participou da coletiva *delBorde*, na Fundación Banco Patricios, em Buenos Aires. Foi uma mostra multimídia voltada para diferentes áreas: artes plásticas, música, teatro, vídeo, moda e literatura, que visava estimular artistas jovens a avançarem “desde as bordas ao centro da cena” cultural, através da seleção dos “mais destacados da vanguarda dos noventa” (El Cronista, 1993, n/p.). Na frente das artes plásticas, mais dezessete artistas acompanharam Centurión, entre eles, seus colegas do Rojas: Omar Schiliro e Martín Di Girolamo.

Jorge López Anaya escreveu “*Poliglotismo Artístico*” (1993) sobre a exposição, publicado na *Revista La Nación*. No texto, o crítico qualificou a variedade de estéticas artísticas como uma torre de Babel “perdida na parcialidade e no ceticismo”. O caráter fragmentário da exposição seria um “sintoma” de circunstâncias sociais como o fato de os artistas terem se inserido no campo artístico em meio ao fluxo mais acelerado de imagens e informações e por estarem vivenciando um novo modelo econômico, uma vez que essa “nova sensibilidade artística” dialogava melhor com os “*media*” que com a história da arte. Ele afirmou que algumas obras têm uma “modesta inclinação crítica de baixo nível”, atuando a partir da ironia, do humor e do kitsch, enquanto que várias outras carecem de significação (Anaya, 1993, n/p.). Se em 1992 Anaya não foi claro em sua opinião sobre as tendências inscritas na ideia de *Arte Light* – ainda que não tenha usado o termo no texto citado – neste momento o crítico reafirmou seu caráter pejorativo.

Entre junho e julho, o grupo *Tres por tres* voltou a se reunir na exposição *Archipiélago*, no Museu de Arte Contemporânea da Casa de Cultura Mario Quitana, em Porto Alegre. O nome em espanhol para arquipélago da exposição, remete ao conjunto de ilhas agrupadas em certa região do oceano, uma metáfora aos três artistas de diferentes nacionalidades e direcionamentos artísticos, agrupados por meio de ideias e sentimentos (Schneiders, 1993). O ponto de encontro entre os artistas explorado na exposição eram os temas marinhos e a prática da reciclagem (Veras, 1993). Centurión apresentou um conjunto de cobertores de lã pintados com peixes, lagostas e lulas, além de iscas e anzóis colados sobre a superfície. Uma vez que foram os três artistas que conceberam conceitualmente a exposição, Centurión configurou sua própria apropriação de objetos industriais como uma prática de reciclagem.

Ainda em 1993, o artista teve uma individual na Galería Manzana de la Rivera, em Assunção. Foi promovida pelo Centro Cultural de la Ciudad e pela Pequeña Galería,

cuja diretora, Verónica Torres, foi a curadora. O tema central da exposição foram os tigres, pintados em diversos contextos e motivos decorativos dos cobertores tamanho casal. A técnica utilizada foi mista, com tintas acrílica, esmalte e óleo (ABC Revista, 1993). O *Jornal Última Hora* (1993) mais uma vez o destacou como “*el pintor de frazadas*”, mas algumas obras de pequeno formato também estavam presentes.

Houve também a exposição *Los más jóvenes artistas de Ruth Benzacar*, na Galería Ruth Benzacar em Buenos Aires. Essa mostra evidenciou a participação de Centurión no mercado portenho. Já em outubro, Centurión participou da exposição *II Concurso: La ciudad convoca a sus creadores*, do *Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires*. O artista expôs junto com alguns de seus colegas do Rojas, como Graciela Hasper, Liliana Maresca, Miguel Harte e o próprio Jorge Gumier-Maier. Esse concurso contemplava prêmios e menções honrosas, cuja menção especial foi regalada a Gumier-Maier.

Em novembro, participou ao lado de Ana López, Ariadna Pastorini, Augustín Inchausti, Alfredo Londaibere e Sabastián Linares na mostra *¡Viva la muerte!*, na *Parakultural: New Border*, em Buenos Aires. Uma mescla entre exposição e festa, foi um evento voltado para a celebração do dia dos mortos e da montagem de altares tradicionais nessa data, ações típicas dos países da América Latina, especialmente do México. Eventos expositivos semelhantes aconteceram por Buenos Aires no mesmo período. Assim, cada artista participante produziu uma obra relacionada com essa tradição popular, mas não para serem expostos sem o toque dos participantes do evento. Centurión assou pães em formato de serpentes e caveiras, que depois fizeram parte de um lanche coletivo (Imagem 10). A trajetória expositiva do artista em 1993, portanto, mostra como Centurión continuava inserindo sua obra na cena *underground* e vinculado aos artistas do Rojas, ao mesmo tempo em que se institucionalizava no setor hegemônico.

Imagem 10. Registro da exposição ¡Viva la muerte! (1993).



Fonte: Arquivo de Feliciano Centurión.

90 60 90, uma exposição de grande porte realizada pela Fundación Banco Patricios em março de 1994, propôs uma relação entre as estéticas artísticas nos anos sessenta e noventa. A mostra multimídia contou com obras das artes visuais, música, cinema, teatro, literatura e moda, além de um ciclo de debates sobre o tema. No campo das artes visuais, os artistas dos anos sessenta conformaram mais de vinte nomes, dos quais destaco Antonio Berni, aclamado pelos pintores da década de oitenta, como já mencionado, Roberto Jacoby e Pablo Suárez, relacionados ao Rojas nos anos noventa. No grupo de artistas dos noventa, o círculo do Rojas constituiu a maioria: Feliciano Centurión, Sebastian Gordín, Miguel Harte, Marcelo Pombo, Gumier-Maier, Omar Schiliro e Pablo Siquier.

A Fundação visava apresentar os 60 a partir e durante os 90, isto é, artistas ditos “revolucionários” associados aos ditos “*Light*”. O conceito curatorial se baseava nos traços estéticos dos anos sessenta persistentes em obras dos noventa, como o conceitualismo, o minimalismo (*estructuras primarias*) e as novas figurações pop, às qual Centurión e Gumier-Maier foram associados. Em texto curatorial, foi defendido que trabalhar com elementos do kitsch, da cultura de consumo e do decorativo não pressupõe decadência e que o caráter *light* das obras não as torna débeis, uma vez que o conteúdo provoca “significados transcendentés” (Fundación Banco Patricios,

1994). Mariano Bilik, diretor da Fundação afirmou que não se tratava de um *revival*, mas da proposição de um ponto de vista outro (Arancibia, 1994).

Por mais que ambas as gerações propusessem uma revisão do cotidiano a partir da arte, a crítica viu a exposição como uma confrontação. Fermín Fèvre (1994) escreve “*Ganaron los 60*”, um artigo para o periódico *Clarín* e, por mais que considere que há trânsitos entre as duas gerações, afirmou que os artistas dos noventa apresentam uma arte “débil, impotente” e “carente de vigor expressivo”. A conotação negativa sobre o “*Light*” de 1992 foi reafirmada aqui.

Em maio de 1994, Centurión expôs pela primeira vez fora do cone sul, na *Quinta Bienal de la Habana: arte, sociedad y reflexión*. O foco da mostra foram as produções que tratam sobre o entorno político, social e econômico do ser humano (ABC Revista, 1994a). A exposição contou com obras de artistas de quarenta e um países da América Latina, África, Oriente Médio e Ásia, além de vinte e cinco obras de minorias étnicas dos Estados Unidos e Canadá. Cento e setenta e um artistas participaram da Bienal, com cerca de oitocentas obras, sendo Feliciano Centurión e Ricardo Migliorisi os representantes do Paraguai, estreando o país no evento. Quatro pinturas sobre cobertor de Centurión foram expostas, sendo duas voltadas para o tema dos tigres: *Tres tristes tigres comen un plato de trigo* (1993) e *Cuatro tigres adolescentes* (1993); uma voltada para o mar: e *Pulpo* (1993); e a quarta para o céu: *Arriba el cielo, abajo el agua* (1993), com pinturas de libélulas (Imagem 11). Quando retornou a América do Sul em junho, o artista ofereceu uma conferência na galeria El Aleph, em Assunção, tratando da Bienal e de sua experiência como artista expositor.

Imagem 11. Registro da *Quinta Bienal de la Habana: arte, sociedad y reflexión* (1994).



Fonte: Arquivo de Feliciano Centurión.

O paraguaio também teve sua primeira coletiva em Montevideu, no mesmo mês, na Galería Latina (Uruguai) em cooperação com a Galería Belmarco (Argentina). *Tres artistas paraguayos* (1994) foi composta por pinturas de Centurión, Enrique Collar e Lucio Aquino, sendo as obras dos primeiros marcadas pelas cores vibrantes. As obras dos três artistas eram de grande formato, porém foi Centurión que impactou a cena uruguaia com seus cobertores, pois se tratava de uma novidade pintar sobre um objeto tão cotidiano (ABC Revista, 1994b).

Em agosto de 1994, Centurión voltou a expor no Rojas com a individual *Estrellar*, voltada para sua pintura sobre cobertores. Entretanto, dentre as obras, algumas de menor formato sobre recortes de cobertor, além de tinta, também foram costurados na superfície bordados e peças radiais de crochê (Imagem 12).

Imagem 12. Registro da exposição *Estrellar* (1994).



Fonte: Arquivo de Feliciano Centurión.

A partir dessa mostra, as narrativas sobre gênero ficaram mais explícitas. Na ocasião, a curadora independente Laura Batkis escreveu que o artista

[...] evoca rituais domésticos de sua infância no Paraguai, com os entrecruzamentos de uma sociedade que conserva hábitos e costumes como as receitas de cozinha ou a tecedura do *ñanduti*, que vão se transmitindo através da educação das mães e avós (Batkis, 1994, n/p.)

A autora também citou as mulheres que confeccionaram as peças, “pessoas que povoam” o mundo pessoal do artista, através de “uma tarefa silenciosa”: “Aurora Varela – avó de Ariel-, Gelucha -tia de Ana-, mamãe Yolanda, dona Josefina e toda uma série de mulheres feitoras, modistas e donas de casa” (*Ibidem*, n/p.). A curadora associou o feminino à dimensão decorativa dos trabalhos do artista, à função protetora dos cobertores e à subjetividade, ao sentimento e à emoção cujo âmbito a produção dele ocupa. Ela também associou a obra de Feliciano ao grupo estadunidense “*Pattern&Decoration*”. Além disso, situa sua produção artístico no campo do político, em contraposição à ideia de *Light*: “sob a aparente inocência de uma estética banalizada, a obra de Feliciano Centurión é uma declaração explícita de que o pessoal é político, legitimando a esfera do privado no debate da arte contemporânea” (*Ibidem*, n/p.).

No jornal *Página/29*, Fabián Lebenglik (1994) também escreveu sobre a exposição. Ele afirmou que o artista combinava têxteis industriais com artesanais, produtos de produção capitalista com de empresa familiar, configurando em uma produção lúcida sobre os tempos que viviam e que se refugia na intimidade do ateliê, do lar e do corpo.

Em setembro de 1994, o artista expôs ao lado de Alejandro Kuropatwa, Fernanda Laguna, Fabián Burgos e Ariadna Pastorini na exposição *5 años del Rojas*, novamente no CCRR. Na ocasião, a jornalista Victoria Verlichak escreveu que, através de objetos cotidianos utilizados pelos artistas do Rojas²⁰, o espectador “descobre os sentimentos, a identidade sexual, a incomodidade e o prazer dos autores” (Verlichak, 1994, n/p.). A figura contraditória de Jorge López Anaya voltou a aparecer na cena, dessa vez configurando o Rojas como uma das instituições “mais despertas e atentas a todos os fenômenos estéticos da atualidade” (Anaya, 1994, n/p. apud Verlichak, 1994, n/p.), frisando também a liberdade que a Universidade de Buenos Aires dava a Gumier-Maier para sua gestão “destacável”.

A galeria El Aleph em Assunção convidou o artista para a coletiva *Después del eclipse* (1994), voltada para artistas nacionais. Com obras de materiais diversos como tecido, sabão e papel, também participaram Marité Zaldívar, Engelberto Giménez, Mónica González, Marcos Benítez e Alejandra García, artistas que haviam recém representado o país internacionalmente, como González e Zaldívar na 22ª Bienal de São Paulo, García na Bienal de Gravura na Eslovênia e o próprio Centurión, por sua participação em Havana.

A *Fundación Nuevo Mundo* apresentou, em 1994, a exposição *Premio de premiados*, no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires. A mostra contou com a participação de vinte e oito artistas de pintura e fotografia. Centurión expôs ao lado de três de seus colegas de Rojas: Fabián Burgos, Graciela Hasper e Marcelo Pombo.

Centurión tornou públicas suas obras com as frases íntimas bordadas, em dezembro de 1995, como “a morte é parte intermitente de meus dias”, “cresce a compaixão em meu coração” e “que em nossas almas não entre o terror” no Instituto de Cooperacion Iberoamericana (ICI, Buenos Aires), com uma exposição voltada a dois paraguaios: Feliciano Centurión e Mónica González. Os artistas representaram

²⁰ A autora se referiu não somente aos artistas da exposição, mas também a Omar Schiliro (que recém havia falecido em consequência da aids), Miguel Harte, Graciela Hasper, Sebastián Gordin e Marcelo Pombo.

seu país no campo das artes visuais no mês Ibero-americano promovido pelo instituto, tendo outros paraguaios participando com obras de literatura, vídeo e teatro.

O ponto em comum entre a obra dos dois artistas visuais é o uso de materiais que remetam ao cotidiano doméstico. Centurión, com seus cobertores em diferentes tamanhos, pintados, bordados e com crochê agregado, e González com objetos construídos a partir de painéis, sabões de coco e outros materiais associados historicamente ao papel da mulher. López Anaya (1995, n/p.), em crítica para a *Revista La Nación*, afirmou que a obra de ambos está inscrita “na crise da oposição binária entre ‘feminino’ e ‘masculino’.” A partir dessa publicação, infere-se que nesse período o artista já havia tornado pública sua soropositividade:

Reinventando as relações emocionais ligadas com a sexualidade, Centurión alude nestas obras – sem traços dramáticos – à doença e à morte. Também se refere, com tom similar, à intensidade da vida no contexto do amor, da solidão e da angústia (*Ibidem*, n/p.)

A galeria *El Aleph* em Assunção voltou a promover encontros de debate sobre a arte paraguaia em janeiro de 1996 e, sobre o mês Ibero-americano do ICI voltado ao Paraguai, convidou Centurión e González. A participação do artista nesses encontros reafirma, não somente o empenho em fazer parte das diferentes cenas artísticas, mas também seu engajamento entre a arte argentina, paraguaia e latino-americana em geral.

Com registros apenas dessa única exposição com Centurión em 1995, o artista teve um ano não muito movimentado em termos profissionais. Mas em novembro, o círculo do Rojas foi estremecido com mais uma onda de discussões ao adquirir um novo adjetivo pejorativo: *Guarango*. Após uma visita a Buenos Aires, o crítico francês Pierre Restany escreveu para a revista espanhola *Lápiz* o artigo “*Arte Guarango para la Argentina de Menem*” (1995). O francês havia visitado a cidade na década anterior, quando a pintura expressionista movimentava o campo artístico e, em seu retorno, ficou desconsertado com a mudança de cenário. Restany explicou que durante o governo de neoliberal de Carlos Menem (1989-1999) a classe média ascendeu, os “novos ricos”, que detinham o poder do dinheiro e dos meios de comunicação. Seu estilo era kitsch, superficial e inconfundivelmente “guarango”, remetendo ao grosseiro, mau gosto, mal-educado, descarado e sujo (Lemus, 2015a). Para exemplificar a desordem ele afirmou que o estilo do menemismo é “pizza e champagne” (Restany, 1995, p. 51).

Para o francês, portanto, os artistas da década simplesmente refletiam seu contexto de bombardeio dos meios de comunicação e da importação de produtos de consumo. O ICI, o CCRR e a Fundación Banco Patricios foram constituintes cruciais para a estrutura de promoção dessa arte. Sobre o Rojas, ele mencionou Gumier-Maier como “o catalizador do movimento, o elemento coagulador desses jovens cuja arte expressa[va] uma atitude sincrônica com a Argentina de Menem: um vitalismo kitsch, uma cultura citacionista, um autêntico sentido existencial da decoração.” (*Ibidem*, p. 51). Ou seja, ele via o Rojas como um movimento, que somente citava seu contexto, e fez essa relação direta entre produção artística e orientação política, entre os guarangos de Menem e os guarangos da arte.

Restany retomou a exposição de 1992 no Centro Cultural Recoleta, *El Rojas Presenta: algunos artistas*, como a estreia desse “movimento”, uma “antologia” dessas personalidades influentes. Ele afirmou que esses artistas eram “sérios em sua frivolidade” (*Ibidem*, p. 54) e apegados às tradições pop-construtivistas dos anos 1960, citando-as. Um exemplo citado é Marcelo Pombo, “recuperando” (*Ibidem*, p. 54) uma iconografia comercial e publicitária.

Além das diferenças nas interpretações referenciais, o que une esses jovens artistas é uma atitude essencial ante a vida feita de pragmatismo, humor e vitalidade: uma alegria de viver simples e carente de sofisticação ideológica, que se aproxima das preocupações imediatas dos menemistas de estilo guarango. (*Ibidem*, p. 55)

O francês finalizou sua crítica com a esperança de que as tendências do período se tratassem somente de uma etapa para uma “evolução transformista” no cenário argentino (*Ibidem*, p. 55).

A posição do crítico reforçou interpretações sobre as produções relacionadas ao Rojas, frequentemente taxadas de despolitizadas, leves, decorativas, produzida por homossexuais soropositivos (com toda a carga negativa que essas palavras soavam em meio à epidemia), mas também bregas, grosseiras, publicitárias e alinhadas a uma política neoliberal de importação e consumo em massa. O termo “Rosa” também ganhou outra conotação: o suposto equilíbrio menemista entre o vermelho da esquerda política e o branco da direita (Krochmalny, 2013). A discussão em torno ao teor político em contraposição ao *light/rosa/puto/guarango* das obras da década ganhou força e perdura até os tempos atuais, como veremos no próximo capítulo.

Essas divergências não impediram a consolidação dos artistas do Rojas no cenário artístico. Já bastante debilitado em consequência da Aids, Centurión expôs na Europa

pela primeira vez em abril de 1996. *Teko Paraguay*, exposição organizada na Maison de l'Amérique Latine (Paris) pela embaixada paraguaia na França, foi nomeada a partir do guarani, sendo “*Teko*” a denominação em guarani de um estado de vida, um modo de ser, entre o ser e o estar, a essência de uma identidade que, no caso da guarani no contexto paraguaio, remete à resistência (Saguier, 1996). *Teko Paraguay*, portanto, uma mostra de seis artistas paraguaios indicativos do estado de vida de seu país, são eles: Fátima Martini, Marité Zaldivar, Sila Estigarribia, Enrique Collar, Mónica González e Feliciano Centurión. O último expôs seus cobertores em grande escala, isto é, inteiros, e em pequenos formatos, sendo estes últimos a série *La mirada* (1995). O conjunto de doze peças leva esse nome por possuir olhos pintados no centro de todas as obras, compostas por rendas *Ñandutis*, peças em crochês e pinturas sobre o tecido de lã (Imagem 13). Com formas de flores, sóis, estrelas e círculos circunscritos, por vezes, o olho se situa no centro da peça, por outras, a peça se inscreve no centro do olho, como uma pupila.

Imagem 13. Série *La mirada* (1995). Doze peças compostas de fragmentos de tecido, colagem de *Ñanduti* e bordados (dimensões variadas).



Fonte: Portal Guarani.

Em junho, o artista foi convidado a participar do *Salón Hugo del Carril – Premio Fundación Banco de la Ciudad de Buenos Aires*, organizado pela Secretaria de

Cultura da Cidade, no Museu de Arte Moderna portenho. Há poucos registros da exposição, sabe-se somente que dentre as obras expostas estava *Soy una fruta madura en la naturaleza viva* (1996), uma colagem de tecidos adornados com frutas de cores vibrantes e bordado sobre um cobertor preto, sem estampas.

Em pleno processo de internacionalização, Feliciano Centurión faleceu em 7 de novembro de 1996. Dias após sua morte, Centurión representou seu país juntamente com Enrique Collar em *Objetos: 8 artistas de los países del Mercosur*, na sede argentina da OEA. Ele também fez parte de *Retrospectiva*, no *Centro de Artes Visuales Isla de Francia* em Assunção e *Las Artes Plásticas en Formosa – Homenaje a Feliciano Centurión*, da *Fundación Crisólogo Larraide*, em Formosa, Argentina²¹.

A partir da trajetória de sua obra, infere-se que Centurión não somente ocupava as margens, por ser imigrante e soropositivo e por trabalhar com materiais e técnicas às margens do cânone masculino e de elite. Ele também ocupa um lugar de trânsito, geograficamente entre sua casa e seu país natal e subjetivamente, entre o Centurión imigrante, artista dito *Light*, Rosa, Puto e Guarango da Argentina e o inovador pintor de cobertores paraguaio, sujeito sensível, engajado e político. Esse segundo personagem, entretanto, tomou forma na última década, como veremos nas próximas páginas.

²¹ Não foram encontrados registros dessas exposições.

3. Capítulo 2 – Caminhos curatoriais e a obra de Centurión

As primeiras exposições com obras de Feliciano Centurión após sua morte encaminham o artista para uma posição internacional, a diferentes modos. Realizada entre maio e junho de 1997, a exposição *El Tao del Arte* no Centro Cultural Recoleta veio como uma celebração dos sete anos da gestão de Jorge Gumier-Maier no Rojas. Com curadoria do próprio Gumier-Maier, Feliciano Centurión foi exposto ao lado de outros vinte e cinco artistas vinculados ao Rojas por seu histórico de exposições. A mostra foi dedicada aos três artistas que haviam falecido recentemente em decorrência da Aids: Centurión, Omar Schiliro e Liliana Maresca. Desse modo, a obra *Jardin japonés* (1996) de Centurión, exposta pela primeira vez, *Espacio Disponible* (1992) de Liliana Maresca e *Batato te entiendo* (1993) de Omar Schiliro foram agrupadas em um espaço dedicado somente a eles.

No texto curatorial da exibição, Gumier-Maier contou a trajetória da galeria do Rojas sobre sua gestão, enfatizando que não se tratava de uma antologia da galeria, mas uma mostra sobre os artistas que uma vez ali expuseram. Sobre o nome da exposição, afirmou que fazia referência ao taoísmo, ele cita o livro “*El Tao de la Física*” (1984) de Fritjof Capra como construtor de seu pensamento. Com isso, Gumier-Maier relacionou as novas descobertas da ciência, o abraço ao desconhecido daquilo que não é explicado, à resposta humana a partir da racionalidade extrema. Isso estaria presente no campo artístico também. Ele teceu uma metáfora sobre o Rojas, tratando do deus Kairós como a suspensão do tempo e é nesse (não)lugar com o tempo sem limites que a beleza se faz presente. Ele esclareceu que os artistas presentes na exposição não tinham qualquer vínculo necessariamente com o taoísmo, tampouco sua obra, mas que “O Tao é o caminho. É também o modo” (Gumier-Maier, 1997, p.14), isto é, seu modo intuitivo de fazer curadoria na galeria do Rojas, de se afetar pelas obras e pelos artistas, seu modo “doméstico” e afetivo.

Em entrevista com Barone (2017), Gumier-Maier afirmou que sua intenção não era fechar as narrativas sobre o Rojas, mas abri-las em mais discussões, apresentando a galeria como uma dinâmica entre núcleos estéticos. Desse modo, a articulação entre as obras se deu a partir de relações formais (Barone, 2017). Já o catálogo foi produzido em espanhol e em inglês, o que demonstra o interesse do curador de que a mostra alcançasse visibilidade internacional.

No mesmo texto, o curador fez uma revisão do discurso da crítica sobre o Rojas, refutando a acusação de Pierre Restany de que as obras do Rojas tinham caráter menemista, visto que estas começaram a ser produzidas a partir de 1985, antes da ascensão de Carlos Menem ao poder e do desenvolvimento da cultura menemista. Ele também refutou a ideia de que a beleza é necessariamente vinculada ao frívolo e ao desinteresse, como sugere o uso pejorativo do termo “*Light*” de Anaya. Para o curador, os artistas expostos não exerciam uma vontade crítica deliberada, mas que a existência da arte em si é já um feito crítico, que a arte simplesmente é excesso, não precisa de sentido (Gumier-Maier, 2014 apud Barone, 2017). Além disso, Maier sugeriu a apropriação do termo Arte Rosa por parte dos artistas e da cor rosa propriamente dita como uma cor “*maricón* por excelência” (Gumier-Maier, 1997, p. 10).

A recepção crítica da mostra evidenciou a figura do curador frente ao conjunto de obras (Barone, 2017). Eva Grinstein (1997) qualificou a exposição como uma “vingança contra os que estigmatizaram a galeria do Rojas como receptáculo da arte ‘kitsch’, *light*, gay, cursi [brega, cafona], não comprometida ou comprometida” (Grinstein, 1997, p. 7 apud Barone, 2017, p. 173). Já Ana María Battistozzi afirmou que os artistas exibiam obras refinadas, nada guarango e menemista como acusou Restany, mas sensíveis e surpreendentes. (Battistozzi, 1997, p. 12 apud Barone, 2017, p. 173). Por fim, Fabián Lebenglik voltou ao *Jornal Página/12* classificando-se como o primeiro do campo da crítica a dar atenção à gestão de Gumier-Maier sobre o Rojas e suas produções, além de elogiar Maier como uma figura visionária e de olho sagaz (Barone, 2017, p. 174).

Diante do exposto, a mostra inaugurou uma onda de revisionismos sobre o Rojas de Gumier-Maier a partir das premissas curatoriais, que se estende ao longo de duas décadas e se faz presente até os dias atuais. Como consequência, esse revisionismo sobre o Rojas apresenta uma linha narrativa sobre Centurión que promete reformular a figura do artista e suas obras principalmente quanto ao seu teor político, em contraposição à narrativa tecida pela crítica da década de noventa.

Além disso, *El Tao del Arte* foi um marco para a mudança dos agentes tecedores das narrativas sobre Centurión, visto que os discursos curatoriais ganham protagonismo frente à crítica de arte. Ainda que o discurso da crítica se faça presente na construção das narrativas sobre os artistas expostos, a voz do curador, pela figura de Gumier-Maier, ganha força nessa construção. Em exposições passadas, durante sua

gestão, Maier evitou proferir declarações sobre os artistas e as exposições que realizou, como forma de não contaminar os discursos produzidos pelos próprios artistas ou criar uma suposta verdade narrativa sobre as obras (Gumier-Maier, 1997). Nessa exposição, ele explicitou o discurso que sempre teve por trás de seu trabalho como curador da galeria do Rojas e respondeu as narrativas construídas pela crítica ao longo da década. Entende-se como discurso curatorial não somente aquele tecido através do texto escrito pelo curador, mas também através de textos dos catálogos das exposições escritos por autores convidados pelo curador ou pela instituição expositora, visto que estes contribuem para a construção do fio condutor de uma mostra.

3.1. O Rojas como cânone de uma década: internacionalização e revisionismos

Nesse mesmo ano, a obra de Centurión seguiu seu caminho de internacionalização, pois teve uma mostra individual na Galeria Ruta Correa, em Freiburg, expondo na Alemanha pela primeira vez²². Já em 1999, Maier apresentou mais uma individual de Centurión, dessa vez no Centro Cultural de España Juan de Salazar, em Assunção. A mostra contou com obras têxteis e a premissa curatorial teve como foco a materialidade das obras frente à história do artista. O catálogo da exposição apresentava um fragmento de texto de 1997, escrito por Ticio Escobar, no qual o antropólogo afirmou que a obra de Centurión chegou ao Paraguai graças ao desejo do artista de retomar sua relação com seu país natal. Isso teria se dado já nos anos 1980, com uma pintura carregada de expressão, humor e preocupação com o conflito da condição humana, isto é, com uma sempre presente tensão entre o sujeito e seu tempo (Escobar, 1997). Para ele, o uso dos cobertores como suporte reflete o desejo do artista em trabalhar aspectos da domesticidade e da estética industrial, o que remete às questões complexas e presentes no campo da arte contemporânea. Em suas palavras:

Os suportes nomeiam a questão que enfrenta o artesanal e o seriado. O problema da aura, o tema do reproduzível e do único, do criativo e do técnico, assuntos que obcecaram uma cultura assediada pelo desborde de estereótipos e moldes (Escobar, 1997, s/p.).

Assim, para o antropólogo, o artista promovia o debate entre os objetos de fábrica e suas intervenções: “Ao enfrentar-se uma a outra, a manualidade mais direta e a

²² Infelizmente não foram encontradas mais informações sobre essa exposição.

fatura industrial liberam uma constelação do material e do valor do meramente ornamental.” (*Ibidem*, s/p.). Escobar, portanto, defendeu um Centurión consciente das relações simbólicas que construía através das escolhas de materiais para suas obras em relação ao momento em que foram produzidas, evocando significados a partir daquilo que muitos liam como “meramente ornamental”.

Já no texto curatorial, Gumier-Maier apontava a escolha dos materiais como uma relação direta ao HIV. Ele afirmou que artistas com Aids na época e na região não costumavam tornar seu diagnóstico público, então seus trabalhos não faziam referência explícitas à doença, entretanto isso acabou gerando várias camadas de significados. No caso de Centurión, o curador acreditava que sua obra “explodiu” com as flores e estrelas dos guardanapos de círculos concêntricos de crochê ou de *Ñanduti*, que ele pedia para mães e avós de seus amigos ou mulheres paraguaias e do litoral argentino que moravam em Buenos Aires, que confeccionassem, sem lhes dar muitas instruções. Para Gumier-Maier, foi a partir dessa estratégia que Centurión abandonou seu querer autoral, ao acumular objetos de segunda mão e peças não finalizadas de bordado, combinando “mistérios de outras vidas, tarefas caprichosas retiradas de seu sentido, às quais o artista agrega uma palavra ou uma pétala faltante” (Gumier-Maier, 1999, n/p.). Esse abandono do controle sobre as peças utilizadas estaria em consonância com o abandono de seu controle sobre a vida e a morte, devido à doença.

Ainda em 1999, obras de Centurión voltaram à galeria alemã Ruta Correa, para a exposição coletiva *Szene Buenos Aires*, com outros “artistas do Rojas” como Elba Bairon, Gumier-Maier, Alicia Herrero, Benito Laren, Alfredo Londaibere e Christina Schiavi. Como o título sugere, tratou-se de uma amostra do que foi a cena artística portenha que marcou a década que chegava ao fim. No mesmo ano, Gumier-Maier voltou à figura de curador, ao lado de Marcelo Pacheco, com a exposição coletiva *Artistas Argentinos de los 90*, através do *Fondo Nacional de las Artes*. Foram expostas obras de cinquenta e sete artistas, dentre eles os do círculo do Rojas, como um modo de celebrar seus feitos ao longo da década.

Em 2003, a Galería Belleza y Felicidad (ByF) realizou a exposição *Subjetiva: Belleza y felicidad en retrospectiva 1999— 2002*, com curadoria do artista Emiliano Miliyo e com a participação de artistas que já haviam exposto na galeria, dentre eles

alguns artistas do Rojas, como Feliciano Centurión²³ A mostra foi marcada por diversas polêmicas, entre elas a antiga dicotomia entre arte dita comprometida, política, e as produções dos artistas expostos, ainda ditas *Light*. Isso se deu pelo fato de que o curador convidou Ernesto Montequin para escrever um dos textos do catálogo, “*Estertores de una estética: minutas de um observador distante*”, no qual o pesquisador teceu duras críticas às produções expostas em *Subjetiva...*²⁴. Para ele, ByF pareceu assumir o legado da galeria do Rojas, porém apenas como uma paródia persistente de seus anos de protagonismo da cena portenha. Além disso, Montequin denunciou uma suposta “panelinha” no cenário artístico, visto que a legitimação enquanto arte era dado pelos mesmos agentes desde a consolidação do protagonismo do Rojas na década de 1990, através do elemento central: a subjetividade através da biografia dos jovens artistas (Montequin, 2006). Assim, o curador relacionou esse sistema à política menemista e ironizou que a galeria distribuía beleza e felicidade aos necessitados, desde que estes pertencessem “a esse mundo de vinte assentos rigorosamente ocupado pela Bela Gente Alternativa”, produzindo um “frenesi da celebração mútua”, um festejo de “amizades particulares e afinidades eletivas” (*Ibidem*, p. 37). Acrescentou, ainda, que esses eventos eram sempre marcados por uma nostalgia em relação à estética que marcou o fim de século, isto é, uma hegemonia construída por Gumier-Maier, consagrando uma identidade minoritária (Montequin, 2006). ByF teria sido, na lógica de Montequin, o esgotamento desse modelo desenvolvido na década anterior.

Ainda sobre *Subjetiva: Belleza y felicidad en retrospectiva 1999— 2002*, o curador Emiliano Miliyo, por sua vez, contradisse o título da mostra em seu texto “*Una mirada oblicua*”, afirmando que esta não se tratava de uma retrospectiva ou revisão histórica sobre Belleza y Felicidad, tampouco uma apresentação oficial do que foi a galeria, mas o oferecimento de uma interpretação possível (Miliyo, 2006). Entretanto, ele não

²³ Além de Centurión, a mostra contou também com Alberto Goldenstein, Jorge Gumier-Maier, Alfredo Londaibere e Marcelo Pombo. Fundada por Fernanda Laguna, parte do círculo do Rojas na década de 1990, e Cecilia Pavón, a Galeria ByF esteve alinhada ao Rojas de Gumier-Maier por se posicionar com indiferença sobre qualquer inserção internacional de seus projetos ao longo de sua atividade, priorizando a produção destinada ao circuito local. Além disso, ao longo dos seus três anos de atividade, a galeria priorizou produções com materiais baratos e precários, que remetessem à infância e à cultura de massa.

²⁴ O texto foi escrito a pedido do curador Emiliano Miliyo. Após terem conhecimento sobre seu conteúdo, ele e Fernanda Laguna, diretora da ByF, entraram em acordo por excluí-lo do catálogo da exposição. Ainda assim o texto alcançou grande circulação de modo não oficial, até que foi publicado pela Revista Ramona. Criada em 2000 pelo colecionador Gustavo Bruzzone e pelo artista Roberto Jacoby, Ramona publicou diversos textos na ocasião e nos anos subsequentes sobre a polêmica envolvendo a mostra.

teceu relações estéticas ou subjetivas entre as obras, mas as apresentou simplesmente em um contexto diferente, visto que as peças expostas já haviam estado presentes na ByF em outras ocasiões²⁵.

Por fim, foi publicado também “*Enfado snob: contrariedades de legitimación y linajes suplen el análisis crítico*”, texto do artista Roberto Jacoby, parte do dito círculo do Rojas, em resposta ao de Montequin. Jacoby (2006) criticou a acusação de que existia um comitê de legitimação da arte composto por artistas do Rojas, lembrando que a legitimação parte de diversos agentes, dentre eles estatais, privados, acadêmicos e históricos. Ele justificou o teor biográfico sobre as obras dos artistas do Rojas com o fato de que os anos noventa foram rondados pela morte iminente: tratava-se de uma geração devastada pela ditadura e pelo HIV e, portanto, a subjetividade que isso suscitava era o realmente valorizado pelo Rojas, não a relação com a política menemista (Jacoby, 2006). Desse modo, o autor defendeu que o Rojas foi um local único do ponto de vista político, pois foi

[...] um ato de resistência à eliminação empreendido por um pequeno grupo de seres sensíveis e talentosos, que buscam a beleza em seu entorno e o amor em seus amigos, mas ainda mais, o Rojas instituiu certa poética que fez mais visíveis as limitações da enfermidade, da pobreza, da posição subalterna, do não-dito: de certo modo, inventou seu próprio mundo, seus próprios critérios, por outra parte muito amplos. Desse modo, o Rojas (assim como Belleza) favoreceram a aparição de olhares ou atitudes antes que uma escola pictórica (*Ibidem*, p. 73).

Diante do exposto, *Subjetiva...* suscitou discussões em torno ao caráter político das produções do Rojas e, conseqüentemente, de Belleza y Felicidad, além do processo de consagração do CCRR como o cânone de uma década. Feliciano Centurión, mais uma vez, foi apresentado como um artista amarrado a essas discussões sobre o Rojas e a década de 1990 em Buenos Aires.

Houve uma exposição individual de Centurión na Galeria Alberto Sendrós, em Buenos Aires e em 2004, sob curadoria da artista Ana López. Seguida pela coletiva *Diversos y Similares*, no Centro Cultural España Juan de Salazar, em 2005 e uma individual de 2006 na galeria Paseo de las Artes, no Shopping Mariscal López, ambas na cidade de Assunção. Não foram encontradas maiores informações sobre as

²⁵No texto de Montequin, é citada a exposição coletiva *Sentimientos*, com obras de Centurión, Gumier-Maier, Pombo e Imola, realizada em ByF antes de *Subjetiva*, mas sem citar ano de realização. A participação de Centurión em *Subjetiva* é justificada por essa mostra anterior, entretanto não foram encontrados dados sobre ela.

mostras, mas elas demonstram como o artista seguia circulando em espaços expositivos às margens e ao centro do cânone e entre Assunção e Buenos Aires.

A coletiva *MACRO en recoleta: un cruce de miradas*, de 2006, contou com obras de Centurión. Como o nome já aponta, tratou-se de uma exposição no Centro Cultural Recoleta com obras de noventa artistas presentes no acervo do Museu de Arte Contemporânea de Rosário, na Argentina. A curadoria foi realizada por Clelia Tarico, que, além de Centurión, apresentou outros artistas do Rojas,²⁶, mas também nomes de outros períodos da arte argentina. A exposição visava propor um diálogo entre as duas instituições, refletindo sobre tendências de diferentes épocas da arte argentina contemporânea (Casanovas, 2006) e foi organizada em quatro eixos: abstração geométrica, arte conceitual, arte dita política e arte com teor pop, sendo esse último eixo no qual foram inseridos grande parte dos artistas do Rojas.

Em 2007, obras de Centurión estiveram na mostra *4 años*, como parte da apresentação da Galería Alberto Sendrós na Feira ArteBA 07. No mesmo ano, participou da mostra *Papeles latino-americanos: de David Alfaro Siqueiros a Guillermo Kuitca*, no MALBA. Foi curada por Marcelo Pacheco e tinha como fio condutor os diferentes usos do papel na história da arte na América Latina, portanto as obras de Centurión expostas foram alguns esboços em papel.

A historiadora da arte Valeria González e Máximo Jacoby (curador da galeria do Rojas na época) realizaram a curadoria de uma exposição que aconteceu concomitantemente no Centro Cultural de Espanha em Buenos Aires e no Rojas intitulada *El Rojas: veinte años de artes visuales*. Ela apresentou artistas vinculados ao Rojas entre 1989 e 2009. Desde os “*chicos del Rojas*”, como Feliciano Centurión, Omar Schirilo, Marcelo Pombo, Cristina Schiavi, Liliana Maresca, Benito Laren, Magdalena Jitrik, Miguel Harte, Alfredo Londaibere, Ariadna Pastorini e o próprio Gumier-Maier, até os nomes da nova geração de recorrentes expositores no CCRR. A proposta dos curadores afirmou o caráter revisionista sobre o que foi o Rojas que estava ganhando força ao longo dos anos 2000. Para eles, a mostra propunha a reflexão sobre o CCRR e suas derivações ao longo de duas décadas, além do entendimento sobre como se criou um modelo de produção e gestão tão particulares e inéditos que geraram uma rede complexa de relações institucionais, afetivas e comerciais (González; Jacoby, 2009). Na ocasião da mostra, os curadores também

²⁶ Como Alfredo Londaibere, Cristina Schiavi, Jorge Gumier-Maier, Liliana Maresca, Marcelo Pombo, Miguel Harte, Omar Schiliro e Pablo Suárez.

publicaram o livro “*Como el amor: polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009*”. Na apresentação do livro, Jacoby se referiu ao Rojas de Gumier-Maier como um mito, sem esconder sua nostalgia sobre as memórias dessas duas décadas. O curador afirmou a centralidade do Rojas para o circuito de arte local, como um “gerador de pensamento, gozo e criação nos distintos projetos curatoriais e contextos sociais [...]” favorecendo “a investigação e a experimentação de manifestações estéticas órfãs de espaço e apoio sem nenhum tipo de condicionamento programático.” (Jacoby, 2009, p.7). E acrescentou: “essa pluralidade extrema, por momentos caótica, se converteu em uma marca de gestão única.” (*Ibidem*, p.7)

Na mesma publicação, González apresentou um texto individual, intitulado “*El papel del Centro Cultural Ricardo Rojas en el arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 e 2009*”. Ela fez uma retrospectiva sobre a galeria do Rojas, desde a publicação do texto “*Avatares del Arte*”, publicado no “*La Hoja del Rojas*” e escrito por Gumier-Maier, inaugurando sua gestão, passando pela recepção crítica ao longo dos anos noventa e finalizando com a exposição *El Tao del Arte*. Quanto aos artistas do Rojas ela disse: “se tratava de um grupo concreto de artistas que, vinculados pelo gosto pessoal e pelos afetos, haviam constituído um espaço de pertencimento singular simbolizado pela galeria do Rojas” (González, 2009, p. 21). A partir de 1997, com *El Tao del Arte*, a autora identificou que

[...]na medida em que o modelo historiográfico e curatorial constituído a partir do Rojas se normatizava e que a figura de Gumier Maier começava a adquirir os traços de artífice principal de uma época, se multiplicaram em seus textos os gestos de distanciamento e a defesa de uma visão baseada no gosto pessoal, inefável como o emocional ou o religioso (*Ibidem*, p. 21).

Para a historiadora da arte, *El Tao del Arte* inaugurou uma nova fase sobre o Rojas, de cunho retrospectivo, mas também marcou o fim de todo um modelo. Nesse período, segundo González (2009), houve uma revisão do que seria uma arte política, além de uma desconstrução sobre o que se havia postulado como “arte dos ‘90”, fazendo com que o Rojas deixasse de ser um lugar onde nasce o novo, uma vez que a geração recém consagrada dos “*chicos do Rojas*” estava ganhando prêmios, bolsas e exposições no exterior. Desse modo, a curadora apontou os artistas do Rojas como parte de um cânone recém constituído.

O MALBA apresentou a exposição, ainda em 2009, *Escuelismo: el arte argentino de los 90*, cuja maioria das sessenta obras expostas, de quarenta e um artistas dos

anos oitenta e noventa, faziam parte do patrimônio do museu. Foram expostos objetos, pinturas, fotografias, vídeos e instalações. O MALBA, na figura de seu curador-chefe Marcelo Pacheco, usou como fundamento para a mostra o texto “*Escuelismo: modelos semióticos escolares em la pintura argentina*” (1978), do pesquisador Ricardo Martín-Crosa. Todas as obras expostas dialogavam com o que o autor qualifica como uma “retórica do ensino primário argentino”, isto é, a hipótese de que há um modo de ver, pensar e fazer que segue o modelo da escola primária argentina. Desse modo, as obras dialogavam com um imaginário voltado ao repertório escolar, às iconografias relacionadas ao infantil, aos jogos, aos livros de contos, além de uma tendência à manualidade. A exposição propunha repensar o conceito de *Escuelismo* de Martín-Crosa aplicado à arte argentina da década de noventa, levantando a reflexão de como a escola ensina a perceber e interagir com o mundo, além de analisar as continuidades, similitudes e diferenças entre os artistas expostos (MALBA, 2009). A mostra foi uma proposta de reflexão sobre a arte dos noventa, vinculando-a com a estrutura de construção de conhecimento da escola primária e estabelecendo laços com a produção artística dos anos 1960, traçando as particularidades da arte argentina contemporânea. A ideia de *Escuelismo* é como um método ou instrumento de análise sobre as diversas aproximações entre os componentes da arte argentina contemporânea.

Percebe-se a presença marcante dos artistas do Rojas entre os três grandes núcleos temáticos da mostra: o primeiro *Materiales y signos*, voltado para materiais e técnicas que remetem ao escolar, como referência a jogos de encaixe, a quebra-cabeças, enciclopédias, dicionários, colagens, traços desfigurados, suportes cortados, etc²⁷. O segundo, *Acciones y armado*, voltado para as ações de armar, construir, montar, costurar, dobrar, ser obsessivamente prolixo e minucioso, recortar, amplificar os detalhes, sair de escala, buscar o harmonioso e o bonito. Obras outras de Centurión fizeram parte desse eixo temático²⁸. Já o terceiro núcleo, *Imaginário Infantil*, foi voltado à iconografia, imagens ou referências de livros literários, álbuns

²⁷ Nesse núcleo foram incluídas obras de Feliciano Centurión, Liliana Porter, Elba Bairon, Fernanda Laguna, Liliana Maresca, Marcelo Pombo, Pablo Siquier, Beto De Volder, Tomás Espina, Ignacio Iasparra, Guillermo Kuitca, Adriana Miranda, Eduardo Navarro e Eduardo Stupia.

²⁸ Ao lado de trabalhos de Ruy Krygier, Sergio Avello, Leo Battistelli, Fabián Burgos, Marina De Caro, Mónica Girón, Gumier-Maier, Catalina León, Nushi Mantaabski, Nicolás Robbio, Omar Schiliro, Marcelo Pombo, Alejandra Seeber e Román Vitali

para colorir, animações, ilustrações, pequenas histórias, ficção científica, caricaturas e imagens do fantástico, dos medos infantis, dos pesadelos grotescos²⁹.

A exposição foi acompanhada por encontros com artistas em rodas de conversas temáticas: uma voltada para o debate sobre a influência dos labores escolares da infância na produção de artistas, uma sobre a ideia de re-formar a escola, isto é, traçar aproximações com o conceito de escola como fábrica de formas, composições e elaborações e outra propondo reflexões sobre o termo *Escuelismo*. Com a presença marcante dos artistas do Rojas, a mostra acabou por colocar suas produções sob uma nova perspectiva, propondo um olhar mais apurado sobre um aspecto já citado sobre as obras em discursos curatoriais e críticos anteriores.

Em 2011, algumas obras têxteis de Centurión viajaram para os Estados Unidos na ocasião da exposição *Recovering Beauty: the 1990s in Buenos Aires*, realizada no Blanton Museum of Art em Austin, no Texas. Uma das cinco obras foi *Pulpo Blanco* (1993) e foi a primeira vez que as cinco foram expostas na América do Norte³⁰ (Imagem 14).

²⁹ Nele foram incluídos trabalhos de Gabriel Acevedo Velarde, Ale De la Puente, Matías Duville, Manuel Esnoz, Leopoldo Estol, Raúl Flores, Sebastián Gordín, Daniel Joglar, Fabio Kacero, Jorge Macchi, Miguel Mitlag, Alberto Passolini, Liliana Porter, Alfredo Prior e Cristina Schiavi.

³⁰ Além de Centurión, também foram expostos Fabián Burgos, Beto de Volder, Sebastián Gordín, Jorge Gumier-Maier, Miguel Harte, Graciela Hasper, Fabio Kacero, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Marcelo Pombo, Cristina Schiavi e Omar Schiliro.

Imagem 14. Registro da exposição *Recovering Beauty* (2011) com *Pulpo Blanco* (1993) à direita. Acrílica sobre cobertor de poliéster (241,3 x 213,3cm).



Fonte: Blanton Museum.

Ursula Davila-Villa foi a curadora associada ao museu que trabalhou com outras investigadoras da University of Texas in Austin (UT), como Doris Bravo, Abigail Winograd e Sara Meadows, além da pesquisadora argentina Natalia Pineau. Os cinco constituíram por cerca de três anos um grupo de estudo voltado para as discussões suscitadas na exposição. Em texto curatorial, Davila-Villa afirmou que diferentes dos artistas dos anos 1980, os do Rojas faziam arte pelo puro prazer, não como um modo de declaração sobre transformações sociais. Ela disse que o propósito da exposição era mostrar como os artistas celebravam a vida através da arte, além do papel crucial que o Rojas teve no circuito artístico de Buenos Aires na década de noventa. No mesmo texto, Davila-Villa explicou o transcorrer político da Argentina entre os anos 1980 e 1990 para argumentar que os artistas do Rojas “acreditavam na ideia de que o papel central da arte era criar encontros estéticos prazerosos, mais do que comunicar declarações políticas em protesto a alguma situação particular” (Davila-Villa, 2011, p. 21). É essa atitude que ela chamou de “*recovering the beauty*”, isto é, recuperar a beleza e seguir em frente em relação às dificuldades do período ditatorial, expressando a simples alegria de viver através das obras.

Ao citar os modos como os artistas faziam isso, ela afirmou que Centurión focou no aspecto artesanal das obras, bordando e pintando cobertores e travesseiros. Para ela, essas ações foram usadas de consolo em meio ao sofrimento devido à Aids e às reflexões sobre a mortalidade. A curadora também reforçou a ideia de um grupo do Rojas enquanto uma comunidade afetiva, apoiando-se em meio à epidemia e à marginalidade em relação ao circuito artístico.

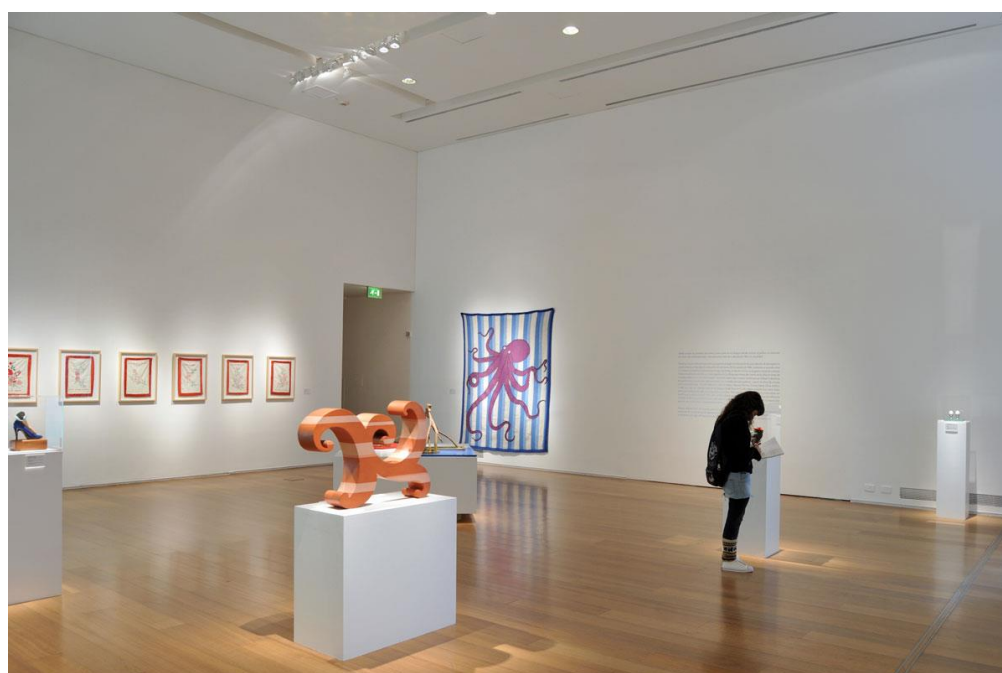
Além do texto curatorial, o catálogo contou com um texto de apresentação da exposição escrito pelo diretor do museu, Ned Rifkin. Para ele, a importância das obras é justificada já pelo fato de elas terem sido produzidas em um período pós-repressão, marcada pela limitação de expressões do privado e de orientações divergentes. Logo, o intuito do museu com a exposição era propor uma reconsideração das obras ali expostas, além de pôr à luz o momento histórico no qual elas foram produzidas. Rifkin focou no contexto da ditadura de 1976, citando a violência, a tortura e o desaparecimento de centenas de cidadãos, como o período em que os artistas do Rojas foram amadurecendo. “Entre outras coisas, sua arte pode ser entendida como uma tentativa de curar algumas das feridas que resultaram desses medos terríveis” (Rifkin, 2011, p. 8). Segundo o diretor, no caso dessas obras, a beleza não estaria no sentido visual, sensual ou filosófico, mas em uma saturação entre dinâmica e significado. Em suas palavras: “a beleza deve ser perdida para que ela seja recuperada” (*Ibidem*, p. 8). Desse modo, os artistas do Rojas foram apresentados como sujeitos politicamente engajados, pois, nas palavras do diretor, relacionando com a Lei da Ação e Reação de Newton, “os artistas da galeria Rojas não estavam simplesmente celebrando a beleza em si, eles estavam formulando reações estéticas contra o resíduo de uma ditadura militar opressiva” (*Ibidem*, p. 10).

A exposição foi, portanto, um modo de apresentação internacional da arte argentina dos anos noventa através dos artistas do Rojas. Pela abordagem da curadora, defendeu-se uma produção baseada na arte pela arte, na recuperação da beleza como principal objetivo dos artistas. Por outro lado, o Rifkin defendeu que as obras dos artistas do Rojas expressam o engajamento político dos artistas após seu processo de formação durante a ditadura militar argentina.

Ainda em 2011, Centurión foi um dos artistas expostos na coletiva *Arte argentino actual en la colección de Malba*. Nessa exposição, Centurión foi incluído enquanto um artista argentino, visto que a instituição apresentou a exibição como a reunião de mais de cem obras de sessenta artistas do país (MALBA, 2011) produzidas desde os anos

oitenta, sendo elas pinturas, desenhos, fotografias, instalações e vídeos. No site oficial da instituição, no campo da memória sobre a exposição, é afirmado que a mostra propôs um percurso pelos últimos vinte anos de produção artística argentina através de sua coleção, começando pela geração underground de Buenos Aires do fim dos anos oitenta, seguindo pelos artistas do Rojas como Liliana Maresca, Feliciano Centurión, Gumier-Maier, Omar Schiliro, Marcelo Pombo, Sergio Avello e Alberto Goldenstein; e produções mais recentes, já do século XXI (Imagem 15).

Imagem 15. Registro da exposição *Arte argentino actual en la colección de Malba* (2011) com *Pulpo Enamorado* (1993) ao centro e a série *Flores del Mal de Amor* (1996) à esquerda.



Fonte: MALBA.

A Fundación PROA em Buenos Aires realizou a exposição *Algunos Artistas: 90-hoy*. Ocorrida em 2013, a mostra teve suas obras selecionadas por Rafael Cippolini, Ana Gallardo, Ceciclia Szalkowicz e Gaston Pérsico em meio às coleções Gustavo Bruzzone, Esteban Tedesco e Alejandro Ikonicoff. O título faz referência à exposição de 1992, *El Rojas presenta: Algunos Artistas*, ocorrida no Centro Cultural Recoleta com curadoria de Jorge Gumier-Maier, consagrando o círculo do Rojas no mercado de arte e perante a crítica argentina. Na exposição da PROA, exibiu-se principalmente as primeiras aquisições dos colecionistas do período, constituindo um diálogo entre artistas e colecionistas (PROA, 2013), além de evidenciar o desenvolvimento de

carreiras de alguns artistas, com obras de diferentes períodos e de diferentes coleções.

Em texto de apresentação da exposição, a Fundación PROA sustentava o discurso sobre a arte dos anos 1990 pautado nas ideias de jogo, de beleza, do infantil, do humor e da ironia, além de ressaltar o uso de objetos do cotidiano por parte dos artistas do período. Dessa década, as obras foram selecionadas da coleção Bruzzone e as dos anos 2000, da coleção Esteban Tedesco. As obras da coleção Alejandro Ikonoff, por sua vez, apresentavam o contexto artístico atual à época da exposição. Foram cento e vinte artistas, dentre eles Centurión, com mais de quatrocentas obras expostas. Os colecionistas foram apresentados em primeiro plano, como um corpo próprio, evidenciando sua identidade, suas especificidades e características próprias.

O catálogo foi coordenado por Cintia Mezza e trouxe textos históricos, ensaios inéditos e uma galeria de imagens com documentos fotográficos e as obras expostas. A Fundação também organizou uma programação voltada para discussões sobre temas diversos. O ciclo de debates “Artistas + críticos” propôs mesas de discussões abertas ao público todos os sábados, com os protagonistas da cena artística desde os anos 1990, isto é, artistas, colecionadores, críticos e curadores. A exposição e a programação que a acompanhou acabaram por recuperar os debates que tomaram conta do cenário artístico nos anos 1990, em torno dos termos *Light* e *Rosa* para designar as obras. Desse modo, Centurión, através da coleção Bruzzone, foi mais uma vez alvo de debates em torno do teor político de suas obras. O próprio título da exposição reforça o caráter de revisionismo sobre o Rojas, que foi apresentado como a estética de toda uma década.

Diante do exposto, percebe-se que os anos entre 1999 e 2013 foram marcados pelo protagonismo de uma narrativa que protagoniza o Rojas na trajetória artística de Feliciano Centurión a partir das exposições realizadas, evidenciando o debate quando ao caráter político das produções da década de 1990. Algumas buscaram apresentar a arte argentina dos anos noventa através das produções de artistas vinculados ao Rojas e outras apresentaram um tom nostálgico sobre a gestão de Gumier-Maier e o cenário artístico portenho do período. Esse processo deu continuidade ao deslocamento dos artistas do Rojas das margens para o centro do circuito artístico portenho, processo iniciado com *Algunos Artistas* em 1992, e os consagrou como cânones de uma década em Buenos Aires.

3.2. Laço com o Rojas: celebração e historicização

Seguindo essa linha, outras mostras foram realizadas nos últimos dez anos com obras de Centurión. Em 2016, houve a exposição *Interferencias en la colección Bellas Artes*, no Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires³¹. A curadoria ficou a cargo de Fernando Farina e Santiago Villanueva, como parte da celebração dos vinte e cinco anos da feira internacional de arte contemporânea, a *ArteBA*. A exposição tinha o intuito de promover cruzamentos entre as obras contemporâneas, produzidas entre os anos 1990 e o início dos anos 2000, e as obras do acervo do museu permanentemente expostas, apresentando-as cronologicamente, começando com obras datadas da Idade Média. Buscou-se questionar as leituras já estruturadas sobre as produções do período entre a década de 1990 e o início dos anos 2000:

Se trata de um convite a outros percursos e a revelar contradições, de modo que o próprio museu se transforme em um relator de referências e observações sobre sua própria coleção, afastando-se de um olhar cristalizado sobre a história da arte (Museu Nacional de Bellas Artes, 2016, n/p.).

Durante a inauguração da mostra, foi exibido o documentário *“Feliciano Centurión: abrazo íntimo al natura”* (2016), dirigido por Mon Ross e produzido pelo paraguaio Fabián Bozzolo. O filme retrata a vida de Centurión a partir de arquivos e entrevistas dos artistas Magdalena Jitrik, Diana Aisenberg, Ana López, Leo e Daniel Chiachio Giannone, Ariel Montagnoli, Cristina Schiavi e Stella Rosa Benvenuto, além de galeristas, curadores, teóricos, historiadores e familiares de Centurión.

Outra mostra que incluiu Centurión como um dos nomes essenciais da arte argentina foi a exposição individual *Declaraciones de Amor II*, no Centro Cultural Citibank em Assunção, realizada em 2016. O texto curatorial ficou a cargo de Gustavo Benítez, apresentando Centurión como um “artista-ativista” e com o intuito de promover uma experiência sensível do espectador frente a suas obras, que, para o curador, já estavam “despojadas de sua carga histórica original” (Benítez, 2016, n/p.). Durante a exposição, o Centro Cultural também promoveu a conversa “El arte en la existencia de los años noventa”, protagonizada por Ana López e Gustavo Bruzzone, além da projeção do documentário *“Feliciano Centurión: abrazo íntimo al natura”*. Ainda que o curador aspirasse propor uma experiência mais abrangente do que a

³¹ Juntamente com Centurión, foram expostos trabalhos dos artistas León Ferrari, Jorge Gamarra, Daniel García, Mónica Millán, Mondongo, Teresa Pereda, Cristina Piffer, Santiago Porter, Juan Carlos Romero, Pablo Siquier e Clorindo Testa.

atribuída pelas discussões em torno do CCRR, percebe-se ainda um caráter revisionista sobre os anos noventa a partir da obra do artista.

Durante a pandemia, em 2020, a exposição online *Orgullo y prejuicio: Arte en Argentina em los 90 y despues* foi realizada pela Galeria Nora Fisch com curadoria de Francisco Lemus. Como o título sugere, tratou-se de uma mostra sobre a arte portenha realizada na década de 1990 e seus desdobramentos, enfatizando artistas pertencentes ao acervo da Nora Fisch. Apresentou-se obras da época e atuais. Entretanto, mais que expor somente obras de arte, a exposição contou também com arquivos e sugestões de leituras relacionadas sobre o período. Através de hiperlinks, o visitante tem acesso a dados sobre obras, arquivos, artistas e vídeos com registros da época. Houve primeiro o lançamento de um texto introdutório, de autoria de Francisco Lemus, seguido pela abertura de novas páginas web, como novos “capítulos”, se ramificando em recortes dentro da temática geral da exposição.

A obra de Centurión fez parte de uma linha curatorial de revisionismo sobre o discurso da crítica da década de 1990 em relação às obras dos artistas, isto é, sobre o teor *Light* da produção:

Não é uma arte que verifica sua época por meio de protestos, mas dá conta de suas pulsações. Com exceção de seu perfil *queer*, a arte dos anos 1990 não tem o registro exótico que se instalou há várias décadas nas agendas curatoriais como garantia de novidade e correção de poder. Nas obras, prevalece a micropolítica como modo de vida e o fortalecimento das relações com o que nos é mais próximo. (Lemus, 2020b, n/p.).

Outra mostra com curadoria de Lemus ocorreu entre setembro de 2022 e fevereiro de 2023, intitulada *El arte es un misterio: los años 90 en Buenos Aires*. A exposição se deu na Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, em Buenos Aires e partiu da tese de doutorado do curador, contando com a presença majoritária de obras de artistas do Rojas, dentre eles Centurión. Com o intuito de expor o panorama artístico dos anos 1990, o curador apresentou os artistas pela ótica do uso de materiais e temas pouco valorizados pela tradição artística e pelo advento da epidemia da Aids. Assim, o curador afirmou o caráter político das ações desses artistas:

A beleza e o prazer se misturavam com a morte. A subjetividade permeava tudo: imagens recorrentes, operações estéticas, discurso e formas de agrupamento. O pessoal adquiriu uma hierarquia sem precedentes na representação. Isso não significou um afastamento da política, mas a entrada da micropolítica como uma forma autêntica de ordenar os sinais de uma época. (Lemus, 2022, n/p.).

Desse modo, a mostra tem caráter revisionista sobre a crítica e a historiografia sobre as produções do período:

O olhar das instituições dos países centrais não parece entendê-la [a arte produzida na década de 1990] porque ela se distancia da posição subalterna que definiu a arte latino-americana. Não é uma arte que comprova sua época por meio de protestos, mas dá conta de sua sensibilidade e do senso de comunidade do qual surgiu. Em um cenário artístico crescente e profissionalizado, foi possível fortalecer as relações com os mais próximos, e formou-se uma rede na qual os artistas começaram a se apropriar do cenário cultural de seu tempo sem a correspondência usual com as agendas internacionais. (*Ibidem*, n/p.).

Os diversos núcleos da exposição exploraram questões como a materialidade das obras, a escolha dos materiais, estéticas de abstração, relações afetivas, características dos circuitos underground da arte, temas como homossexualidade, domesticidade e gênero. As denominações de “*light*”, “*rosa*” e “*guarango*” também foram trazidas à tona a fim de discutir tais adjetivações e revisá-las perante um olhar atualizado sobre o período.

Compondo uma breve exposição com sede na Galeria Roldán em Buenos Aires, houve um leilão de cerca de setenta peças da Coleção Bruzzone, ocorrido em 2023. A curadoria foi realizada por Rafael Cippolini, contando com peças de diversos artistas do Rojas, sendo três delas de Feliciano Centurion: “*Celebro la vida*”, “*Tu mirada me acompaña*” e “*Soy una fruta madura em la naturaleza*” (Imagem 16). Por Bruzzone ser o principal colecionador da arte argentina dos anos noventa, o discurso curatorial se deu em torno dessa década e do grupo de artistas nucleados por Jorge Gumier-Maier e por sua curadoria doméstica, enfatizando também o papel do colecionador Bruzzone na cena artística do período. O texto curatorial é um recorrido sobre essa época, pontuando os desdobramentos na cena cultural portenha a partir desses dois principais agentes: Gumier-Maier e Bruzzone.

Imagem 16. Registro da exposição na Galeria Roldán (2023) com, da direita para a esquerda, *Soy una fruta madura em la naturaleza* (1996), *Celebro la vida* (1996) e *Tu mirada me acompaña* (1995).



Fonte: Galeria Rondán.

Essa linha discursiva com ênfase no CCRR seguida nas exposições percorridas se bifurcou ao longo das duas décadas após a morte de Centurión. Exposições como *Szene Buenos Aires*, *MACRO em Recoleta*, *Recovering Beauty* e *Arte Argentino Actual en Malba* visaram apresentar, no âmbito internacional, o panorama argentino da década de 1990 através das produções vinculadas ao Rojas. Já *El Tao del Arte*, *El Rojas: veinte años de artes visuales*, *Algunos Artistas: 90 – hoy* e *Orgullo y Prejuicio* propuseram, a partir das obras realizadas naquela década, uma revisão dos valores atribuídos a essas produções e ao cenário artístico portenho do período. Essa reconsideração se deu em torno principalmente da suposta qualidade apolítica das obras atribuída no passado, hoje reconsiderada.

3.3. Individualidade e complexidade: a obra de Centurión sob perspectivas diversas

A partir de 2012, percebe-se a estruturação de uma narrativa mais complexa sobre a obra de Centurión. Isto é, a obra passa a receber uma leitura que articula diferentes aspectos simbólicos, históricos e materiais através das narrativas expográficas, sem enfatizar o vínculo do artista com o CCRR, tampouco tecendo um discurso de revisão sobre os anos 1990 em Buenos Aires. Prenúncios dessa abordagem podem ser percebidos já na mostra individual de 1999, no Centro Cultural Espanha de Salazar,

principalmente com base no texto apresentado de Ticio Escobar. As mostras apresentadas a seguir trabalharam aspectos inerentes à obra de Centurión, por vezes frisando uma dimensão específica, por outras, articulando diversas abordagens e apresentando a obra do paraguaio em sua complexidade.

Em 2012, Centurión teve uma exposição individual intitulada *Bocetos y dibujos: papeles prévios de Feliciano Centurión*, na Galeria Alberto Sendrós, com curadoria de Eva Grinstein. Como o nome sugere, a mostra apresentou um conjunto de desenhos do artista, entre eles esboços com notas verbais para a produção das pinturas sobre cobertores, algumas não finalizadas, além de desenhos do corpo humano, explorando o homoerotismo (Imagem 17). Os desenhos foram produzidos entre 1991 e 1993 e possuem temas referentes a todas as fases da obra do artista: pinturas eróticas expressionistas em grande escala, pinturas sobre cobertores e bordados. A mostra foi dividida em quatro eixos temáticos: um voltado para a representação da figura masculina de teor erótico; um dedicado a seres mitológicos; um pequeno compilado de figuras com espadas e flechas; e um conjunto de desenhos de animais.

Imagem 17. Registro da exposição *Bocetos y dibujos: papeles prévios de Feliciano Centurión* (2012).



Fonte: Arquivo de Feliciano Centurión.

Eva Grinstein (2012) apontou no texto curatorial que Centurión estava sendo redescoberto pelo colecionismo e pelos novos artistas. A exposição seria uma forma de rerepresentar o artista através de peças prévias, isto é, desenhos que precederam as obras finalizadas, produzidas por um Centurión ainda não reconhecido como

artista. “Os papéis são fragmentos da iniciação de um menino nascido em uma pequena cidade jesuíta do Paraguai, de onde se foi e para onde voltou muitas vezes simbolicamente com seu trabalho.” (Grinstein, 2012, n/p.). Além disso, ela ponderou que o artista foi reconhecido por outro tipo de obra, mas na exposição estavam inclusos esboços para pinturas eróticas, onde o corpo masculino é apresentado sem tabus e com uma carga sensível através de suas formas voluptuosas (Grinstein, 2012). Os cobertores já característicos do artista não foram inclusos na mostra, exceto uma, ao lado de seu “papel prévio”, intitulada “*La nave va*”, um barco navegando pelo oceano.

Já a individual *Feliciano Centurión: las intensidades de la belleza* foi dividida em dois espaços: o Centro Cultural España Juan de Salazar e o Museo del Barro, ambos em Assunção e em 2013. A curadoria foi de Fernando Davis, professor da Universidade de La Plata. No texto curatorial, Davis partiu da fala de Centurión “me esforço para produzir beleza”³² e sugeriu que a obra do paraguaio expressa o desejo do artista de construir uma vida bela, de modo afetivo e alegre, articulando elementos da cultura popular e do universo historicamente imposto às mulheres.

Para Feliciano, a experiência da arte foi indissociável da aposta por construir formas de vida fundadas em uma política da amizade e do cuidado e a invenção, desafiante e alegre, de si mesmo. O cobertor opera como suporte ‘afetivo’ de sua pintura, opera também como abrigo da manualidade artesanal popular e de práticas cujo saber é transmitido pelas mulheres, de representações e procedimentos que a estética e a história da arte hegemônicas (heteromasculinas) haviam marginado e excluído. (Davis, 2013, n/p.).

Sobre as questões de gênero suscitadas nas obras, o curador disse:

Na apropriação de uma série de práticas socialmente designadas à mulher, assim como elementos pertencentes ao domínio da intimidade doméstica, a obra de Feliciano desorganizava as divisões de gênero estabelecidas e colocava em tensão os territórios do privado e do público, para fazer da própria intimidade um espaço de ativação micropolítica. Para ele não se tratava de uma mera inversão dos papéis de gênero normatizados. Em torno dessas práticas, as mulheres também haviam construído, historicamente, redes de afetos e solidariedades políticas. A incorporação do tecido e do bordado aludia, assim, a processos de subjetivação (das mulheres, dos homossexuais) vinculados a invenção de tramas de afeto e de aliança, desobedientes da ordem heteromasculina. (*Ibidem*, n/p.).

Sobre os cobertores, o curador manifestou sua leitura quanto ao teor afetivo das peças: “um material barato e de uso recorrente que, desapegado de seus circuitos de

³² Feliciano Centurión em correspondência para Verônica Torres, citado por Fernando Davis no texto da exposição *Feliciano Centurión: las intensidades de la belleza* (2013) em Assunção.

circulação e consumo cotidianos, por vezes operava como um potente significante associado ao corpo, ao cuidado e ao abrigo” (*Ibidem*, n/p.). Afirmou também que os objetos têxteis comprados na Feira de San Telmo e no Mercado 4 em Assunção possuíam uma “silenciosa história de afetos e que, resgatados de seu esquecimento, eram cuidadosamente cosidos sobre um cobertor [...]” (*Ibidem*, n/p.). Em oposição às narrativas vigentes sobre a obra de Centurión, ele não relacionou os pequenos formatos ao corpo enfermo, mas à intimidade expressa tanto na prática de bordar quanto dos suportes já repletos de história.

No mesmo ano, o MALBA inaugurou a exposição *Encuentros/ tensiones: arte latinoamericano contemporáneo*, que se estendeu até fevereiro de 2014. O museu expôs mais de cem obras de sessenta artistas pertencentes a seu acervo e a coleções privadas. A exposição foi dividida em sete núcleos a partir de quesitos formais e/ou temáticos. Houve uma linearidade da mostra, começando por obras de caráter conceitualista dos finais dos anos 1960 até o momento da exposição. Os artistas foram agrupados em núcleos temáticos e Feliciano Centurión foi incluído no núcleo “Neo Dadá”, ao lado de Marcelo Pombo, Alejandra Seeber, Liliana Porter, Liliana Maresca, Sergio Avello, Omar Schilliro, Andrés Toro, Los Carpinteros, Allora & Calzadilla, León Ferrari, Jorge Gumier-Maier, Jorge Macchi e Mondongo. O discurso da exibição foi baseado nas relações entre o local (no sentido de América Latina) e o universal, que estavam apontando para uma ruptura com o projeto de globalização eurocêntrica e valorizando traços regionais. Os núcleos da exposição eram os pontos de semelhanças entre propostas artísticas, enquanto que a linearidade da exposição apontava para as tensões e discordâncias entre a arte contemporânea latino-americana em seus primórdios e naquele período. Desse modo, o intuito da mostra seria evidenciar as heranças e continuidades, mas também os deslocamentos, controvérsias e mudanças (MALBA, 2013). Ainda que Centurión tenha sido exposto ao lado de outros nomes do Rojas, sua obra foi articulada com outras ideias que não a revisão das produções relacionadas ao CCRR, mas com uma perspectiva mais abrangente da arte produzida na América Latina.

Explorando o sentimento amor a partir da articulação de diferentes disciplinas: filosofia, religião, psicanálise, astrologia, artes plásticas, história, cinema e literatura, foi realizada a exposição *Amor*. Ocorrida em 2014 na Casa Nacional del Bicentenario, em Buenos Aires, a exposição *Amor*. A diretora executiva da Casa, Liliana Piñeiro, foi a coordenadora geral do projeto e afirmou que a exposição também buscou refletir

como os argentinos entendem o amor (Piñeiro, 2014), isto é, como os argentinos se vinculam através desse sentimento, qual a experiência dos argentinos a partir do amor, refletindo sobre aspectos individuais e sociais (Piñeiro, 2015). Ela afirmou, ainda, que o intuito da exposição não era responder a esses questionamentos, mas promover a reflexão e o debate. O roteiro expositivo foi realizado por Cristina Blanco, Marcela Roberts e Luciana Delfabro.

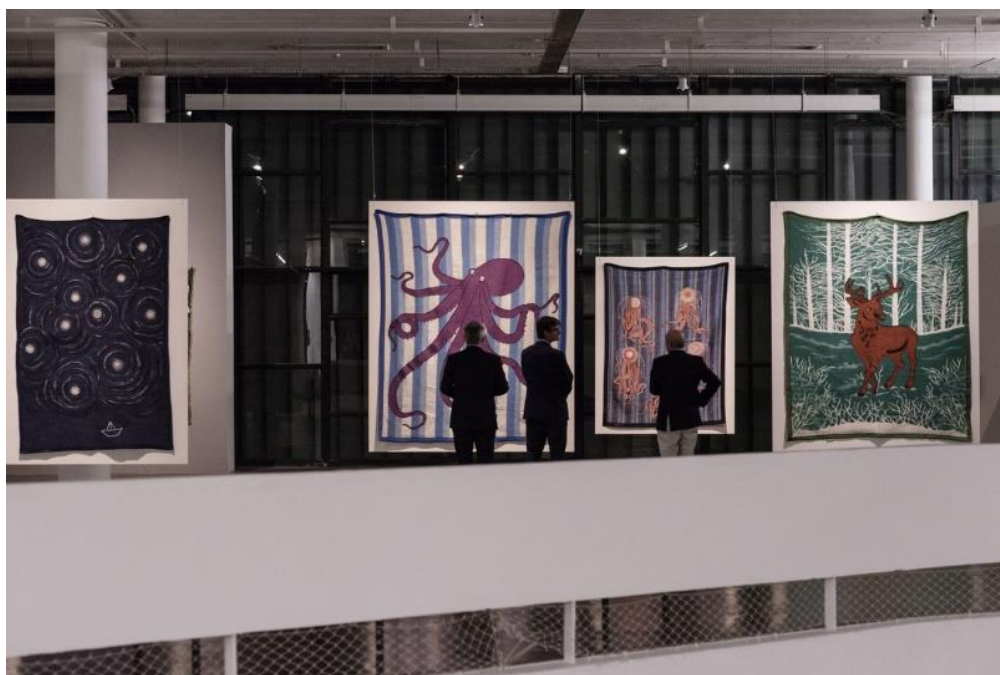
As obras e documentos expostos foram organizados a partir de três eixos que, segundo a filosofia grega, constituem o amor: Agape, Eros e Filia, cada um em um piso da instituição. Relacionadas às reflexões sobre o amor não correspondido, a série *“Flores del mal de amor”* (1996) de Feliciano Centurión foi incluída no núcleo *“Eros: el amor como marea”*, que explorava o tema da paixão amorosa, romântica e erótica. Nesse eixo, propunha-se reflexões sobre o ideal de beleza, mutável ao longo do tempo, a história do matrimônio, o ganho e perda de direitos sexuais em sociedade.

O ano de 2018 foi um marco para a amplitudes de narrativas e olhares sobre Feliciano Centurión. Nesse ano, suas obras voltaram ao Brasil, para a 33ª Bienal de São Paulo: Afinidades Afetivas. Como curador geral, Gabriel Pérez-Barreiro traçou um paralelo entre o romance *“Afinidades Eletivas”* (1809) de Goethe e a tese de Mário Pedrosa, *“Da natureza afetiva da forma na obra de arte”*. De Goethe, Pérez-Barreiro tomou a ideia de como as nossas afinidades são construídas a partir de um emaranhado de fatores culturais, morais e biológicos. Já de Pedrosa, a discussão sobre como o espectador constrói um entendimento sobre a obra de arte, a partir da relação entre características formais, desenvolvidas pelo artista, e a subjetividade do próprio espectador (Pérez-Barreiro, 2018a). Desse modo, os afetos causados pela arte se dariam de modo independente em relação às disputas político-ideológicas. Assim, o curador apropriou-se dos conceitos de afinidade e afeto para o título da bienal, propondo também que repensemos a hierarquia entre prática artística e a curatorial.

Para tanto, Pérez-Barreiro decidiu chamar sete artistas para compor o corpo de curadores e para expor ao lado de artistas que eles escolhessem, constituindo sete exposições coletivas e independentes entre si. Cada artista-curador teve liberdade sobre a seleção dos outros artistas, o discurso curatorial e o projeto expográfico. Seu intuito era evidenciar como que os artistas contribuem para a formação discursiva sobre sua obra, ao mesmo tempo em que os temas surgem ao longo dos desdobres da exposição (Pérez-Barreiro, 2018a). Além dessas sete exposições, Pérez-Barreiro

selecionou obras de doze artistas e os apresentou individualmente (Imagem 18). Sobre três deles, Aníbal Lopez, Feliciano Centurión e Lucia Nogueira, o curador afirmou que foram artistas fundamentais para a cena artística dos anos 1990, mas que não foram reconhecidos como tal em vida (Pérez-Barreiro, 2018b).

Imagem 18. Registro da exposição de Feliciano Centurión na 33ª Bienal de São Paulo: Afinidades Afetivas (2018).



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Em texto da exposição, o curador se referiu a Centurión como “um artista fundamental na renovação artística nos anos 1990 em Buenos Aires”, que, juntamente de outros artistas, explorou a subjetividade, “muitas vezes incorporando elementos da cultura popular que anteriormente seriam considerados kitsch ou inapropriados” (*Ibidem*, n/p.). Ele relacionou o têxtil de Centurión com o têxtil paraguaio, central para a cultura do país desde a Guerra da Tríplice Aliança. Afirmou também que o diagnóstico de HIV culminou na produção dos travesseiros expostos e em obras como relatos da doença.

O uso do sentimento e das linguagens visuais tradicionalmente femininas colocam Centurión no contexto de artistas que começaram a explorar gênero e sexualidade ao longo dos anos 1990. Embora sua carreira tenha sido tragicamente curta, ele continua sendo uma figura central, mas pouco reconhecida, da história da arte contemporânea recente. (*Ibidem*, n/p.).

Para o curador, a estrutura fragmentada e diversificada dessa bienal e a ausência de um tema abrangente, deram liberdade ao espectador para construir a própria experiência a partir das exposições (Pérez-Barreiro, 2018a), sem a expectativa de experienciar ou entender algo alinhado com um discurso pré-estabelecido. Ele propôs, ainda, que as exposições fossem centradas na experiência, não em um discurso, levando à desierarquização entre artistas, curadores e espectadores, através da possibilidade de que cada um construísse suas próprias afinidades afetivas a partir do exposto. Centurión foi referido como um artista que explorou questões de gênero, sexualidade e subjetividade, configurando sua obra como um diário íntimo. Propôs-se uma relação entre o têxtil de Centurión com o têxtil paraguaio, além do olhar sobre a incorporação de elementos da cultura popular, que, segundo o Pérez-Barreiro (2018b), eram considerados kitsch e inapropriados.

Para esta análise, o catálogo foi fundamental para a identificação de qual olhar se tinha sobre Centurión perante a exposição. O catálogo tradicional foi substituído por um conjunto de livros de artista, cada um relativo ao projeto de um curador-artista na mostra, constituídos também pelo modo de trabalho de cada artista em sua autonomia. Nessa publicação, há o texto “Ornamento extremo” de autoria de Ticio Escobar, escrito com base nas informações obtidas através de conversas entre Escobar e a irmã do artista, Yolanda Centurión, além do próprio Feliciano. Nele, mais uma vez Escobar propôs uma mirada sobre a obra do paraguaio sob distintas camadas, que se entrecruzam e dialogam com as diversas narrativas já propostas sobre o artista.

O autor considerou que para falar sobre a obra de Centurión é preciso adentrar em sua biografia, que é matriz para seu trabalho, para as primeiras tramas de imagens e de formas, ainda que a obra tenha passado por diversos deslocamentos simbólicos. Pois, para o antropólogo, as memórias da cidade natal de Centurión foram cruciais para o desenvolvimento da sensibilidade do artista. Desse modo, ele tece uma narrativa cronológica sobre a obra de Centurión, ponderando que, além do artesanato têxtil tradicional de San Ignacio Guazú, o lar do artista foi o responsável por consolidar seu imaginário voltado para os trabalhos manuais historicamente reservados às mulheres (Escobar, 2018). Além disso, infere-se que para Escobar a produção de Centurión seria carregada de um certo trânsito entre a história pessoal do artista e os momentos políticos que ele atravessava.

Centurión eclodiu nas artes visuais de Assunção com uma pintura de veementes cores chapadas e formas enfáticas, ocasionalmente categóricas. Apesar de pouco reconhecida, essa figuração foi decisiva para situar o momento político do artista. São obras de dimensões maiores e estilo expressionista, cujo enfoque se encontra em seu mundo íntimo, e que, ao mesmo tempo, estão atentas às premências de uma história dolorosa. São pinturas graves, tensionadas entre, de um lado, a condição singular do artista, seus desejos e seus afetos e, de outro, os tempos adversos que sufocavam (que sufocam) a história regional, especialmente a do Paraguai. Centurión assume o conflito em termos de uma política pessoal: sente o peso daqueles tempos mais em suas ressonâncias no corpo, na memória e nas relações intersubjetivas do que em termos de espaço público institucionalizado ou de história concebida em grande formato. (Escobar, 2018, p. 4).

Para o autor, as conotações de abrigo, intimidade doméstica e adorno estão sempre presentes na obra de Centurión, tecidas entre si de diferentes maneiras.

O trabalho de Centurión assume espontaneamente o conflito entre o artesanal, o técnico e o seriado, bem como a persistência da aura na era da reprodutibilidade, questões que obcecaram uma cultura assediada pelo excesso de estereótipos e de moldes, angustiada secretamente pelo destino da matéria elementar e do fazer primeiro. Seu trabalho promove, assim, um debate entre os desenhos de fábrica das mantas, tapetes e gobelinos, e as intervenções que ele mesmo gera através de pinturas feitas em acrílico, bordados e aplicações. Confrontados, o artesanal mais direto e a fatura industrial liberam uma constelação de significados dispersos [...]. O surgimento de padrões suburbanos alternativos possibilita discutir o modelo hegemônico de um gosto superior. E, ao fazê-lo, promove a afirmação de outras sensibilidades e ativa o jogo das diferenças que, na arte, é sempre fator de criação, de recriação poética. (*Ibidem*, p. 5).

Para o antropólogo, a escolha de materiais com conotações da intimidade doméstica, alusivos à cultura de massa e às tradições paraguaias, reverberam em discussões sobre os limites do individual e do compartilhado, evocando sua dimensão política.

Nesse contexto, o trabalho sobre o banal e o decorativo, o superficial e o lúdico adquire uma dimensão micropolítica, capaz de absorver questões monopolizadas por meio de uma visão hierárquica e vertical da ordem pública e da vida política. [...] Uma das últimas obras de Centurión trabalha o “brega” e o trivial a um extremo que acaba em uma posição, sem dúvida, radical. Os pequenos fragmentos de rendas e tapeçarias são bordados manualmente com breves legendas que falam de amores ideais, medo da solidão, despedida e esperança. São feitiços triviais, lugares-comuns reabitados pela verdade de uma situação-limite que os torna vibrantes e extremos, quase circunspectos. (*Ibidem*, p. 8).

A Bienal conferiu visibilidade ao artista, proporcionando o olhar internacional mais apurado, que culminou em exposições que incluíram Centurión sob diferentes óticas articuladas entre si. Por vezes, aspectos específicos evocados pela obra foram evidenciados, como o HIV, questões de gênero ou de sexualidade, relações com as tradições do Paraguai ou da América Latina e arte têxtil, além de conceitos como

micropolítica e colonialidade. O CCRR e os atributos de Arte *Light*, Guarango ou Rosa também são por vezes amarrados às narrativas, porém passaram a não ter o protagonismo como nas exposições já mencionadas.

Ainda a partir dessa linha discursiva abrangente, obras de Centurión viajaram pela primeira vez a Londres, para a individual do artista *I am awake*, ocorrida em 2019, a partir do Cecilia Brunson Projects, uma galeria inaugurada em 2015 voltada para arte latino-americana. A mostra contou com cerca de vinte obras de pintura e bordado sobre tecido, algumas expostas pela primeira vez desde a morte do artista e produzidas no período após seu diagnóstico de HIV. Também foi exibido novamente o documentário “*Feliciano Centurión: abrazo íntimo al natural*”, de Mon Ross.

Em entrevista para Eric Block da The London Magazine, Cecilia Brunson qualificou a Arte *Light* como um movimento, afirmou que nesse período a Argentina estava sob uma ditadura e que Centurión rompeu com os cânones da “alta arte” e daquilo que se entendia como “político” em meio a um regime ditatorial. Brunson relacionou os temas dos cobertores à fauna de Misiones, estado de nascimento de Centurión, local que teria sido o responsável para o desenvolvimento da sensibilidade do artista. Em suas palavras: “Esses trabalhos evocam uma geografia física, assim como uma subjetiva” (Brunson, 2019, n/p.). Brunson defendeu que os artistas nucleados pelo CCRR não acreditavam em grandes utopias, tampouco em compromissos políticos, mas que tratavam com ironia as noções de bom gosto e boa arte através de suas obras. Nos materiais disponibilizados no site do Cecilia Brunson Projects, as obras são estreitamente relacionadas com a Aids e com o sistema político opressor de extrema direita que precedeu a produção das obras expostas.

Obras de Centurión reaparecem em uma mostra ampla sobre a produção artística latino-americana. Trata-se da mais conhecida coleção do gênero na atualidade. *Portadores de sentido: Arte contemporânea na Colección Patricia Phelps de Cisneros* (CPPC) ocorreu em fevereiro de 2019, no Museu Amparo, em Puebla no México. A curadora Sofía Hernández Chong Cuy, ex-curadora de arte contemporânea da CPPC e diretora do Witte de With Contemporary Art Center em Roterdã, na Holanda, selecionou setenta artistas de dezesseis países da latino-americanos e do Caribe, celebrando a aquisição das obras pela CPPC entre 1990 e 2015. O fio condutor da mostra baseou-se nos diálogos entre a coleção e outras áreas da pesquisa da CPPC, como arte moderna, arte colonial, artistas viajantes do século XIX e objetos etnográficos. Desse modo,

os artistas e suas obras foram pensados como portadores de sentidos, significados, na contemporaneidade em relação a seu ambiente, sendo dotadas de temporalidades (Cuy, 2019).

De volta ao Blanton Museum, obras de Centurión foram apresentadas na coletiva *Words/Matter: Latin American Art and Language at the Blanton*, realizada entre fevereiro e maio de 2019. Como o título da exposição sugere, a premissa curatorial explorava como os artistas expostos articulam a arte visual com a linguagem escrita através de suas obras, usando palavras como imagem e imagens como escrita. Priorizou-se livros de artista, poemas pintados, pôsteres políticos e instalações, enfatizando mensagens de cunho pessoal, político ou poético transmitidas. A maioria das obras expostas eram parte da coleção do Blanton e *Sueña* foi a obra escolhida para representar Centurión. Desse modo, através das exposições tratadas, percebe-se o protagonismo de uma narrativa que expõe Centurión como um artista representativo de uma arte produzida na América Latina.

Em 2020, a primeira exposição de Feliciano Centurión cuja visitação se deu somente de modo online, em 360º, ocorreu através da Fundación Texo, de Assunção, com apoio do Museo del Barro e do Centro Cultural Cabildo e com curadoria de Fredi Casco, diretor artístico da fundação. A mostra, intitulada simplesmente com o primeiro nome do artista, contou com obras de coleções privadas do país e com uma vídeo-instalação do artista Marcos Benítez, uma forma de dedicatória à relação de amizade que ambos os artistas mantinham. Das obras de Centurión, estiveram presentes suas primeiras pinturas, a óleo e sobre papel ou tela, alguns cobertores em larga escala e alguns de pequena escala, além de fotografias, vídeos e documentos biográficos. Para o curador, a obra de Centurión é importante para a arte contemporânea ao explorar questões pessoais e afetivas, usar linguagens e materiais presentes no artesanato popular e por ter um discurso potente sobre a identidade *queer* (Casco, 2020 apud Alonso, 2020).

Já a exposição *Feliciano Centurión: Beleza Cotidiana*, realizada pela Galeria Millan, atual Galeria Almeida & Dale (São Paulo), apresentou obras de Centurión novamente no Brasil. A mostra teve a curadoria a cargo do pesquisador Dominic Christie e ocorreu em 2022, configurando a primeira individual do artista no Brasil. A exposição apresentou o trabalho de Centurión como parte da esfera do doméstico, afetivo e infantil, além de relacionar os motivos utilizados pelo artista com sua herança guarani. Segundo o curador, o intuito da mostra era “demonstrar como a linguagem visual de

Centurión emergiu a partir de uma síntese singular de suas raízes Paraguaias e Guaranis e do ambiente cultural de Buenos Aires entre as décadas de 1980 e 1990.” (Christie, 2021, n/p.). Além disso, o discurso curatorial também apontava para aspectos da biografia do artista, relacionando, por exemplo, as dimensões das obras com o diagnóstico de HIV e as temáticas com o contexto social e político da Argentina. Em texto curatorial, traçou-se uma relação entre o crescente reconhecimento do artista na época da exposição, com a Bienal de São Paulo e as individuais em Londres e nos Estados Unidos, e as demandas político-sociais da contemporaneidade, isto é, as revisões da história da arte frente a questões de gênero, sexualidade, raça e origem.

Nesse sentido, a obra de Centurión teria especial ressonância no contexto contemporâneo, com preocupações em torno de políticas sexuais e de gênero, doenças pandêmicas e o tratamento de comunidades indígenas na América Latina. (Galeria Millan, 2021, n/p.).

Foi dividida em três núcleos temáticos: Fauna e Flora; Materialidade; Iconografia Religiosa e Espiritual. No primeiro, Christie seguiu a linha discursiva iniciada por Pérez-Barreiro e evidenciou a ligação do artista com o mundo natural de seu país natal: “Essas peças misturam cuidadosamente nostalgia, memória e imaginação e afirmam a importância do Paraguai para o artista.” (Christie, 2021, n/p.). Além disso,

A conexão de Centurión com essa noção guarani explica a representação da tão vasta variedade de flora e fauna presente nesta seleção de obras. Em algumas delas, os animais e plantas foram inseridos pelo próprio artista sobre materiais de segunda mão; noutras, trata-se de desenhos preexistentes nos próprios materiais. Alguns trabalhos mostram animais e plantas nativas da selva subtropical paraguaia, onde o artista passou a infância; outras aludem mais à fantasia e cuidadosamente mesclam nostalgia, memória e imaginação. Por sua vez, as escolhas de cor, padrão e material operadas por Centurión imbuem suas peças de uma sensação de alegria leve, jovial, quase pueril. (*Ibidem*, n/p.).

Em “Materialidade”, destacou-se a relação de Centurión com os fazeres têxteis, desde sua infância, frisando nas questões de gênero que isso evoca: “As práticas têxteis e artesanais foram atribuídas quase exclusivamente às mulheres e, posteriormente, tendo-se mudado para Buenos Aires, tomou a decisão consciente de violar estes costumes de gênero.” (*Ibidem*, n/p.). Esse eixo abarcou obras cujo contraste entre os diferentes materiais utilizados é chamativo, com diferentes tecidos, tipos de costuras e texturas.

Já no último núcleo temático, o curador remontou às missões jesuíticas na região de Misiones como justificativa para a fé católica de Centurión:

O projeto jesuíta de doutrinação visava o sincretismo e não o absolutismo, a assimilação da cultura indígena e não a sua erradicação. Esta fusão hispano-guarani é altamente visível na prática artística de Centurión. Uma seleção de obras nesta mostra demonstra a sua fé católica, apresentando o símbolo da cruz e o coração sagrado. (*Ibidem*, n/p.).

Como a maioria das abordagens curatoriais, relacionou-se a diminuição da escala das obras ao avanço do HIV, entretanto propôs uma reflexão inovadora sobre a materialidade e escolha das texturas dos tecidos utilizados pelo artista desde então:

Contudo, a escala de suas obras foi diminuindo à medida que sua saúde se deteriorava. Em sua derradeira fase de criação, já não era capaz de reproduzir telas ou cobertores maiores com o mesmo vigor juvenil. Seu foco, então, migrou para materiais mais macios e para bordados menores. (*Ibidem*, n/p.)

Com quatro pinturas sobre cobertores, Centurión foi um dos artistas expostos na 13ª Bienal de Xangai, em 2021, com o título *Bodies of Water*. O curador chefe foi Andrés Jaque, a frente da equipe de curadores composta por YOU Mi, Marina Otero Verzier, Lucia Pietroiusti e Filipa Ramos. A exposição explorou a ideia de coletividade e cooperação entre diferentes espécies em uma lógica planetária, através de artistas que articulam discussões entre corpo e meio ambiente. Em meio a uma pandemia, desejaram explorar a ideia de um corpo que se adequa a mudanças, como os artistas, ativistas e cientistas que pensam novos modos de produzir, a ideia de arte como um ecossistema e a própria prática curatorial. Desse modo, a Bienal se deu de modo aberto, crescendo ao longo dos meses de exposição e com caráter experimental (International Biennial Association, 2021).

Ainda em 2021, foi inaugurada no Museo del Barro em Assunção a exposição *Los destiempos de la pintura*, com curadoria de Ticio Escobar e Osvaldo Salerno. O escopo curatorial abarcou questões emergentes na arte contemporânea, como ações políticas, o meio ambiente, narrativas pessoais e culturas diferentes do hegemônico (Escobar, 2021)³³. Em 2023 expôs no seu país natal, na Galeria Casa Mayor, com a exposição *Celebra la vida*. Incluiu-se pinturas sobre cobertores, pinturas em tela, do

³³ Os artistas expostos foram Rodrigo Alcorta, Silvio Alder, Ricardo Álvarez, Bettina Brizuela, Sebastián Boesmi, Brigitte Brusetti, Rudy Cáceres, Camila Cadogan, Enrique Careaga, Leticia Casatti, Hugo Cataldo Barudi, Feliciano Centurión, Christian Ceuppens, Enrique Collar, Marcela Dioverti, Ofelia Echagüe Vera, Antonella Fernández, Fidel Fernández, Jonatan Fernández, Emmanuel Fretes Roy, Rafael Gross Brown, Yuki Hayashi, Bernardo Krasniansky, Belén Leguizamón, Sara Leoz, Liv Ljunggren, Laura Mandelik, Laura Márquez, Mónica Matiauda, Marcelo Medina, Daniel Milessi, Silvana Nuovo, Benjazmín Ocampo, Ofelia Olmedo, Gilberto Padrón, Osvaldo Pitoe, Alfredo Quiroz, Carlos Federico Reyes, Gustavo Riego, Selene Rodríguez Alcalá, Alfonso Sosa, Roberto Vera, Karina Yaluk, Ángel Yegros e Waldo Longo.

início da carreira do artista e bordados, além de recortes de jornais atestando a participação do artista na cena cultural da década de 1990.

A obra de Centurión também foi incluída na mostra de longa duração *Tecer Ojo* (2022-2025) do MALBA, com curadoria de María Amalia García. A exposição reuniu mais de duzentas e vinte obras de artistas latino-americanos com o intuito de traçar paralelos entre a Coleção Constantini e a Coleção MALBA, evidenciando as mudanças de um acervo em transformação. A mostra foi dividida em dois grandes núcleos conceituais intitulados “Habitar” e “Transformar”, pois estariam em consonância com temas atuais como sustentabilidade do planeta, questões sociais e os modos de subjetividade e autorrepresentação (García, 2022b). Centurión foi incluso no sub-eixo “Transformar o corpo”, o que aponta para a preeminência do discurso sobre a Aids e seus efeitos no corpo e da obra do paraguaio.

3.4. Percursos diversos: Aids, erotismo e dissidência

Em celebração do 15º aniversário do MALBA houve, em 2018, a exposição *Verboamérica: Colección Malba*, com curadoria da historiadora da arte Andrea Giunta e do diretor artístico do museu, Agustín Pérez Rubio. A mostra se deu a partir de obras de sua coleção permanente e aspirava evidenciar uma suposta história pós-colonial da arte latino-americana, partindo dos discursos tecidos pelos próprios artistas e rompendo com a linearidade e denominações europeias (MALBA, 2018). Se desvencilhando de um percurso cronológico, *Verboamérica* dividiu cento e setenta obras em oito núcleos temáticos.³⁴

Os termos-chave dessa exposição provêm da experiência artística na América Latina: Antropofagia, Indigenismo, Negritude, Martín Fierro, Neoconcretismo, Madi, Perceptismo, Universalismo Construtivo, Muralismo. Provêm também da experiência latino-americana das cidades, as cidades reais, sonhadas, utópicas; do trabalho, a exploração e a geopolítica; as margens da cidade, as paisagens reais e imaginadas; e o expulso: a prostituição, a pobreza, os corpos insubordinados, descalços do cânone patriarcal que construiu tanto a mulher como o homem. Se trata, também, da insurreição negra, indígena, campesina, de reclamo da terra. Tornar visíveis as poéticas do indomesticável, as formas da emancipação estética. (Giunta; Rubio, 2018).

³⁴ Foram eles: “En el principio”; “Mapas, geopolítica y poder”; “Ciudad, modernidad y abstracción”; “Ciudad letrada, ciudad violenta, ciudad imaginada”; “Trabajo, multitud y resistencia”; “Campo y periferia”; “Cuerpos, afectos y emancipación” e “América indígena, América negra”.

Feliciano Centurión compôs o núcleo “*Cuerpos, afectos y emancipación*”³⁵, que abordava a experiência de corpos insubordinados perante os parâmetros dos Estados euro-norte-americanos, replicados a experiências latinas. Mais especificamente, propostas que foram delegadas às margens da história, que partem de corpos que não correspondem ao padrão sexual heteronormativo e patriarcal, cujas sensibilidades exploram formas alternativas de ser e viver. É nesse eixo que se enquadraram propostas de cunho feminista, que questionam padrões e estereótipos de gênero impostos, explorando a intimidade, as fantasias, experiências, amores e sexualidades outras. Assim, obras produzidas no contexto da epidemia do HIV também foram incluídas, como as de Centurión (MALBA, 2018). Logo, buscou-se com esse núcleo testemunhar o nascimento e o desenvolvimento de um “novo corpo” desde os anos 1960 até os dias atuais.

Já em 2022, houve a mostra *Every Moment Counts: AIDS and its Feelings*, no Henie Onstad Art Center, na Noruega³⁶. Com curadoria a cargo de Ana María Bresciani e Tommaso Speretta, foram incluídos trabalhos desde 1982 até o momento da exposição, enfocando na cultura *queer* e na contribuição das artes em momentos de crise social e política (Henie Onstad Art Center, 2022).

As obras expostas manifestam como os artistas reagiram à pandemia de HIV/AIDS ao longo de temas que incluem amor e morte, esperança e resignação, intimidade e corpo. Também raiva e desejo, cuidado e cura, espiritualidade e proteção; luto e memória, vulnerabilidade e poder, sexo, política e ativismo. (*Ibidem*, n/p.).

A proposta da curadoria também deixou aberta a possibilidade de acrescentar novas camadas às obras em meio a um contexto ainda de pandemia.

As obras de arte da exposição se destacam em termos de como elas contribuem para dar novas histórias sobre o tratamento tradicional da AIDS. Ao mostrar narrativas polifônicas sobre a AIDS, elas podem desafiar uma

³⁵ Ao lado de artistas como Juan Battle Planas, Antonio Berni, Oscar Bony, Jorge De la Vega, Paz Errázuriz, Ricardo Garabito, Annemarie Heinrich, Fernanda Laguna, Las Yeguas del Apocalipsis, Liliana Maresca, Anna María Maiolino, Marisol, María Martins, Mónica Mayer, Marta Minujín, Marcelo Pombo, Wanda Pimentel, Marcia Schvartz e Grete Stern.

³⁶ Os cerca de sessenta artistas internacionais expostos foram: Soufiane Ababri, Patrick Angus, David Armstrong, Gretchen Bender, Barton Lidice Beneš, Ross Bleckner, Tessa Boffin, And rea Bowers, Nancy Brooks Brody, Nancy Burson (with Kunio Nagashima), Feliciano Centurión, Elmgreen & Dragset, Pepe Espaliú, Rotimi Fani-Kayode, Rafael França, Gang, General Idea, Nan Goldin, Felix Gonzalez-Torres, Gran Fury, Catherine Gund, Sunil Gupta, Barbara Hammer, Keith Haring, Richard Hawkins, Romuald Hazoumé, Hudinilson Jr., Peter Hujar, Alejandro Kuropatwa, Lars Laumann, Matts Leiderstam, Zoe Leonard, Paul Maheke, Robert Mapplethorpe, Liliana Maresca, Bjarne Melgaard, Donald Moffett, Mark Morrisroe, Cookie Muller/ Vittorio Scarpati, Piotr Nathan, Bart Julius Peters, Jack Pierson, Karol Radziszewski, Hunter Reynolds, Marion Scemama, Fin Serck-Hanssen, Kerstin Schroedinger and Oliver Husain, Sim Simaro, Manuel Solano, Chrysanne Stathacos, Hugh Steers, Maître Syms, Tseng Kwong Chi, Zephania Tshuma, Edilson de Carvalho Viriato, David Wojnarowicz e Martin Wong.

compreensão orientada para o consenso da pandemia. Em vez de confirmar as narrativas históricas da AIDS, a exposição tem como objetivo ampliar os limites da representação artística da AIDS. A exposição mostra como os artistas, de diferentes maneiras, usaram o pessoal e o político, o teórico e o prático, a política e a mídia de massa, além da cultura e da sociedade, como ponto de partida para suas experiências íntimas com a pandemia e as crises de valor que ela criou. (Speretta, 2022, n/p. apud Revista Artishock, n/p.).

O ano da mostra também foi significativo por marcar cinquenta anos da descriminalização da homossexualidade pela Noruega. Os curadores buscaram relacionar as obras por questões afetivas/ qualidades emocionais, sem enfatizar temporalidades ou localizações geográficas. Ainda que outros artistas do Rojas tenham participado, como Liliana Maresca e Alejandro Kuropatwa, não é perceptível a relação com os anos 1990 em Buenos Aires propriamente dito, tampouco a repetição do mesmo escopo de artistas da linha narrativa de revisionismo do CCRR por meio da epidemia da Aids.

Houve também a mostra *Eros Rising: Visions of the erotic in Latin American Art*, com curadoria de Mariano López Seoane e Bernardo Mosqueira e realizada no Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) em 2022. Priorizando trabalhos em papel pertencentes ao acervo do ISLAA, o intuito dos curadores era desafiar os modos usuais de abordar o erotismo na arte, através de obras dos artistas Artur Barrio, Oscar Bony, Carmelo Carrá, Feliciano Centurión, David Lamelas, Carlos Motta, Wynnie Mynerva, La Chola Poblete, Tadaskía e Castiel Vitorino Brasileiro.

A exposição visava discutir as relações do erótico na história da arte, na sociedade e suas diferenças com a pornografia.

Através das suas complexidades, torna-se uma plataforma pedagógica, uma instância de (des)aprendizagem dos nossos limites e de invenção de novas formas de vida. Assim, perturba as cansadas dualidades de um/outro, sujeito/objeto, interior/exterior, conduzindo-nos a um estado para o qual não temos palavras adequada. (Seoane; Mosqueira, 2022, p. 7).

As obras de Centurión expostas foram desenhos de grafite e nanquim sobre papel de corpos nus, de cunho homoerótico.

Nas obras de Centurión, La Chola e Motta, por exemplo, a exposição gráfica de superfícies corporais e órgãos sexuais, tão típica da fotografia pornográfica e do vídeo, é informada, mediada e moldada por referências à demonologia cristã (Motta), à mitologia grega (Centurión) e à tradição andina (La Chola), um emaranhado que aproxima a obscenidade das inscrições blasfemas e mágicas ou das pinturas rupestres do que da mera exibição. (*Ibidem*, p. 8).

As obras fizeram parte núcleo “*From radical figuration to abstraction and beyond*”. Como mencionado pelos curadores, o conteúdo dos desenhos tem estreita relação com a mitologia:

um situa Adão e Eva em um turbilhão de linhas, peixes e pássaros, e o outro representa um encontro sexual entre um touro e uma mulher. Esta última referência é provavelmente a história da origem do Minotauro [...] E se for esse o caso, seríamos então testemunhas da concepção maculada de um dos personagens principais das Metamorfoses. [...] Ele explora todas elas em busca de seu conteúdo erótico, como se o mito lhe tivesse aberto a possibilidade de uma exploração fantástica e sem preconceitos do corpo humano e seus desejos. (*Ibidem*, p. 14).

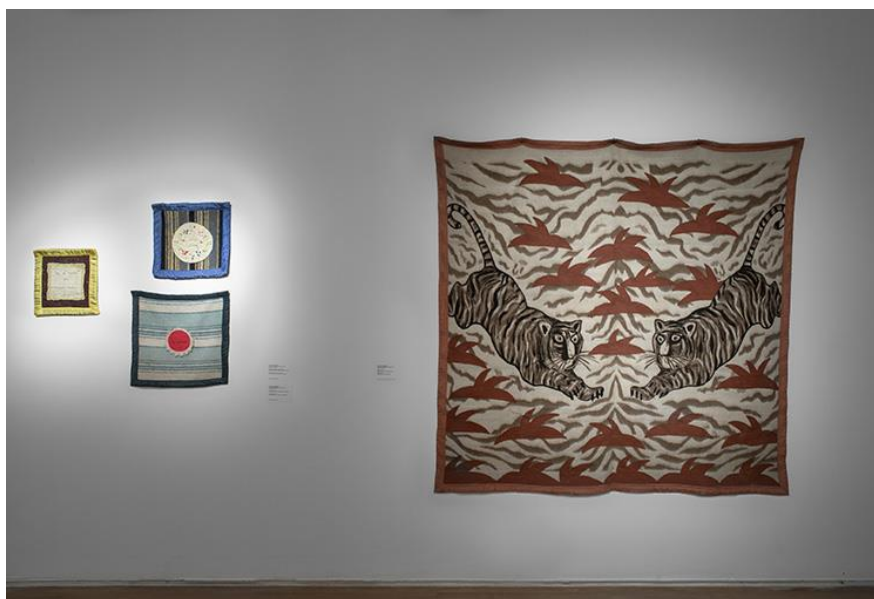
O erótico foi abordado também pela ideia de questionamento e disrupção do que é socialmente imposto. Desse modo, ainda que a premissa curatorial se distinga das demais apresentadas, o discurso de dissidência evidenciado nas obras é ponto em comum entre *Eros Rising* e as exposições das últimas duas décadas.

Portanto, não é um lapso de fantasia esperar que as visões oferecidas por esses artistas possam nos ajudar a questionar ideias estabelecidas sobre o que são os corpos, sobre o que os corpos podem ser, e nos encorajar a inventar nossos desejos e prazeres sensuais, muito além dos limites traçados pela modernidade colonial europeia. (*Ibidem*, p. 18).

3.5. O têxtil em evidência: materialidade e questões simbólicas

Algumas das exposições mencionadas exploraram narrativas de culturas não-hegemônicas, assim como *Aó: episodios textiles de las artes visuales em el Paraguay*. Ocorrida em 2022, a mostra foi realizada pelo MALBA com curadoria de Lia Colombino, pesquisadora e museóloga paraguaia. Centurión expôs ao lado de outros nove artistas com laços estreitos com o Paraguai: Marcos Benítez, Félix Cardozo, Claudia Casarino, Arnaldo Cristaldo, Ricardo Migliorisi, Mónica Millán, Osvaldo Salerno, Joaquín Sánchez e Karina Yaluk. O *Ao Po'i*, o *Ñanduti* e o *Poyvi* foram as técnicas têxteis tradicionais paraguaias utilizadas nas dezesseis obras expostas (Imagem 20).

Imagem 19. Registro da exposição *Aó: episodios textiles de las artes visuales em el Paraguay* (2022).



Fonte: MALBA.

A curadora chefe do MALBA, María Amalia García, apresentou a exposição como uma mostra de um panorama de incipiente inscrição no circuito artístico. Para ela, a arte têxtil estava ganhando visibilidade naquele momento, mas por muito tempo teria sido considerada arte menor, assim como saberes comunitários relacionados com o âmbito doméstico, saberes ancestrais e labores femininos, que estariam cobrando relevância no âmbito institucional. Além disso, ela afirmou que há uma produção artística frutífera no Paraguai que não é conhecida na Argentina e que expor trabalhos contemporâneos que dialogam com a produção paraguaia é, para o MALBA, cumprir com a missão de pesquisa e promoção da arte latino-americana, pensando essa categoria para além do que já é internacionalmente promovido. Todos os artistas incluídos na exposição se nutrem de tradições têxteis paraguaias. García frisou, em seu texto, que a exposição mostrava obras de Centurión por essa ótica, em contraste com como geralmente eram apresentadas, isto é, pelo contexto de arte argentina dos anos 1990 (García, 2022a).

O texto curatorial de Lia Colombino foi intitulado "*Tejer el Paraguai*". Nele, a curadora remontou o têxtil ao período Neolítico e o relacionou à função de abrigar, envolver, cobrir e sujeitar, além de dar à pele uma nova camada. Propôs um cruzamento entre as palavras "*tejido*" e "*texto*", pois em cada tecido existiria um texto, fio a fio com histórias diferentes. O intuito da mostra era ressignificar a poética do têxtil a partir de pequenas histórias (as obras) que desmentem as narrativas hegemônicas (Colombino, 2022).

Um texto tecido que também é sucessor da escrita alfabética, vedada a certos grupos, como mulheres, camponeses e indígenas. Os atos de tecer, bordar ou costurar podem se pensar como um espaço no qual se constrói a autonomia (especialmente das mulheres), ainda que seja um espaço suscito entre quatro paredes, na galeria de uma casa ou em um pátio. Historicamente, o labor têxtil tem sido talvez o 'quarto próprio' de muitas mulheres no Paraguai, aquele que permite que elas não somente tenham um momento para si, mas também um momento de produção que logo se torna sustento e também tímida emancipação. (*Ibidem*, p. 8).

Para a curadora, os artistas utilizam o têxtil tradicional a partir de certa domesticidade, por ter convivido com ele em suas casas, mas escrevem outras histórias a partir deles, indo contra as histórias que já predominam. Essas obras formulam o têxtil não somente pelo suporte, mas convocam a sua história e suas implicâncias, além de releituras de histórias oficiais, da língua, das economias, da política e do lugar que têm ocupado as mulheres produtoras dessas tradições (Colombino, 2022).

Alguns deles adotam tipos tradicionais de tecido, de raízes pré-coloniais e coloniais, para explorar em tempo presente questões locais, enquanto que outros renovam operações do bordado, estampado ou montagem para tecer novos relatos (*Ibidem*, p. 10).

Desse modo, as obras incluídas na mostra foram tecidas no emaranhado de temas históricos, como a Guerra do Paraguai e a Guerra del Chaco, articulando novas formas de discutir narrativas já instaladas. Há mais dois textos no catálogo da mostra. Vale citar o primeiro, de Lorena Soler, intitulado "*Paraguay, subalternidade y autonomia*". A socióloga e pesquisadora da história social na América Latina faz um apanhado histórico sobre o Paraguai, dando ênfase as problemáticas envolvendo os Guaranis, as mulheres e as Guerras da Tríplice Aliança e a del Chaco, destecendo os mitos constituintes das narrativas hegemônicas.

A obra de Feliciano Centurión foi agrupada com a de Félix Cardozo a partir da palavra-chave "abrigo", uma forma de proteção. Enquanto o primeiro trabalhou com cobertores produzidos industrialmente e com narrativas que partem do pessoal, o outro trabalhou com manta tecida em tear, articulando formas a partir das religiões subalternizadas. Centurión foi apresentado como um artista que recorreu a sua domesticidade, conformada pelo Paraguai e pela periferia argentina e a história das mulheres. E sua obra foi abordada como um despertar de memórias, tanto pela textura do cobertor em si, que remete a um ambiente interno, quanto pelo cenário de origem do cobertor, feiras populares repletas de cores e cheiros. Os jaguares de um dos cobertores expostos foram relacionados com o sagrado de crenças indígenas

paraguaias. “Esta peça traz consigo todos esses rumores: a selva, o sol e suas feras, ainda que na obra de Feliciano as feras se tornam ternas” (*Ibidem*, p. 22). Por essa perspectiva, o Paraguai foi evocado em diversas camadas subjetivas, partindo das narrativas pessoais do artista.

Evidenciando também o têxtil e seus desdobramentos, houve a terceira exposição solo de Centurión nos Estados Unidos, *Telas y Textos*, realizada no Institute of Fine Arts da Universidade de Nova York em 2023. A curadoria ficou a cargo de Diana Cao, Tatiana Marcel e Nicasia Solano, participantes do programa de financiamento para pesquisadores do ISLAA. As curadoras desenharam um Centurión cujas obras refletiriam sua criação em um lar matriarcal e sua experiência enquanto um artista *queer* em Buenos Aires. Para elas, o uso das técnicas têxteis tradicionais reflete a influência das culturas indígenas na América Latina (ISLAA, 2023a).

Apresentou-se obras têxteis de 1990 a 1994, de grandes e pequenos formatos, e duas das peças pertencentes a série *Familia*. Diana Cao se referiu a “*Florece mi interior*” como uma obra que expressa a “sentimentalidade *queer*” através dos elementos “femininos” e estéticas “*kitschy*” (Cao, 2023).

Outra exposição que a arte têxtil protagonizou o discurso foi a coletiva *Unravel: The Power and Politics of Textiles in Art*. Ocorrida em 2024 no Centro de Arte Barbican, em Londres, *Unravel* teve seu fio curatorial tecido sobre o têxtil como um mecanismo de desafio às estruturas de poder e a convenções sociais e foi dividida a partir de diálogos temáticos traçados entre os artistas.

Os têxteis nos cobrem e protegem, envolvem nossos sentidos, acionam nossas memórias, representam nossas crenças, guardam nossas histórias. Somos embrulhados em tecido quando nascemos e envoltos nele quando morremos. Como meio artístico, os têxteis podem falar sobre as alegrias e as dores do ser humano, bem como sobre as estruturas e os sistemas mais amplos que moldam o nosso mundo. (Barbican, 2024a, n/p.).

O viés da resistência, em questões históricas de gênero e de colonialidade, que evoca o têxtil também foi trabalhado na mostra:

Desde a década de 1960, os têxteis têm se tornado cada vez mais presentes nas práticas artísticas para fins subversivos. Isso é significativo, pois o meio tem sido historicamente subvalorizado dentro das hierarquias da história da arte ocidental. Os têxteis têm sido considerados “artesanato” em oposição às definições de “belas artes”, classificados como femininos e marginalizados por estudiosos e pelo mercado de arte. (*Ibidem*, n/p.).

Participaram cinquenta artistas de diversas partes do mundo e de diferentes gerações, incluindo Feliciano Centurión. Foram unidos pelo discurso sobre poder,

resistência e sobrevivência evocado por suas obras, explorando temas como violência, imperialismo e exclusões ao longo da história e até mesmo a arte têxtil como um campo complexo (Barbican, 2024a).

Esses artistas desafiam as expectativas tradicionais dos têxteis, adotando a abstração ou a figuração para ampliar os limites do meio. Eles se baseiam em sua história material para revelar ideias relacionadas a gênero, trabalho, valor, ecologia, conhecimento ancestral e histórias de opressão, extração e comércio. (*Ibidem*, n/p).

Centurión foi agrupado no eixo “*Subversive Stitch*” (Ponto Subversivo) juntamente com os artistas Nicholas Hlobo, Ghada Amer, Judy Chicago, Tracey Emin, Mounira Al Solh e LJ Roberts. O título desse eixo fazia referência ao livro homônimo da historiadora de arte Rozsika Parker, de 1984, no qual a autora aborda o têxtil historicamente a partir da perspectiva de gênero, permeando a lógica de imposição dos têxteis como “femininos” e como algumas mulheres subverteram essas associações (Imagem 22).

Imagem 20. Registro da exposição *Unravel: The Power and Politics of Textiles in Art* (2024).



Fonte: Arquivo pessoal de Júlia Mazzoni, 2024.

Desse modo, esse núcleo expositivo apresentou artistas homens, mulheres e não-binários que questionaram essas imposições de gênero.

A costura pode ser um ato subversivo; a linha pode funcionar como uma linguagem para desafiar ideias fixas e expressar a liberdade de expressão.

Em muitas culturas, a arte baseada em têxteis tem sido marginalizada, considerada inferior como prática doméstica ou “artesanal” em uma hierarquia de valor artístico e enquadrada como feminina por meio de uma lente sexista. Mulheres, homens e artistas não binários resistiram e reivindicaram essas abordagens limitadoras do meio, questionando binários baseados em gênero e valores e usando o ato de costurar como uma prática radical. (Barbican, 2024b, p. 3).

Mesmo se tratando de uma exposição sobre o têxtil, em texto da exposição e do catálogo, a obra de Centurión foi apresentada pela ótica do contexto em que foi produzida, não por sua materialidade. Afirmou-se que a obra aparenta ser sentimental e rudimentar em primeira vista, mas que

[...] apesar dessa notada simplicidade, o trabalho de Centurión é carregado de uma clara e poderosa subjetividade, marcada pela sua infância no Paraguai, sua migração para a Argentina e seu status enquanto um homem *queer* durante o cenário político repressivo do final do século XX na América Latina. (*Ibidem*, p. 50).

Alegou-se que a simplicidade estética das obras pode ser considerada um posicionamento político consciente por parte do artista e discorreu-se sobre o contexto político argentino nos anos 1990 e a crise da Aids. Explicou-se também a trajetória do artista entre Paraguai e Argentina, evidenciando o caráter rural de seu país natal. A noção de feminilidade foi evidenciada como fator central da obra do artista: “Talvez a faceta mais politicamente potente da obra do artista é sua apropriação de um meio historicamente feminilizado para expressar sua própria masculinidade que permite ternura, suavidade e expressividade.” (*Ibidem*, p. 50). Fazer o uso desse têxtil é considerado, pela exposição, um ato dissidente.

3.6. Nacionalidade como fator político e exotizante: perspectivas dos centros hegemônicos

Com a chegada da pandemia do Covid-19, o modo de expor sofreu alterações. A exposição *Abrigo*, de curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro e realizada em Nova York, foi fechada antes da data prevista devido às medidas de distanciamento provocadas pelo vírus. Pensada para ocorrer entre fevereiro e novembro de 2020 e realizada pela Americas Society, *Abrigo* foi a primeira individual de Centurión nos Estados Unidos e contou com obras têxteis, desenhos e arquivos do paraguaio (Imagem 19).

Imagem 21. Registro da exposição *Abrigo* (2020).

Fonte: Americas Quarterly.

No texto do catálogo³⁷, Pérez-Barreiro qualificou o Paraguai como “*subtropical jungle*” e Buenos Aires como “*urban jungle*”, subtítulos que demarcam duas etapas da vida do artista entre os dois países. Para o curador, o espírito artístico dos anos 1980 foi essencial para a liberação de Centurión, afirmando que o pessoal é político. Pérez-Barreiro qualificou como “revolução” os feitos dos artistas do Rojas, uma promoção da autoexpressão (Pérez-Barreiro, 2020a). Assegurou que os surubis, jacarés e lagartos pintados pelo artista sobre cobertores no começo dos anos 1990 têm relação direta com “as origens subtropicais” do artista e os adjetiva de “animais exóticos”. Já os polvos, medusas e anêmonas, também presentes nas pinturas, ele qualificou como “fantásticos”. Para o curador, Centurión tinha um compromisso com a estética popular, explorando tradições e tecidos populares, visto que os elementos utilizados pelo artista, ainda que incomuns na arte contemporânea, evocavam memórias afetivas nos espectadores (Pérez-Barreiro, 2020a).

Pérez-Barreiro também qualificou a obra de Centurión como política: “Ao trazer o afeto e o amor na centralidade de sua prática, Centurión estava fazendo uma contundente declaração política, mas baseada na política do afeto, das relações e da intimidade.” (*Ibidem*, p. 24). Para ele, a carreira de Centurión foi marcada por várias formas de marginalização: sua origem paraguaia, sua sexualidade, seu interesse nas

³⁷ O texto do catálogo escrito pelo curador foi parcialmente publicado no livro Feliciano Centurión (2020), da Americas Society.

tradições populares. “A forma de ativismo e de resistência de Centurión era íntima e afetiva, focada no amor, na espiritualidade e no humor – o abrigo que a arte pode prover em um mundo hostil” (*Ibidem*, p. 44). Desse modo, o curador retomou temas já explorados por ele sobre Centurión na Bienal de São Paulo, citando as dimensões afetiva e íntima das obras e frisando a relação do artista com as tradições populares paraguaias.

Outro texto do catálogo é “*South American Jungle Tales*”, escrito por Aimé Iglesias Lukin³⁸. Ela ponderou que a obra de Centurión “retrata a flora e a fauna da selva subtropical da região” (Lukin, 2020a, p. 31). Sobre isso, ela relacionou com o livro “Contos da Selva” do escritor uruguaio Horacio Quiroga, no qual animais se comunicam e a natureza é representada de modo imponente. Entretanto, Lukin acredita que na obra de Centurión, a dinâmica é oposta, pois a fauna e a flora seriam “representadas de modo lúdico, ingênuo e kitsch” (*Ibidem*, p. 34), o ponto de encontro entre as duas representações seria a magia das cenas, que também representaria a dicotomia entre o rural e o metropolitano. “*Queer*” é um termo inaugurado por Lukin ao se tratar de Centurión e utilizado com frequência pela autora ao longo de seu texto. Assim como o curador, Lukin chamou Buenos Aires de “selva urbana” (*Ibidem*, p. 31), enfatizando o status de imigrante de Centurión na capital portenha e afirmando que o artista usava disso politicamente para promover diálogos a partir de seu trabalho.

Seu trabalho narra histórias de si mesmo - sua vida amorosa e sua doença - mas também histórias de um corpo cultural em busca de uma nova expressão política em um mundo em transformação. Se essa expressão não pôde, na década de 1990, ocupar seu lugar entre os grandes discursos que moldaram as ideologias artísticas do pós-guerra, Centurión e sua geração encontraram um caminho por meio do pessoal, local, folclórico e popular, um caminho que deu voz às identidades *queer* em todos os sentidos do termo. (*Ibidem*, p. 36).

Ñande-Roga, uma individual de Centurión realizada pelo ISLAA em 2023 foi fruto de um seminário desenvolvido por Karin Schneider no Centro de Estudos Curatoriais da Bard College, promovido pelo ISLAA como parte da “*Research Seminar Initiative*”. Antes, a exposição foi apresentada originalmente no Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson, Nova York, em dezembro de 2021. Entretanto, foi no ISLAA e com as publicações que acompanharam essa mostra que ela ganhou visibilidade. A partir disso, a curadoria ficou a cargo dos participantes Eduardo Andres Alfonso, Angelica Arbelaez, María Carri, Rachel Eboh, Laura Hakel, Kyle Herrington e Guy

³⁸ Aimé Iglesias Lukin é curadora e diretora da Americas Society. Sua pesquisa consiste no mapeamento de artistas latino-americanos em Nova York entre 1960-1970.

Weltchek, com guia de Karin Schneider e Olivia Casa. A exposição contou com desenhos, têxteis e trabalhos escultóricos do artista, assim como materiais arquivísticos, alguns nunca postos a público, parte dos arquivos do ISLAA (Imagem 21).

Imagem 22. Registro da exposição *Ñande-Roga* (2023).



Fonte: Institute for Studies on Latin American Art.

Quanto ao título, “*Ñande-roga*” significa “nossa casa” em guarani. Sendo que “*ñande*” se refere a um “nós” inclusivo, traz a ideia de uma participação de todos, um senso de pertencer e de comunidade (ISLAA, 2023b). Há uma relação desse *ñande* com os laços que ele fez em Buenos Aires, que para os curadores, tiveram força em sua obra e sua vida. Assim, o trabalho de Centurión estaria circunscrito, existindo dentro da noção desse inclusivo “nós”. Os curadores relacionaram a confluência de diversas formas de artesanato com objetos domésticos, o que apontaria para a importância do lar, da família e da cultura Guaraní para o desenvolvimento das obras do artista. Além disso, indicaram uma justaposição simbólica entre os cobertores produzidos em massa e esses objetos produzidos à mão. Os autores salientaram ao longo do texto que San Ignacio, cidade natal do artista, era cercada para uma floresta e que as memórias desse lugar são expressadas através das obras (ISLAA, 2023b).

Além disso, eles apontaram para uma influência da cultura paraguaia e do *underground* portenho dos anos 1990, além dos movimentos de liberação LGBTQ+ pós-ditadura. Entretanto, o CCRR foi citado pontualmente ao longo da exposição e dos textos do catálogo, colocando a relação dos artistas do Rojas como uma amizade em detrimento de uma relação profissional. Essa abordagem apontou para uma independência da experiência de Centurión com o contexto argentino na década de 1990 em relação ao Rojas, enquanto portador de um discurso estruturado (ISLAA, 2023b).

Cecilia Brunson Projects voltou a promover uma exposição com obras de Centurión. Entre fevereiro e março de 2024, *Hecho a Mano*, teve como intuito se afastar dos clichês sobre a produção têxtil latino-americana, construindo um olhar crítico sobre a relação histórica entre Europa e a cultura pré-colombiana e indígena e frisando o objetivo do próprio Cecilia Brunson Projects de promover pontes entre a arte latino-americana e a Europa. Com obras têxteis de artistas latino-americanos, que, para a galeria, expressam uma resposta contemporânea ao têxtil tradicional europeu (Cecilia Brunson Projects, 2024a, n/p.), a exposição contou com trabalhos de Claudia Alarcón & Silät, Feliciano Centurión, Sonia Gomes, Judith Lauand, Sandra Monterroso, Lucía Pizzani, Fátima Rodrigo, Eduardo Terrazas e Johanna Unzueta.

Refletindo a diversidade de práticas tradicionais e contemporâneas na região, os artistas em exposição estão unidos em seu compromisso com o feito à mão como uma expressão de esperança e resistência à produção e apropriação em massa. (Cecilia Brunson Projects, 2024b, n/p.).

Assim como *Ao: Episodios textiles*, *Hecho a Mano* apresentou a obra de Centurión em sua complexidade, mas evidenciou o têxtil tradicional. A manualidade e as técnicas artesanais vencem nessas narrativas curatoriais, em detrimento dos elementos da cultura de massa, que também são centrais na obra do paraguaio. Além disso, o discurso sobre disrupção é novamente tecido sobre as obras.

Nesta exposição, apresentamos artistas que trabalham contra dicotomias hierárquicas perpetuadas na história da arte ocidental, como a incompatibilidade entre a tradição e a vanguarda, um oxímoro frequentemente questionado pela contínua evolução dos meios têxteis. (Cecilia Brunson Projects, 2024b, n/p.).

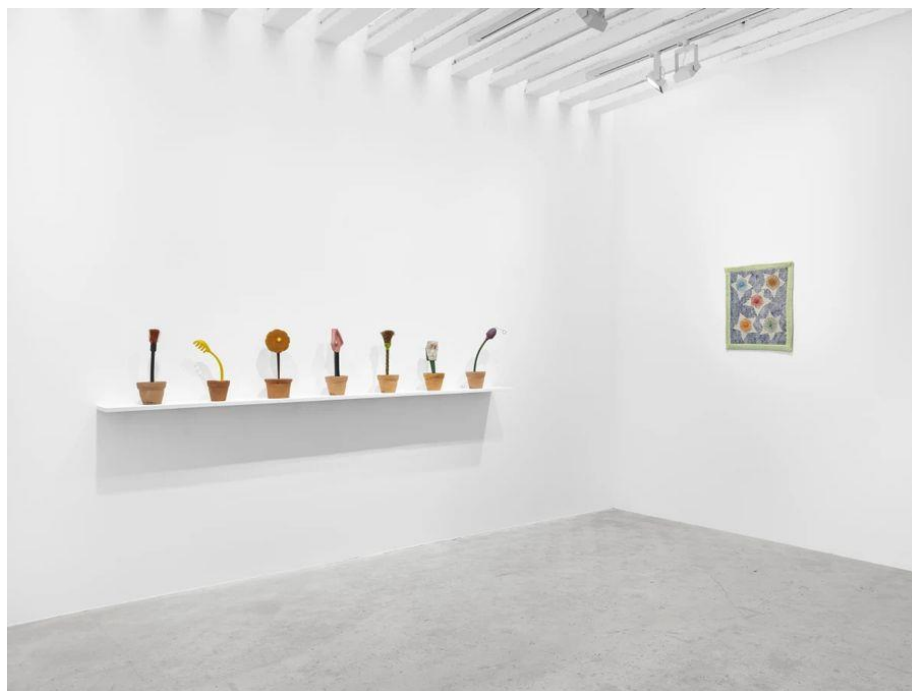
Feliciano Centurión, com as obras “*Añoranza*” e “*Star Eye*” foi apresentado pelo viés da subjetividade, da intimidade, do HIV e de sua relação com a cultura Guarani:

Na década de 1990, Feliciano Centurión (Paraguai, 1962-1996) produziu tecidos bordados íntimos que homenageavam as técnicas de tecelagem

indígenas guaranis, questionando uma tradição passada de mães para filhas no Paraguai por gerações. [...] Durante sua batalha contra a AIDS, a arte têxtil ofereceu um meio de converter suas experiências em objetos de beleza, criados com carinho e proporcionando um ponto focal para sentimentos de esperança e amor. Ele bordou objetos domésticos e pessoais, como fronhas e aventais, com aforismos de amor, pensamentos abstratos e referências religiosas, expondo emoções íntimas de forma direta. (Cecilia Brunson Projects, 2024a, n/p.).

Cecilia Brunson Projects também expôs obras do paraguaio na individual intitulada *Feliciano Centurión: Hope in Bloom*, de 2024 (Imagem 23). Novamente, o artista foi apresentado por sua relação com o fazer manual a partir de sua infância com sua mãe e avó e por sua enfermidade, mas também o coloca como um sujeito politicamente consciente. Foram apresentadas obras que não haviam sido expostas ainda desde a morte do artista.

Imagem 23. Registro da exposição *Feliciano Centurión: Hope in Bloom* (2024).



Fonte: Artishok Revista.

Reconheceram a predominância de uma narrativa que liga a obra do paraguaio a seu diagnóstico e retomaram a beleza como fator crucial para a produção de Centurión. Também frisaram o uso de objetos cotidianos e do lar, que relacionaram com a necessidade do artista de migrar de país durante sua infância:

Centurión retornou várias vezes ao símbolo anódino da flor, explorando o grande escopo de significado em sua beleza efêmera. Ele revela o poder dos objetos mais simples do cotidiano: aqui, os vasos de flores revelam algo sobre o conforto do lar, o prazer de criar raízes e de criar beleza nesse lar. Essa é uma noção recorrente em todo o trabalho de Centurión, que foi desenraizado

em sua infância quando sua família foi exilada na Argentina durante a ditadura de Alfredo Stroessner, e cuja vida adulta foi dividida entre as cidades de Assunção e Buenos Aires. (Cecilia Brunson Projects, 2024c, n/p.).

Na exibição, propôs-se uma leitura sobre a obra como um “testemunho” de um artista que trabalhou durante a crise da Aids e contribuiu para a “redefinição da homossexualidade”, como um “desafio político aos papéis de gênero” e uma “transformação das tradições têxteis paraguaias” (Cecilia Brunson Projects, 2024d, n/p.). Desse modo, gênero e HIV foram os principais temas evocados a partir do têxtil. Mesmo com a presença de obras com bordados *Ñandutis* na mostra, não foram traçadas relações com o artesanato tradicional paraguaio.

Protagonizando as exposições com Centurión nos últimos anos, o ISLAA realizou, em 2024, a coletiva *Threads to the South*, com curadoria de Anna Burckhardt Pérez. O título fez referência ao poema de Cecilia Vicuña, uma das artistas da mostra, “Estou subindo os fios para o sul” (“*I am climbing threads to the South*”). A exposição contou com obras de vinte e dois artistas produzidas entre 1967 e 2023, unidas pelo fio condutor da curadoria de expor “como os artistas têm usado fibras, fios e tecidos de maneiras diferentes para traçar conexões com suas raízes”, considerando a “fibra como uma ferramenta conceitual para explorar a relação entre pertencimento, identidade e território na América Latina.” (Pérez, 2024a, n/p). Para a curadora, muitas obras expressam noções de deslocamento e carregam marcas do colonialismo, pois, para ela muitos artistas trabalham com técnicas tradicionais de seu país ou fazem alusão a aspectos culturais através dos materiais utilizados (Pérez, 2024b, n/p.).

A feira de arte *Frieze New York 2024* contou com a exibição de obras têxteis de Centurión e foi realizada pela galeria Ortuzar Projects. Em texto da exposição, afirmou-se o caráter de subversão e resistência através da escolha de materiais, relacionando com questões de gênero, com a Aids e a cultura guarani: “Reinscrevendo esses símbolos culturalmente masculinos por meio de um modo feminilizado de bordado e tecelagem, Centurión questiona e subverte os significados populares dos animais.” (Ortuzar Projects, 2025, n/p.).

Diante do exposto, percebe-se protagonismo do têxtil nas narrativas curatoriais sobre Feliciano Centurión nos últimos cinco anos. Esse destaque foi iniciado com a 33ª Bienal de São Paulo, que introduz um olhar mais direcionado para o têxtil como um meio repleto de significados simbólicos, mas é com *Ao: Epsódios Textiles* que essa abordagem ganha força, permeando a maioria das mostras com o artista desde

então. Constatase, ainda, que a relação das obras de Centurión com a cultura Guarani se tornam mais centrais nas narrativas que partem dos grandes centros, como Estados Unidos e Europa. Ainda que Ticio Escobar trace essa relação em seus escritos sobre o artista, ele a coloca de modo pontual.

3.7. Outras tramas discursivas notáveis

Vale mencionar também outros eventos e publicações que contribuíram para a construção das narrativas sobre Feliciano Centurión, visto que foram realizados por agentes de instituições expositivas, como curadores e diretores. Em 2021, o MALBA realizou o ciclo de seminários online em comemoração aos seus vinte anos e Feliciano Centurión foi citado em duas ocasiões. No dia 13 de outubro, houve o seminário “*Mi casa es mi templo*”, ministrado por Jimena Ferreiro³⁹, com o objetivo de revisar

as operações curatoriais que formaram a base da coleção, caracterizando os modelos ‘historiográfico’ e ‘amador’, ao mesmo tempo em que busca lançar luz sobre a poética micropolítica que liga muitas das produções do período [compreendido na década de 1990 na Argentina]. (MALBA, 2021).

Nesse módulo, Centurión foi incluso no histórico do Rojas a partir da figura de Gumier-Maier, isto é, como figura central nos desdobramentos do panorama artístico argentino dos anos 1990. Ferreiro (2021) se referiu ao Rojas como uma “construção identitária” a partir dos meios de comunicação, com destaque ao Jornal *Página/12*. Também citou a identidade visual da exposição *5 años del Rojas*, que apresentava os nomes dos artistas expostos emoldurados com uma configuração que remetia a obras de Gumier-Maier, mostrando essa integração entre os integrantes do círculo do Rojas.

Já no dia 27 de outubro, o seminário “*Modernidades descentradas: sobre una ausencia en la Colección*” foi ministrado por Roberto Amigo, pesquisador e professor na Universidade Nacional General Sarmiento, em Buenos Aires. Nesse módulo, Amigo (2021) abordou o vazio de obras paraguaias no acervo do MALBA a partir dos trânsitos entre erudito e popular⁴⁰ presente na arte produzida em e sobre o Paraguai⁴¹.

³⁹ Curadora do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires e historiadora da arte voltada para os anos 1990 e 2000 em Buenos Aires. É docente na Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata e autora do livro *Modelos y prácticas curatoriales en los años 90*, publicado em 2019 pela Editorial Librería.

⁴⁰ O termo “popular” foi utilizado por Amigo para se referir a expressões “do povo”, externos ao campo erudito da arte, mas também a temas sociais ou um imaginário popular.

⁴¹ Amigo propôs aproximações e discussões sobre as obras de Ignacio Nuñez Soler, Livio Abramo, Carlos Colombino, Olga Blinder, Carlos Reyes, Ricardo Migliorisi, Osvaldo Salerno, Feliciano Centurión, Fredi Casco, Claudia Casarino, Julia Isidrez e Edituris Noguera.

O pesquisador dividiu a aula em duas partes, começando com obras de Centurión, na época presentes na Coleção do MALBA: “*Sin título*” [*Pulpo*], (1993), uma série de desenhos produzidos entre 1988 e 1993, “*Flores del mal de amor*”, (1996). Percebe-se o uso de termos como “*queer*” para designar aspectos da obra de Centurión, desde o início de sua produção. Relacionou a série “*Flores del mal de amor*” com a tradição têxtil do Paraguai, mas não elaborou essa associação. Amigo também relacionou o desenvolvimento de sua obra com o desenvolvimento da arte em Buenos Aires e que a incorporação de sua obra à Coleção teria sido devido ao Rojas. Após discorrer sobre Centurión, o professor seguiu para as ausências da coleção, a partir dos demais artistas.

Além de exposições, o MALBA promoveu um ciclo de seminários em 2024, cujo primeiro módulo, “*Feminismos: prácticas artísticas en la diversidad*”, ministrado pela professora Georgina Gluzman, tratou das diferentes e complexas facetas do feminismo no contexto latino-americano. No último dos três encontros desse módulo, buscou-se refletir sobre um corpo mutável perante às normas e também às enfermidades. Desse modo, Gluzman propôs aproximações entre as obras de Liliana Maresca, Feliciano Centurión e Mildred Burton (MALBA, 2024).

O ISLAA também produziu, em 2024, um breve documentário por meio da pesquisa da escritora Devon Díaz nos arquivos do Instituto. Publicado no canal da instituição no Youtube, o documentário foi dividido em três partes e reforçou a narrativa sobre a obra de Centurión ser influenciada pelo papel do feminino na história do Paraguai, pelas manualidades têxteis de seu lar de infância, pelo contexto político argentino e pela epidemia da Aids. O paraguaio foi apresentado como parte de um grupo de artistas que trabalharam com elementos do kitsch e do massivo, o grupo do Rojas. Há também trechos de Díaz entrevistando Yolanda Centurión, a irmã de Feliciano e os artistas Ariadna Pastorini, Marcos Benítez e Fátima Martini. Díaz (2024) afirma que a obra de Centurión expressa sua esperança de que as mensagens que ele bordou sobrevivessem mesmo após sua eminente morte.

Há o livro “*Feliciano Centurión*”, publicado pela Americas Society em 2020, valioso para o estudo da construção de narrativas sobre o artista, visto que é o único livro dedicado inteiramente a Centurión já publicado. Nele, a Americas Society trouxe cinco textos de diferentes autores com distintas abordagens sobre a obra e trajetória do paraguaio. Alguns deles haviam sido publicados em outras ocasiões e já foram apurados anteriormente, como “*Uma questão de fé*”, escrito por Gabriel Pérez-

Barreiro, cuja versão reduzida esteve presente no catálogo da exposição “Abrigo” (2020) e “Uma introdução sobre as últimas obras de Feliciano Centurión”, de Jorge Gumier-Maier, originalmente publicado no catálogo da exposição “Feliciano Centurión: últimas obras” (1999). Há também “*Luz divina del alma*”, o registro de uma conversa entre Francisco Lemus e os artistas Ana López, Cristina Schiavi e Marcelo Pombo, que comentam sobre a trajetória de Centurión e sua relação pessoal.

Jimena Ferreiro (2020), responsável pelo seminário realizado pelo MALBA em 2021 mencionado, contribuiu com o texto “*The Rojas and the nineties scene*”. Nele, Ferreiro fez um apanhado histórico sobre os anos 1990 em Buenos Aires, apontando uma crise financeira, desemprego, desindustrialização e pobreza estrutural após o governo menemista. Para ela, o menemismo declinou simultaneamente com a “curadoria doméstica” de Gumier-Maier, que se consagrava como marcante da década que chegava ao fim. Sobre Centurión, a autora reforçou a ideia de que as obras se acomodaram a seu corpo enfermo, isto é, reduziram de tamanho devido à Aids, assim como a religiosidade se tornou evidente em seu trabalho. A autora ponderou que para entender as produções artísticas dos anos 1990, é preciso falar de fé, hermetismo, magia e superstição, que ficou evidente com a premissa de *El Tao del Arte*.

“*Frazada: protection, refuge and Community*”, escrito por Aimé Iglesias Lukin (2020b), foi tecido sobre a materialidade da obra de Centurión e seus significados simbólicos. Para Lukin, a escolha por parte do artista de cobertores produzidos em larga escala é um ato consciente de abraçar a estética das massas e do consumo que surgiu nas classes médias da América Latina a partir da década de 1960. Nos anos 1990, essa dinâmica já estava tão bem estabelecida que muitos artistas já tratavam disso com ironia, crítica e nostalgia, fatores presentes em Centurión.

Lukin (2020b) considerou que Centurión centrou sua produção na cultura popular e no cotidiano, uma posição política para a autora, visto que se tratava de se envolver com uma cultura menos elitista e uma economia democrática após anos de ditadura em ambos os países que o artista chamou de casa. Lukin não especificou o que ela conceitua como cultura popular, mas considerando que ela ainda se referia à escolha dos cobertores, infere-se que se trata de uma cultura articulada entre classes menos abastadas, abarcando a cultura das massas. Desse modo, seu apontamento como “político” contestou a crítica de arte dos anos 1990 em sua raiz, isto é, não considerou a produção como “política” por evocar somente questões de gênero, colonialismo ou relacionadas ao HIV, como as demais narrativas atuais costumam apontar, mas o

próprio engajamento com a economia democrática neoliberalista, que justamente delegou o status de “*Light*”, “*Rosa*” e “apolítico” às obras no final do século passado. Para Lukin (2020b), portanto, a relação com a cultura de massas através de objetos produzidos em série provoca uma instância micropolítica, visto que Centurión

apropriou esse meio como uma voz para um corpo que, até então, foi silenciado e reprimido socialmente. Para Centurión, o cobertor era um meio para um corpo político – *queer*, de cor e migrante – que até então não teve voz nas políticas locais. (*Ibidem*, p. 32)

Observa-se a ênfase no status de imigrante do artista e o uso do termo “*queer*” nas narrativas tecidas por agentes atuantes em centros hegemônicos, como nos Estados Unidos. Lukin sugeriu uma nova camada: Centurión como uma pessoa racializada perante o olhar internacional. Outro olhar recorrente dessas narrativas é relacionar as obras com a fauna e a flora da região de Misiones. A obsessão de Pérez Barreiro com a palavra “*jungle*” para se referir a Misiones e Buenos Aires e a afirmação de Lukin que o artista cresceu em uma floresta indicam também um olhar estereotipado dessas narrativas advindas dos grandes centros.

Por fim, “A ameaça mais forte” foi a contribuição de Ticio Escobar para a publicação da Americas Society. Assim como nas demais declarações de Escobar sobre Centurión, nesse texto ele apresentou Centurión em diferentes instâncias que se entrecruzam, criando um emaranhado complexo sobre a imagem do artista: ligada à estética, à política, à memória e à sensibilidade.

Quanto à dimensão política na arte, ela é definida mais na base da construção da subjetividade do que na denúncia de situações sociais injustas. Para o antropólogo, é uma configuração de uma direção “micropolítica” que dá densidade à obra de Centurión, criando modalidades para a criação poética.

No seu trabalho, emerge, calmamente, uma sensibilidade marcada pela infância semi-rural do artista, o clima particular da casa de sua família, seu status de imigrante, sua sexualidade e seu modo de perceber a realidade e expressar a si mesmo pelo corpo, linguagem, gesto e imagem (Escobar, 2020, p. 20).

O autor considerou que a posição política de Centurión é perceptível quando este escolhe ignorar a divisão de tarefas de gênero que determinam hierarquias no mundo patriarcal. Assim, seu trabalho cresceu em direção contrária àquilo que lhe foi imposto e essa é uma de suas forças. Essa desobediência se somou à estreita relação desses objetos com o corpo: travesseiros, cobertores, lenços e pedaços de roupas. Ao

contrário do que muitos autores consideraram, Escobar desvinculou o uso de elementos das culturas populares e de massas como algo meditado, mas sim algo espontâneo, por fazer parte do cotidiano e da memória do artista.

Os discursos apresentados na publicação da Americas Society estão em consonância com as narrativas que vêm protagonizando as exposições com Feliciano Centurión desde 2018. A articulação de questões de gênero, de colonialismo, de imigração e de soropositividade com memórias afetivas, o doméstico e elementos da cultura popular tem sido a estratégia mais utilizada pelos agentes tecedores desses discursos.

4. Capítulo 3 – Tessituras possíveis sobre a obra de Centurión

A obra de Feliciano Centurión foi lida sob diferentes óticas desde o início de sua produção. Ao longo dos anos, essas instâncias foram por vezes evidenciadas pelas narrativas da crítica e da curadoria e, por outras, inexploradas. Neste capítulo, pretende-se articular camadas sobre a obra de Centurión a fim de propor interpretações sobre ela e aprofundar as temáticas apresentadas nos capítulos anteriores.

4.1. Alinhamento com a cultura de massa e o “sabor kitsch”

Centurión fez alusão à cultura de massa ao pintar sobre cobertores (*frazadas*) produzidos em série e vendidos no Once, durante sua experimentação com fundos estampados, telas listradas e tecidos de tapeçaria. Nos anos 1990 era comum nas casas de camadas populares a presença de cobertores estampados com animais como onças, tigres e leões, qualificando uma estética das massas.

Um dia tive a ideia de pintar numa colcha velha que tinha em casa – essa foi a chave. Essa obra foi o que me fez ver as possibilidades de buscar um suporte que estivesse totalmente armado⁴², com bordas, com uma identidade própria, algo diferente de uma tela sobre chassi, mas sim com presença própria. Foi assim que encontrei os cobertores [...] (Centurión, 1992 apud ABC Revista, 1992, p. 40).

O suporte “totalmente armado” provoca uma sequência de contrastes. Em *El pulpo enamorado* (1993), obra recorrente em exposições apresentadas nos capítulos anteriores, o cobertor escolhido possui linhas verticais em dois tons de azul e branco (Imagem 24). Com a pintura de um polvo roxo de formas sinuosas, com ondas delicadas formando suas ventosas e com a leveza de uma figura que flutua, as linhas do suporte ganham peso e rigidez. Entretanto, o artista privilegiava os cobertores pesados, de tecido felpudo e absorvente. A camada de tinta torna plana a superfície, enrijecendo o veludo e inibindo a maciez do cobertor na área ocupada pelo animal. Assim, em termos de textura, é a figura pintada que se torna rígida e pesada, criando

⁴² A citação tem como fonte a publicação original do Jornal ABC, de 5 de novembro de 1992, em espanhol. Ao longo da pesquisa, entretanto, foi encontrada uma versão em inglês da mesma declaração do artista, traduzida pelo Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) de Nova York e reproduzida no livro Feliciano Centurión (2020) publicado pela Americas Society e em textos curatoriais de exposições promovidas pelo ISLAA. Em espanhol, o artista se refere aos cobertores como um suporte “*totalmente armado*”, mas a tradução para o inglês indica um suporte “*tudo menos neutro*” (*everything but neutral*). Cito o texto a partir de minha tradução da versão em espanhol, mas ressalto que essas incongruências podem constituir não somente um equívoco, mas também um direcionamento discursivo por parte da instituição.

uma relação contrastante, porém essencial para a composição da obra, para a associação entre figura e fundo.

Imagem 24. *El pulpo enamorado* (1993). Acrílica sobre tecido sintético (239 x 192 cm).



Fonte: Colección MALBA.

Os padrões vindos de fábrica se mesclam com a camada de tinta adicionada pelo artista, fazendo com que haja uma negociação do espaço visual entre a iconografia geométrica dos cobertores com as formas orgânicas dos grandes animais, as estrelas e as flores pintadas. Quando camadas de tinta adicionadas são transparentes, é permitido que o fundo se imponha, provocando um conflito entre figuras. Por outras vezes, as camadas de tinta são grossas e opacas, fazendo com que o pintado se justaponha sobre o fundo.

Na ocasião da exposição *Frazadas: Feliciano Centurión*, ocorrida em 1990 na Galería Fábrica em Assunção, o artista escreveu:

Cobertor: objeto cotidiano, rapidamente aceito, calor, abrigo, proteção. Suporte afetivo, sensorial. A pintura é outra carga emocional, que traduz sentimentos.

O cobertor fora de seu contato cotidiano se torna suporte da pintura, em si mesma, um objeto artístico, que pendurada na parede nos traz à memória antigos tapetes.

É fundamental poder ‘escolher’ os materiais com os quais trabalhar, a sociedade atual de consumo nos provê infinidade deles, que podemos ‘nos apropriar’ para criar ‘novos objetos’ com os quais conviver, mas depois de descontextualizá-los, agrupá-los, pintá-los ou agredi-los, isto significa que passou por nosso sentimento. Amor consumado.

O ecletismo de nossa realidade com a diversidade de linguagens e informação, nos exige um maior compromisso e nos permite ‘nos apropriar’ com total liberdade para poder nos expressar.

Assumo a cotidianidade, o banal, a ironia, o lúdico, a alegria e a diversão. Imagens sonhadas, cotidianas, óbvias com sabor de kitsch, que me confirmam que a pintura é simplesmente um ato de fé. (Centurión, 1990)

Com os cobertores, o kitsch se torna elemento mais evidente na obra do artista. Kitsch é um termo utilizado para se referir à estética da burguesia emergente a partir do século XIX. Segundo Abraham Moles (1972), a palavra carrega um moralismo pejorativo e tem origem na Alemanha, expressando por um lado a criação de algo novo a partir do velho (*kitschen*) e, por outro, o ato de trapacear (*verkitschen*) ou “vender alguma coisa no lugar do que havia sido combinado” (*Ibidem*, p. 10). Para Moles, o termo ganha destaque em meio a ascensão burguesa, que valorizou o excesso frente às necessidades, configurando o kitsch como o “produto de um dos êxitos mais universalmente incontestes da civilização burguesa” (*Ibidem*, p. 223), visto que é identificável em diferentes temporalidades e locais do mundo, bastando possuir uma burguesia.

Umberto Eco (2001) aponta o kitsch como uma forma das culturas médias, já Gillo Dorfles (1969) o qualifica como o mau gosto da alta cultura. Ambos os autores, entretanto, relacionam a classe social com o kitsch por seu caráter massivo e consumista, sendo que Eco ainda o qualifica como um fenômeno de fabricação e imposição do efeito, que simplesmente reforça um estímulo sentimental, sem intenções de contribuir para o conhecimento (Eco, 2001). Desse modo, o “fenômeno kitsch baseia-se em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a aceleração” (Moles, 1972, p. 20-21), além de que faz parte de “mecanismos psicológicos de alienação, do condicionamento do homem pelos objetos que o cercam” (*Ibidem*, p. 220-221). Não se trata de um movimento ou estilo, mas um fator estético que ultrapassa a especificidade de suportes, um “estado de espírito que, eventualmente, se cristaliza nos objetos” (*Ibidem*, p. 11). Em abordagem mais recente, Mecacci (2018) afirma que o kitsch não é associado somente aos objetos, mas também aos sujeitos.

Um fator característico é a reprodução de elementos da cultura dita erudita em ambientes cotidianos (Dorfles, 1969), evocando noções de artificialidade, excessos, desordem e efemeridade, do falso e do decorativo. Portanto, kitsch configura o uso de materiais baratos para a simulação do luxo e o apelo sensorial, como plástico, latão e tecidos sintéticos, principalmente se estes forem coloridos e brilhantes (Moles, 1972). A partir dos anos 1970, o kitsch já estava entranhado no modelo pós moderno, no centro do gosto das massas e dos setores mais experimentalistas da arte contemporânea, levando à noção de neokitsch, introduzida por Moles (Mecacci, 2018). Nesse período, era possível definir um gosto artístico que deliberadamente utilizava o conteúdo da estética kitsch, não mais no lugar de debate ou de degradação de seu valor.

No neokitsch, o foco não está mais no objeto (ou na obra) em si ou em sua mistificação, mas na exploração do gosto médio, da construção de seu imaginário e de suas projeções em objetos considerados extra-artísticos ou em comportamentos que transgridam o gosto codificado. (*Ibidem*, p. 30).

Considerando essa conjuntura, o kitsch no contexto latino-americano no qual esteve inserido Centurión, está mais alinhado com a noção de neokitsch e remete aos hibridismos culturais e a emergente circulação de produtos importados produzidos em larga escala da segunda metade do século XX. Trata-se de uma estética da burguesia de massas, alicerçada no consumismo, do fetichismo e do esteticismo (Mecacci, 2018). As percepções explicitadas sobre o fenômeno e as noções que ele evoca estão alinhadas às leituras da crítica argentina de arte na década de 1990, que compuseram a trama discursiva sobre a obra de Feliciano Centurión e outros agentes a ele vinculados, especialmente o Centro Cultural Ricardo Rojas.

Vale ressaltar, ainda, que a ideia de kitsch articulada neste trabalho, a partir da obra de Centurión, dialoga também com o conceito de Kitsch Tradicional de Gillo Dorfles (1969), visto que este trata de objetos que falseiam elementos da natureza ou aqueles de manufatura complexa, como animais de plástico e porcelana ou mesmo tecidos industriais que imitam bordados tradicionais. Em todo caso, trata-se de objetos de grande circulação.

Centurión, entretanto, não abraçou totalmente o kitsch, enquanto uma categoria estética, na declaração citada. O artista se referiu a um “sabor de kitsch”, em sua produção, como algo que toca essa categoria, mas permeia diversas outras. Em *Eres una flor única* (1994), Feliciano evidenciou formas de flores estampadas em um

cobertor através da pintura. O cobertor felpudo é estampado com flores em tons avermelhados e brancos, sobre o qual o artista agregou camadas translúcidas de tinta branca, adicionando mais motivos florais e realçando linhas sinuosas (Imagem 25). Os miolos das flores pintadas são compostos por círculos tecido de estampa xadrez, com outra flor branca pintada em seu centro, provocando um desabrochar dentro de outro, em sequência. Ainda sobre o tecido xadrez, a frase “és uma flor única” bordada em linha preta. Cada flor, ainda que parecida com as outras, possui detalhes únicos devido às pétalas desalinhadas. Assim como em *Gallinas*, apresentada no primeiro capítulo, percebe-se um discurso irônico quanto à unicidade do objeto destinado ao consumo massivo em relação à obra de arte. Uma vez que, ao contrário das palavras bordadas, são doze flores iguais, trata-se de uma obra na qual a ordem e a simetria do suporte vindas de fábrica são tensionadas pela ironia, produzindo o efeito do kitsch. Assim, Centurión explorou a produção em série de objetos de consumo doméstico, evidenciando a complexidade de torná-lo único com a intervenção do artista.

Imagem 25. *Eres una flor única* (1994). Acrílica e bordado em tecido (207x149 cm).



Fonte: Visual Aids.

A cultura de massa também foi diretamente explorada com a série *Familia* (1990). Humoristicamente, o artista vestiu animais e dinossauros de brinquedo com roupas

de crochê, que se adequaram aos formatos de seus corpos, realçando sua singularidade (Imagem 26).

Imagem 26. *Familia* (1990). Brinquedos de plástico com crochê (dimensões variadas).



Fonte: Cecilia Brunson Projects.

Sobre essa série, o artista escreveu:

Chegaram a mim, como um jogo, casualmente o brinquedo e sua roupa, volto à infância e tricoto para eles vestidos de lã, jaquetas, roupinhas de crochê, revelando o humor e acentuando a qualidade kitsch do objeto. Envoltos em ternura, despertam simpatia e constituem uma espécie de Jurassic Park doméstico. Juntos, sem categorias, dinossauros, cavalos, elefantes, todos juntos sem categorias, são uma metáfora de quão pouco cuidado e amor existe pela natureza. (Centurión, 1996)

O kitsch foi novamente mencionado pelo artista como uma qualidade a ser acentuada por sua intervenção sobre os objetos. A infância, elemento evidenciado em algumas exposições com participação de Centurión, foi remetida aqui tanto pela escolha dos brinquedos como pelo ato de vesti-los, atribuindo-lhes personalidade e história, como uma brincadeira.

Outro fator a se destacar é o uso da palavra “doméstico” por parte do artista. Isso alude a uma outra dimensão que Centurión articulou com a cultura de massas. A questão de gênero evocada por algumas das exposições, desde as narrativas sobre o Rojas às mais recentes, se dá em torno do que foi chamado de “feminino”.

4.2. O mundo feminino e o mundo popular

Centurión foi criado junto de sua irmã por sua avó e mãe, em uma espécie de matriarcado alicerçado pela costura, pelo bordado e pelo crochê. Por serem técnicas socialmente associadas ao feminino, ele foi desencorajado a praticá-las:

Posso bordar, apesar de que me proibiram, posso fazer crochê, apesar de que me proibiram. Porque se o faço de maneira mais consciente, e se me permito fazê-lo, também estou trabalhando um tabu, estou revertendo isso. É um pouco o que tenho feito em minhas obras ultimamente: poder me libertar

de certas cargas e, ao contrário, poder celebrar o mundo feminino que vivi, que foi muito forte. (Centurión, 2018)

Esse mundo feminino foi constituído tanto no micro, quanto no macro. Isto é, por sua lógica familiar majoritariamente feminina e pela presença marcante dos fazeres manuais em sua casa, mas também pelo “mundo feminino” sobre o qual foi constituída a cultura nacional paraguaia. Com a derrota do país na Guerra do Paraguai⁴³, perdeu-se cerca de noventa por cento da população masculina, sendo a mulher uma figura crucial para a reconstrução da nação, acarretando o título de “país das mulheres” ao Paraguai (Barchello; Báez, 2016). Assim, os labores socialmente associados ao feminino, como os fazeres manuais e o artesanato têxtil da cidade natal de Centurión, foram e continuam sendo evocados para a afirmação de uma identidade nacional.

Quanto ao mundo feminino que Centurión afirmava celebrar, vale ressaltar que essa generificação da arte é um processo histórico, no qual as produções das Belas Artes⁴⁴ foram favorecidas em detrimento das manualidades e das artes aplicadas, que foram tituladas “artes menores” (Pineau, 2011). Dentre elas, está o bordado, cuja relação com as mulheres foi consolidada no século XIX (Parker, 2010).

O bordado combinava a humildade do trabalho de agulhas com a riqueza da costura. Assegurava que as mulheres passassem longas horas em casa, retiradas em particular, mas fazia uma declaração pública sobre a posição doméstica e econômica da família. (*Ibidem*, p. 64).

Desse modo, o bordado foi empregado tanto como uma ferramenta de opressão, quanto um meio de liberdade e expressão feminino (Neville, 2021, apud Henderson, 2021, p. 122). Ao se tratar de “feminino”, refere-se a elementos e atribuições histórico e socialmente delegados às mulheres no domínio ocidental, não algo intrínseco ao gênero. Esse estereótipo de feminino é um conjunto de atributos homogeneamente imposto às mulheres, negando diferenças de raça, classe econômica e localidade geográfica (Parker, 2010).

Com a relação entre bordado, suporte e conteúdo verbal, Centurión exacerbou esse estereótipo em *Mi casa es mi templo* (1996). A obra consiste em um avental de cozinha, geralmente utilizado por donas de casa, com a frase bordada em letra cursiva e delicada “minha casa é meu templo” (Imagem 27). O tecido branco foi decorado com

⁴³ A guerra ocorreu entre 1864 e 1870 e é conhecida no Paraguai como Guerra da Tríplice Aliança.

⁴⁴ Com Belas Artes, me refiro à escultura em pedra ou bronze, à pintura sobre tela e à arquitetura.

bordados de quatro ramos multicoloridos de flores e de pontos formando um semicírculo ao redor da frase que indica o título.

Imagem 27. *Mi casa es mi templo* (1996). Bordado em tecido (33 x 66 cm).



Fonte: Visual Aids.

Há também uma divisão histórica do bordado: entre uma arte doméstica e um artesanato público. O desenvolvimento de um estereótipo da feminilidade coincidiu historicamente com o desdobramento de uma separação entre arte e artesanato (Parker, 2010).

Quando uma mulher pinta, seu trabalho é classificado como homogeneamente feminino, mas é reconhecido como arte. Quando as mulheres bordam, o trabalho não é visto como arte, mas como a expressão da feminilidade. E, o que é fundamental, é classificado como artesanato. A divisão das formas de arte em uma classificação hierárquica de artes e ofícios é geralmente atribuída a fatores de classe dentro do sistema econômico e social, separando o artista do artesão (*Ibidem*, p. 5).

Os bordados presentes nas obras de Centurión evocam as duas esferas. O âmbito doméstico, já discutido, e o âmbito do artesanato através das técnicas têxteis tradicionais paraguaias utilizadas pelo artista, o *Ñanduti* e o *Ao Po'i*, apresentadas no primeiro capítulo. A obra de Feliciano remete à sua terra natal em diferentes camadas. Em *Busco Refugio* (1990-1993), há um recorte de cobertor felpudo cinza estampado com quadrados vermelhos e brancos, emoldurado por uma barra azul (Imagem 28). No centro do cobertor quadrado, uma toalha de bandeja redonda, tecida com linha

branca e fina e bordada em ponto-cruz. O bordado forma a palavra “Paraguay”, logo abaixo da figura de uma mulher em vestes tradicionais, rodeada de pequenas flores flutuantes, também em ponto-cruz. O objeto é típico de feiras de artesanato e nele o artista adicionou as palavras bordadas em ponto corrido “busco refúgio”. A obra pode ser uma menção à migração da família do artista quando criança, à sua mudança para Buenos Aires enquanto jovem artista e a temas mais subjetivos pelos quais se busca refúgio.

Imagem 28. *Busco Refugio* (1990-1993). Bordado de tecido sobre cobertor (52 x 52 cm).



Fonte: Visual Aids.

Obra bastante semelhante é *Paraguay* (1994), que se diferencia de *Busco Refugio* somente pelo barrado vermelho e pelo bordado, composto por uma cesta de flores ao invés da mulher de vestido e com as palavras “*nutro mis raices*” bordadas pelo artista. Ao combinar um cobertor dos mercados populares argentinos com uma peça do artesanato paraguaio, Centurión reafirmou sua identidade enquanto um artista domiciliado na Argentina. Mesmo marginalizado por ser visto em Buenos Aires como

“o paraguaio” (Centurión, 1990 apud Britos, 1990), ele fez questão de entrelaçar suas raízes com seu refúgio.

Ao apropriar-se do *Ñanduti*, Centurión evocou a feminilidade, a tradição ancestral guarani e a cultura híbrida paraguaia. Além da relação dessas técnicas com a história do país, o feminino foi referido uma vez que as manufaturas têxteis tradicionais são comumente moldadas pelas mãos de mulheres, envolvendo um processo de troca de conhecimento e compartilhamento de habilidades entre gerações femininas, garantindo a sobrevivência de culturas e tradições (Henderson, 2021). Além disso, o *Ñanduti* possui estreita relação com a figura da aranha, que atravessa um mundo de mitologias em relação às mulheres e seus ofícios, além de crenças sobre seus atributos e comportamentos (Henderson, 2021).

Uma vez que com essa técnica as formas tecidas crescem em torno do centro, em ambas as obras citadas a pintura do artista funciona como uma continuação da renda que compõe seu núcleo. Mesmo com as variações adquiridas ao longo dos séculos, o que prevalece é a linha fina e o formato radial, expandindo-se desde o centro como raios de sol. Ainda que o *Ñanduti* esteja presente em poucas obras de Feliciano Centurión, diversas outras contêm objetos tecidos a partir dessa lógica radial, aludindo a um sol. Entre as obras já citadas, podemos recorrer a *Medusas* e *Eres una flor única* como exemplos de imagens que se formam a partir de um centro, criando círculos e formas inscritas umas nas outras. Assim como em *Estrella del mar* (1991) e *Otiuras* (1994), onde peças circulares de crochê são expandidas através da pintura, agregando movimento com raios ou tentáculos leves e sinuosos sobre o cobertor (Imagens 29 e 30). No caso de *Estrella del mar*, há uma miçanga de plástico em formato semelhante ao do crochê em seu centro, provocando a repetição de imagens radiais que crescem em camadas. Já em *Otiuras*, isso se dá através das linhas coloridas do crochê.

Imagem 29. *Estrella del mar* (1991). Acrílica e crochê sobre cobertor (49 x 38 cm).



Fonte: Art Break Out.

Imagem 30. *Otiuras* (1994). Acrílica e crochê sobre cobertor (227,5 x 198,5 cm).



Fonte: Visual Aids.

4.3. Febo Asoma

Essa presença constante da forma solar pode ser tratada através de um feito histórico e de uma obra que levam o mesmo nome: *Febo Asoma*. Como parte das lutas de independência da Argentina, o Combate de San Lorenzo (1813), um confronto armado que durou apenas quinze minutos, conferiu uma vitória histórica da nação sobre as tropas espanholas, tendo como figura central o General José de San Martín. Em 1902, durante a inauguração do monumento ao General na cidade de Rosário, o compositor uruguaio Cayetano Silva estreou a Marcha de San Martín, que se popularizou e é conhecida pelas pessoas desde crianças. Em “*Febo Asoma; ya sus rayos iluminan el histórico convento*”, trecho da canção, há uma referência ao deus do sol Febo, versão romana de Apolo. Se trata do momento em que o sol assoma, isto é, emerge e ilumina o histórico Convento de San Carlos Borromeo, onde as tropas independentistas deram o grito de vitória, trazendo raios de liberdade aos presentes (Pigna, 2014).

Feliciano bordou as palavras “*Febo Asoma*” sobre um fragmento de cobertor (Imagem 31). A obra, datada entre 1990 e 1993, contém três ramos de folhas pintados em tinta branca, que crescem igual e verticalmente da base ao centro do suporte. Acima deles, uma peça radial de crochê, com círculos trançados e raios inscritos uns nos outros. As duas palavras mencionadas foram bordadas ao redor do crochê. Por mais que seja bastante semelhante, não se trata de uma renda *Ñanduti*, uma vez que a linha aqui utilizada é grossa e pesada. Ainda assim, seu formato faz referência direta à técnica tradicional e ao sol, que surge acima das plantas, trazendo, como na passagem histórica, luz, calor e promessas de liberdade.

Imagem 31. *Febo Asoma* (1990-1993). Técnica mista (58 x 60 cm).



Fonte: The Institute of Fine Arts of NYU.

Na obra de Centurión, a figura do sol, literal ou não, pode remeter à esperança de liberdade que o acompanhou por sua trajetória como imigrante, homem gay, HIV-positivo e como artista interessado em noções subalternizadas, como o feminino, o kitsch e o popular. Articulando esses seus aspectos de interesse, o artista atribui igual valor às pinturas, cobertores baratos do bairro Once, o mundo feminino e suas manifestações pelo íntimo, doméstico e cotidiano, as tradições de seu país natal, as linhas tecidas em formas radiais, criando sóis, estrelas e flores. Na obra do artista, há um intercâmbio constante entre elementos da cultura popular de massa, da feminilidade e das tradições populares, visto que o paraguaio sobrepôs diferentes texturas de tecidos inscritos na esfera do doméstico, aguçando o caráter feminino com o bordado, tanto pela tradição de se bordar, quanto pela escolha dos elementos visuais. Enquanto o dito feminino atravessa boa parte de sua produção, desde o início, o popular massivo é mais evidente a partir de Buenos Aires, com a utilização de objetos produzidos em larga escala para o consumo. Já o popular como tradição alude mais explicitamente às heranças ancestrais paraguaias, principalmente ao artesanato

têxtil local. Desse modo, a obra é posicionada como parte de um intercâmbio entre os campos da arte, do artesanato e da cultura de massa em diferentes arranjos, tensionando-os.

4.4. Que en nuestras almas no entre el terror

Outro tema articulado pelo artista em sua obra e evidenciado por grande parte das exposições realizadas após sua morte é a Aids. Centurión recebeu seu diagnóstico em 1992, mas ele manteve segredo da maioria das pessoas até cerca de um ano antes de sua morte. As narrativas em torno do artista evidenciadas nos capítulos anteriores⁴⁵ associam a redução do tamanho de suas obras como consequência direta do enfraquecimento de seu corpo, remetendo a uma incapacitação imediata do artista frente à enfermidade. Entretanto, desde 1990 tem-se cobertores de pequeno formato, como *Estrella del mare Flor*, já apresentadas neste texto, expressando que o pequeno formato fez parte da pesquisa poética do artista sobre os cobertores e apenas ficou mais recorrente em seus últimos anos de produção. Além disso, há obras de grande formato datadas do ano de sua morte, quando estava mais debilitado. Uma delas é *Celebro la vida* (1996), composta de pintura, bordado e colagem sobre tecido (Imagem 32).

⁴⁵ Para citar alguns autores, Ferreiro (2020) afirma que a escala das obras de Centurión foram se acomodando com seu corpo enfermo. Lemus (2015) diz que os cobertores (sem especificar quais), os lenços e as almofadas são referências a um corpo terminal.

Imagem 32. *Celebro la vida* (1996). Costura, pintura e bordado sobre tecido (134 x 97 cm).



Fonte: ABC Revista.

Algumas mudanças, sim, são evidentes a partir dessa obra. Não se trata de um cobertor pesado comprado em uma loja, mas um produzido pelo próprio artista com um tecido leve de base e o barrado azul, como o dos cobertores que costumava utilizar. Diferente dos anteriores, de tamanho casal, o tecido abriga somente uma pessoa e não possui nenhuma estamparia em sua superfície, deixando somente uma tela verde vibrante. Sobre ela, o paraguaio pintou um tronco de árvore, que carrega recortes de outro tecido em forma de maçãs vermelhas, colados na parte superior da obra. Na base, a frase que lhe dá título bordada em ponto haste e linha azul, pouco se destacando do fundo verde.

Outra obra de grandes dimensões do período é *Cordero sacrificado* (1996). Um cobertor escuro, também de tamanho solteiro, com a pintura de um cordeiro morto em

cima de um pedestal de pedra. O animal possui uma faca entranhada em seu pescoço, que provoca um fluxo de sangue que se derrama pela pedra e ao seu redor transcende uma aura produzida por pequenos traçados de tinta amarela (Imagem 33). Nessa obra, Centurión associou sua condição de enfermo ao sacrifício de um ser puro, ao Cristo crucificado, remetendo ao catolicismo de sua criação.

Imagem 33. *Cordero sacrificado* (1996). Acrílica sobre cobertor de poliéster (236,2 x 130,8 cm).



Fonte: Visual Aids.

Alves (2015) afirma que, para além das iniciativas artísticas de ativismo mencionadas no primeiro capítulo, houve também uma quantidade expressiva de obras que relatam certa melancolia provocada pela doença ou remetem ao corpo de alguma forma. No caso de Centurión, a árvore de *Celebro la vida* e o animal em *Cordero Sacrificado* são as metáforas sobre o corpo do artista. Outras formas de fazer essa alusão foi pelo o conteúdo verbal, que se tornou mais recorrente nas obras de Centurión após seu diagnóstico. Frases de confissões, apelos e testemunhos de esperança se tornam protagonistas em suas últimas obras, além de palavras solitárias, que abrem para uma gama de interpretações. Obra semelhante a *En el silencio del descanso*, apresentada no capítulo 1, é *Mis glóbulos rojos aumentan* (1996). Nela, está o poema bordado: “meus glóbulos vermelhos aumentam, meus glóbulos brancos me protegem, enquanto meu sangue flui, deixo que o amor me guie” (Imagem 34). A presença de termos médico-biológicos e da descrição de fenômenos corporais manifestam a consciência dos efeitos do vírus no corpo, mas também a esperança de que os glóbulos brancos o protejam⁴⁶ e que o amor o guie.

Imagem 34. *Mis glóbulos rojos aumentan* (1996). Bordado em tecido (42x70 cm).



Fonte: Oficina Palimpestus.

⁴⁶ O HIV ataca o sistema imunológico e, portanto, os glóbulos brancos.

Centurión fez referência a poemas de terceiros em alguns de seus bordados. *En el silencio del descanso...* se relaciona com a coleção de poemas de Liliana Maresca⁴⁷ (Rosa, 2015). *Acabo de tomar conciencia que vivo proyectado al futuro* (s/d.) é a transcrição de um trecho do artista e poeta Ariel Montagnoli⁴⁸. Já *La muerte es parte intermitente de mis días* (1990) é uma referência (Imagem 35) a um poema de Alina Tortosa⁴⁹, cujas iniciais o artista bordou abaixo da frase.

Imagem 35. *La muerte es parte intermitente de mis días* (1990). Bordado em tecido (49,53 x 69,85 cm).



Fonte: Visual Aids.

A obra é anterior ao seu diagnóstico, mas ganhou novas condições de leituras após alguns anos. Afinal:

A aids surge sem que exista tratamento ou método paliativo para evitar o seu desenvolvimento no enfermo, levando-o à [sic] óbito rapidamente. Assim, no início, a doença configurou-se como uma espécie de morte anunciada, na qual cada enfermo estamparia as marcas desse destino certo em sua carne (Alves, 2015, p. 35).

Como trabalhado no primeiro capítulo, tende-se citar coletivos artísticos e artistas individuais cujas produções foram resposta direta a esse tratamento, levando-as a

⁴⁷ Liliana Maresca (1951-1994) foi uma artista argentina de destaque no contexto pós-ditadura do país, atuando através de diferentes mídias. Maresca constituiu a chamada cultura *underground* e ativista dos anos oitenta e o dito Círculo do Rojas nos anos noventa.

⁴⁸ Ariel Montagnoli é poeta e artista visual argentino, cujo trabalho envolve fotografia de elementos botânicos em meio a construções urbanas ou em ambientes internos, tensionando os limites da natureza frente à urbanização. O poeta presenteou Centurión com um livreto de manuscritos de seus poemas. Não se sabe em qual contexto, tampouco o nível de proximidade entre os dois artistas

⁴⁹ Alina Tortosa (1938-) é uma poeta, escritora, crítica de arte e curadora independente argentina.

serem adjetivadas de “ativistas” e, conseqüentemente, “políticas”. Conforme aprofundado no segundo capítulo, as narrativas tecidas nos últimos anos sobre a obra de Centurión tendem frisar uma relação dita política entre a obra e seu contexto e a enquadrá-la em uma noção de micropolítica.

4.5. O teor político da produção de Centurión

A ideia de micropolítica se refere às dinâmicas de poder que são articuladas a partir da esfera do cotidiano, do afetivo e do pessoal, em contraposição à macropolítica, que opera desde as grandes instituições, como o Estado e entidades hegemônicas (Guattari; Rolnik, 1996), onde os ativismos buscavam operar. Com o conceito de micropolítica, entende-se a subjetividade, em suas múltiplas camadas, como um campo político e, portanto, articulador das dinâmicas de poder.

Ainda que Centurión não tenha proferido declarações sobre essas perspectivas, sua obra evoca reivindicações sobre dinâmicas simbólicas de poder a partir do campo doméstico e pessoal, manifestando uma dimensão micropolítica. O teor micropolítico de sua obra se ampara na “ideia de que o político em uma obra de arte nem sempre é dado pelos temas, mas pelo apoio social que a sustenta” (Giunta, 2009, p. 68).

Assim, o político está presente na produção e não na representação da obra, mas na escolha dos materiais (materiais industriais de baixo valor, bijuterias, plástico, isopor) e no trabalho com esses materiais (produção artesanal, pintura plana, bordado, colagem). A produção coloca o político em jogo na ética dos materiais e não o representa em imagens. (Krochmalny, 2013, p. 2)

Pelo viés da Aids, há a expressão poética sobre os efeitos da enfermidade de modo a romper com os estereótipos sobre as pessoas infectadas, apresentando-se como uma figura enferma repleta de esperança e afeto frutíferos, como demonstrado através das últimas obras apresentadas. Além das palavras bordadas, essa esperança é remetida pela presença da luz como um elemento recorrente nas obras, seja literalmente, como a aura em *Cordero Sacrificado*, seja pela figura do sol, com seus raios circunscritos.

Em *Luz divina del alma* (1995), essa luz é apresentada em forma de palavra, acompanhada de “divina” e “alma”. A obra consiste em um travesseiro de algodão com as palavras que intitulam a obra bordadas em letra cursiva e acompanhadas por um par de olhos bordados em linhas azuis (Imagem 36). Por ser uma das últimas obras produzidas por Centurión, as palavras bordadas no travesseiro aludem a um caráter transcendental da figura do artista e dos inúmeros outros corpos debilitados

pelo HIV, provocando uma dicotomia entre a morte iminente e a continuidade da alma, de cunho divino.

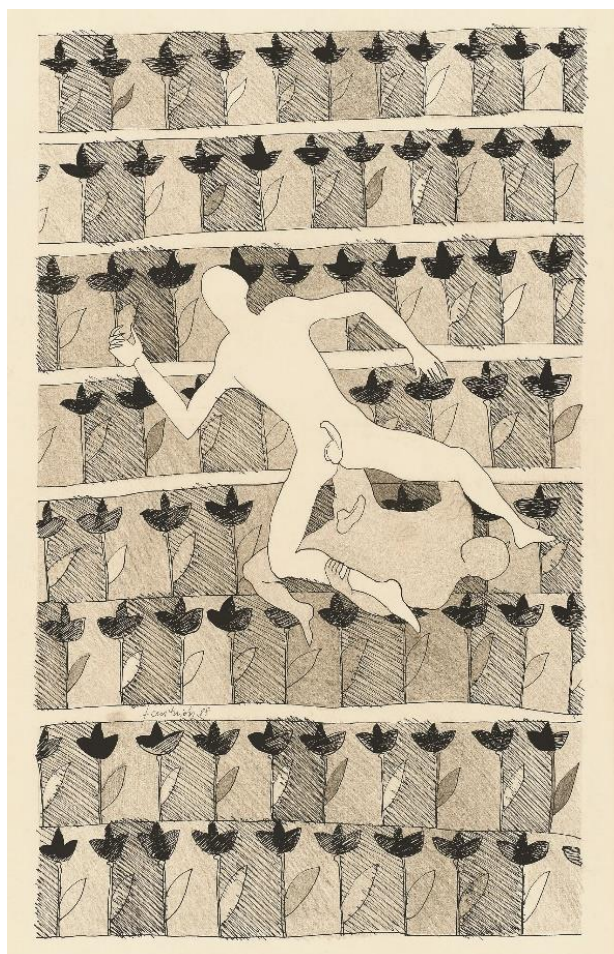
Imagem 36. *Luz Divina del Alma* (1995). Travesseiro bordado à mão (22,2 x 38 x 7,3 cm).



Fonte: Artsy.

A micropolítica também é acionada através da sexualidade dissidente de Centurión, apresentada de modo explícito em suas primeiras obras. Em *Sin título* (1988), a representação de motivos florais em repetição alude aos padrões geométricos dos cobertores que ele veio a utilizar posteriormente (Imagem 37). A obra contém duas silhuetas masculinas nuas no ponto focal e a figura da parte de baixo tem uma postura ativa, sua perna dobrada sugerindo que está ajoelhado. O outro tem os braços e pernas abertos e o pescoço levemente curvado para trás. Ambos têm seu pênis ereto, o único órgão demarcado em ambas as silhuetas, sugerindo, novamente, um ato sexual. Ao fundo, como um tapete ou um cobertor onde as figuras se deitam, motivos que remetem a uma estampa: hachuras criam diferentes tons de cinza, linhas horizontais e verticais criam padrões geométricos e, entre eles, flores rígidas se repetem.

Imagem 37. *Sin título* (1988). Nanquim sobre papel (69,9 x 49,8 cm).



Fonte: Catálogo digital da exposição *Ñande-Roga*, 2023.

Os materiais escolhidos por Centurión evocam histórias, simbolismos e subjetividades pessoais e coletivas, desde o doméstico à esfera pública. Pela perspectiva da micropolítica, tramas têxteis delicadas como as de Centurión, produzidas por um homem, apontam para a subversão dos estereótipos de gênero. O desdobramento em objetos únicos e afetivos de peças impessoais para consumo em série acaba por contestar a estrutura neoliberal de importação massiva. Já o uso de tradições artesanais remonta às histórias e às mitologias relacionadas a essas técnicas e acaba por reivindicar a sobrevivência dessas tradições em meio ao panorama de neoliberalização e da torrente de objetos produzidos por máquinas. Além disso, o uso dessas técnicas sobre os cobertores industriais reforça o laço de Centurión com seu país natal frente aos produtos *Made in China* encontrados nas feiras de Buenos Aires. Essa combinação de materiais e técnicas acabam por tocar a também a questão da migração em um mundo globalizado.

Desse modo, em *Soy una flor silvestre em medio del asfalto* (1990), obra descrita nas primeiras linhas desta dissertação (Imagem 38), as flores bordadas também aludem a esse têxtil, que possui em seu emaranhado associações históricas aos estereótipos do feminino e a tradição paraguaia, através das técnicas do *Ñanduti* e do *Ao Po'i*. Esse tradicional popular foi bordado sobre um outro tipo de têxtil: um fragmento de cobertor felpudo, cor de cinza e sintético, representante do massivo na obra de Centurión.

Imagem 38. *Soy una flor silvestre que brota em medio del asfalto* (1990). Fragmento de roupa bordada sobre cobertor (45 x 48 cm).



Fonte: Livro Feliciano Centurión (2020)

5. Considerações Finais

As diferentes narrativas sobre a obra de Feliciano Centurión modelaram a figura do artista como diferentes personagens. Ao longo desta dissertação, buscou-se apresentar essas narrativas tecidas pela crítica de arte e pelas curadorias, além de propor uma leitura particular da obra, acentuando e articulando aspectos discursivos já abordados.

Percebeu-se a imposição da narrativa que alinha a produção de Centurión com a história do Centro Cultural Ricardo Rojas já no tocante às bases desta pesquisa, pois a escassez de textos acadêmicos sobre Centurión foi notável. Grande parte das investigações que podem ser relacionadas ao artista são centradas nos desdobramentos culturais nos anos noventa em Buenos Aires, promovendo o protagonismo do CCRR, a partir de recortes como o teor político das obras, a produção no contexto da epidemia da Aids e questões de gênero e sexualidade. Muitos dos discursos sobre o Rojas evidenciam a produção dos artistas Marcelo Pombo e Jorge Gumier-Maier, distintos da obra de Centurión por aspectos de materialidade e concepção, ainda que classificados de modo semelhante. Desse modo, foi necessário cruzar informações generalizadas, identificando o que se aplicava ou não à produção de Centurión.

Quanto ao estudo das exposições, não foram encontradas informações sobre muitas delas, principalmente as primeiras da carreira do artista. Os registros sobre essas primeiras mostras me permitiram delinear os trânsitos do paraguaio entre países e a rede de relações com outros artistas expostos, mas não foram suficientes para identificar o fio condutor discursivo dessas exposições, que foram somente citadas ao longo deste texto. Além disso, algumas instituições expositivas da década de 1990 já não existem mais, tornando mais desafiadora a busca por registros e gerando hiatos.

Com a intensificação da presença de Centurión em circuitos hegemônicos de arte na última década, foram publicados novos textos em língua inglesa sobre a obra, a trajetória e informações pessoais do artista. Encontrou-se nessas fontes um problema de tradução, pois as recentes publicações do Institute for Studies of Latin American Art (ISLAA) e da Americas Society em Nova York, trazem citações diretas de depoimentos, entrevistas e escritos do artista em inglês, traduzidos do espanhol. Entretanto, tive acesso a muito desse conteúdo em sua língua original e percebi que

a tradução das instituições mencionadas para o inglês já apresenta um grau de interpretação, agregando novas camadas discursivas a eles.

Os discursos tecidos pela crítica argentina na década de 1990 também amarram o artista aos desdobramentos do CCRR, posicionando-o à margem do olhar da crítica especializada e do mercado até 1992, na ocasião da exposição *Algunos Artistas*, quando o CCRR recebeu maior visibilidade perante essas instâncias. Por outro lado, Centurión já estava sendo reconhecido por galerias comerciais na Argentina e no Paraguai. Desse modo, sua trajetória expressa a disputa de narrativas no campo cultural portenho do período, evidenciando o trânsito do artista entre classificações lidas como contrapostas, como *Light* e político, marginal e hegemônico. Entre os dois países, percebe-se que a perspectiva da crítica argentina coletiviza o artista como parte de uma geração, enquanto a paraguaia o individualiza, situando sua produção como singular no âmbito da arte contemporânea. Entretanto, em algumas mostras na Argentina, Centurión foi singularizado e projetado como “paraguaio”, como em *Cinco Artistas Paraguayos* (1991). Isso também se deu com a *Quinta Bienal de la Habana* (1994), na qual Centurión foi um dos representantes de seu país natal, o que demonstra os trânsitos oficiais ocupados pelo artista.

Após a morte de Centurión e a saída de Gumier-Maier da gestão da galeria do Rojas, desenvolveu-se uma linha discursiva urdida mais expressivamente por iniciativas curatoriais que deram continuidade à perspectiva de laço estreito entre Centurión e Rojas. Ao longo dos anos, essa linha se bifurcou, por vezes apresentando internacionalmente os artistas do Rojas e o cenário artístico portenho da década de 1990 a partir de perspectiva semelhante à crítica daquela década, por outras propondo um revisionismo quanto ao que foi o Rojas sob a gestão de Maier. No último caso, houve ainda a separação entre uma perspectiva nostálgica, voltada para uma tentativa de “recuperação” de uma estética dos anos de ouro do Rojas, e outra direcionada ao questionamento dos valores atribuídos pela crítica da década de 1990 às produções a ele vinculadas. Essas exposições enfocadas no CCRR não somente celebraram a gestão de Gumier-Maier, como também contribuíram para sua historicização.

Na última década, constata-se a tessitura de uma narrativa sobre a obra de Centurión que a desfia em diversas camadas, articulando diferentes aspectos simbólicos, históricos e materiais. Ao propor uma perspectiva mais complexa sobre a obra do artista, esses discursos situam o artista individualmente, sem enfatizar seu vínculo com o Rojas e o contexto argentino da década de 1990, mesmo que esse

aspecto seja por vezes citado como uma das camadas constituintes da obra. Ainda que o protagonismo dessa narrativa seja observado nas exposições dos últimos treze anos, Ticio Escobar já propunha leitura semelhante da obra de Centurión desde 1999, na ocasião da mostra individual no Centro Cultural Espanha de Salazar.

As narrativas que seguem essa linha partindo dos centros hegemônicos produziram perspectivas exotizantes sobre a obra de Centurión. A associação estrita das representações visuais de Centurión com a fauna e flora paraguaias, a qualificação como “exóticos” dos animais oníricos pintados pelo artista e o uso excessivo de “selva” e “floresta” como determinantes da experiência, vida e obra de Centurión são notáveis nesse processo de exotização. Nessas e em outras abordagens, a relação do artista com elementos culturais de seu país natal foi evidenciada através das técnicas tradicionais *Ñanduti* e *Ao Po’i*, mais explicitamente em *Aó: episodios textiles de las artes visuales em el Paraguay* (2022).

Percebe-se, portanto, diferenças marcantes de abordagens entre os anos 1990 e as narrativas atuais. Na década de noventa, aspectos da materialidade das obras eram protagonistas e hoje evidencia-se os significados por trás dessa materialidade. Isto é, o que cada elemento evoca: contexto político, social, econômico, HIV, gênero e subversão, além do cruzamento de memórias entre Paraguai e Argentina. O termo “infantil”, bastante recorrente nas narrativas da década de 1990 para tipificar a dimensão onírica das obras de Centurión e outros artistas do Rojas, voltou a ser citado nos últimos anos. Entretanto, a palavra adquiriu uma apreciação positiva, diferente da leitura da crítica de arte daquela década, que a relacionava com a falta de seriedade.

Nos anos 1990, o kitsch aparecia como um dos fatores centrais nas narrativas da crítica, além de direcionando a recepção das obras e a leitura de sua relevância, isto é, constituía um valor qualitativo. Nos últimos anos, ele passou a ser apenas citado como um dos diversos elementos atribuídos à obra, sem muito aprofundamento discursivo ou explicativo, além de ter sido citado com menos frequência pelos discursos curatoriais. Por outro lado, o HIV foi recorrentemente atribuído às obras de Centurión nas últimas décadas, de um modo como não poderia sê-lo nos anos 1990, uma vez que a soropositividade do artista não era de conhecimento público. Neste tocante, optei por uma visão crítica à tentativa de construir narrativas unívocas e lineares quanto às mudanças percebidas nas dimensões das peças antes e depois do diagnóstico. O HIV foi tema conformador da obra de Centurión, cujos impactos foram relatados com o uso mais expressivo do bordado em detrimento da pintura. Além

disso, nos dá uma lente de leitura a mais sobre a subjetividade dos materiais utilizados, do ato de bordar e das palavras grafadas.

As associações mais recorrentes nas narrativas sobre Centurión, desde suas primeiras linhas, são aquelas com a esfera do doméstico e o ideal de feminino, através principalmente do têxtil. Ainda que esta separação não seja assinalada nesses discursos, há uma distinção entre um têxtil que remete ao ideal de domesticidade e feminilidade e um outro associado ao artesanato tradicional, de cunho público e comercial. Na obra de Centurión, pode-se associar com os dois delineamentos, que eventualmente se entrecruzam, uma vez que o artista se referia a sua obra como um laço estreito com o que chamou de “mundo feminino” e utilizou de técnicas tradicionais como o *Ñanduti* e o *Ao Po’i*, adquirindo-as justamente em feiras de artesanato ou em contato direto com artesãs. A relação com o *Ñanduti* é expressiva na obra de Centurión, visto que as formas radiais de peças de crochê ou pinturas sobre tecido, formando sóis, estrelas, luas e flores, remetem à renda mesmo quando ela não está presente nas obras.

O olhar discursivo sobre essas técnicas se tornou mais explícito nos últimos anos. Na década de 1990, o enfoque narrativo sobre o têxtil de Centurión se deu a partir da relação com a cultura de massa, através do uso de objetos produzidos em série, com destaque aos cobertores estampados. Nesse período, o massivo e sua relação com o neoliberalismo e a globalização recebia destaque e era alvo de debates, levando ao questionamento sobre a qualidade das obras. Entretanto, na última década, o tradicional popular que é ressaltado, ainda que, no conjunto de obras de Centurión, haja mais cobertores *Made in China* que bordados tradicionais paraguaios. Nas narrativas dos últimos anos, o massivo é pouco explorado, contudo recorre-se mais marcadamente à cultura popular através das tradições têxteis, como o *Ñanduti* e o *Ao Po’i* para traçar pontes entre a obra de Centurión com outros artistas e questões simbólicas. Ainda que exista esse favorecimento de um aspecto em detrimento do outro nas narrativas explicitadas, entende-se a constante relação entre massivo e popular como central na obra de Feliciano Centurión.

A pesquisa apresentada por meio desta dissertação, longe de esgotar a discussão sobre o tema, proporciona a identificação de diferentes proposições discursivas sobre a obra de Centurión. Além disso, a investigação pode colaborar para o despertar de interesse de outros pesquisadores sobre o artista, a arte têxtil e a arte sul-americana.

Referências

- ABC REVISTA. Una muestra de serigrafías se abre en Pequeña Galería. **ABC**, Assunção, 20 mar. 1990, p. 34. Autoria não identificada.
- ABC REVISTA. Feliciano Centurión, el pintor de frazadas. **ABC**, Assunção, 05 nov. 1992, p. 40. Autoria não identificada.
- ABC REVISTA. Obras de Centurión ocuparán la galería. **ABC**, Assunção, 25 ago. 1993, p. 39. Autoria não identificada.
- ABC REVISTA. Dos artistas paraguayos exponen en bienal cubana. **ABC**, Assunção, 05 jun. 1994, p. 56. Autoria não identificada.
- ABC REVISTA. Tres pintores paraguayos exponen hasta hoy en la capital uruguaya. **ABC**, Assunção, 04 jun. 1994, p. 41. Autoria não identificada.
- ABC REVISTA. Obra *Celebro la vida* (1996) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://www.abc.com.py/espectaculos/artes-plasticas/2023/07/01/piezas-del-artista-paraguayo-feliciano-centurion-en-subasta-de-importante-coleccion-en-buenos-aires/>. Acesso em: 25 jun. 2024.
- ALONSO, Maripili. El renacer de Feliciano Centurión. **ABC**, Assunção, 31 maio 2020. Disponível em: <https://www.abc.com.py/edicion-impres/suplementos/abc-revista/2020/05/31/el-renacer-de-feliciano-centurion/>. Acesso em maio 2025.
- ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **Tanatografias da Aids nas Artes Visuais: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia**. 2015. 230p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131019>> Acesso em maio de 2025.
- ALVES, Ricardo Henrique Ayres. Peste rosa, arte rosa: aids e crítica de arte desde a Argentina. **PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 2, n. 48, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/issue/view/4899>. Acesso em fev. 2024.
- AMERICAS QUARTERLY. Registro da exposição *Abrigo*. 2020. Disponível em: <https://www.americasquarterly.org/article/feliciano-centurions-abrigo-an-ode-to-free-expression/>. Acesso em: 14 jul. 2025.
- AMERICAS QUARTERLY. Obra *Soy una flor silvestre que brota em medio del asfalto* (1990) de Feliciano Centurión. In: AMERICAS QUARTERLY. **Feliciano Centurión**. Nova York: Americas Society, 2020.
- AMIGO, Roberto. Modernidades descentradas: sobre uma ausencia en la colección. In: Seminário XX Aniversário MALBA. Buenos Aires (Online), 27 de outubro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dsa4W5GMtm8>. Acesso em 20 maio 2025.
- ANAYA, Jorge López. Virtudes, fracassos e mimetismos em uma exposição de arte joven. **La Nación**, Buenos Aires, n. 43371, 02 mar. 1991. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/768352#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1339%2C0%2C4716%2C2640>. Acesso em 13 out. 2023.
- ANAYA, Jorge López. El absurdo y la ficción en una notable muestra. **La Nación**, Buenos Aires, n. 43371, 01 ago. 1992. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/768308#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1339%2C0%2C4716%2C2640>. Acesso em 13 out. 2023.
- ANAYA, Jorge López. Poliglotismo artístico. **La Nación**, Buenos Aires, 27 mar. 1993, p. 6.

ANAYA, Jorge López. Artistas paraguayos. **La Nación**, Buenos Aires, 16 dez. 1995.

ARANCIBIA, Patricia. Una muestra multimedia de los '60 vistos desde los '90: según pasan los años. **Clarín**, Buenos Aires, 23 mar. 1994, p. 14.

ART BREAK OUT. Obra *Estrella del mar* (1991) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://artbreakout.com/folk-art/feliciano-centurion-abrigo-continues-at-the-americas-society-through-friday-november-20/>. Acesso em: 25 jun. 2024.

ARTISHOCK REVISTA. Every moment counts: Aids and its feelings. **Artishock**. Santiago, 26 de março de 2022. Autoria não identificada. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2022/03/26/every-moment-counts-aids-and-its-feelings/> Acesso em 30 jun. 2025.

ARTISHOCK REVISTA. Registro da exposição *Feliciano Centurión: Hope in Bloom*. 2024. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2025/02/18/feliciano-centurion-la-belleza-de-lo-cotidiano/>. Acesso em: 18 jul. 2025.

ARTSY. Obra *Luz Divina del Alma* (1995) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/feliciano-centurion-luz-divina-del-alma-divine-light-of-the-soul>. Acesso em: 20 jul. 2025.

BARBICAN CENTRE. **Unravel**: exhibition guide [Texto de apresentação da exposição]. Londres: Barbican Centre, 2024. Disponível em: <https://www.barbican.org.uk/exhibition-guides/unravel-exhibition-guide> Acesso em mar. 2024.

BARBICAN CENTRE. Feliciano Centurión. In: Catálogo da exposição “Unravel: The power and politics of textiles in art”. Londres: Barbican Centre, 2024.

BARCHELLO, Selva Margarita Olmedo; BÁEZ, Marcela Fernanda Achinelli; ALFONSO, Dahiana Elizabeth Ayala. Asociatividad en las mujeres tejedoras paraguayas en el distrito de Yataity, Guairá, Paraguay. **Revista Internacional de Investigación em Ciências Sociais**, Asunción, v.12, n.1, p. 43-60, 2016. Disponível em: <http://revistacientifica.uaa.edu.py/index.php/riics/article/view/312>>. Acesso em 28 fev. 2022.

BARONE, María Inés. La figura de Gumier Maier como curador: El Tao del Arte. **Revista Caiana**, Buenos Aires, n. 10, p. 167-178, 2017. Disponível em https://caiana.caiana.com.ar/wp-content/uploads/2023/06/barone_pdf.pdf Acesso em 02 abr. 2024.

BATKIS, Laura. Estrellar. Catálogo da exposição “Estrellar”, Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, jul. 1994.

BENÍTEZ, Gustavo. Declaraciones de Amor II [Comunicado de Imprensa]. 15 de julho de 2016. Disponível em: https://portalguarani.com/73_feliciano_centurion_/28220_declaraciones_de_amor_ii_feliciano_centurion__15_de_julio_de_2016.html Acesso em 2 dez. 2024.

BEVACQUA Guillermina. El Rojas: plataforma de enunciación crítica de las desobediencias socio-sexuales en el campo cultural de Buenos Aires (1984-2014). **Asociación Aragonesa de Críticos de Arte** (AACAA). Zaragoza, nº 52, set. 2020. Disponível em: <https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1716> Acesso em abril de 2024.

BEZERRA, Jeanne Drielle Santos. Mulheres fora do cânone: o discurso sobre o Centro Cultural Ricardo Rojas e a exposição Táticas Luminosas. In: **Anais do 33º Encontro Nacional da ANPAP - Vidas**. Anais...João Pessoa (PB) UFPB, 2024. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/33-encontro-nacional-da-anpap-vidas-421945/836899-mulheres-fora-do-canone--o-discurso-sobre-o-centro-cultural-ricardo-rojas-e-a-exposicao-taticas-luminosas/> . Acesso em: 10 ago. 2025.

BEZERRA, Jeanne Drielle Santos. Poéticas e reivindicações têxteis: a exposição *Aó Epsodios textiles de las artes visuales en el Paraguay*. In: **Anais do 33º Simpósio Nacional de História – Os (des)confortos da História e os futuros do ensino de História**. Anais...Belo Horizonte (MG) UFMG, 2025. Disponível em:

<https://www.snh2025.anpuh.org/trabalho/view?q=eyJwYXJhbXMiOiJ7XCJJRf9UUkFCQUxlT1wiOlwiMzgwOVwifSlmgiOiJlMTZmZTMxODA0Yzg3MDNhOTA5NGRmM2EwNzJiN2JkYiJ9> Acesso em: 17 out. 2025.

BIANCHETTI, Claudia de. Las estrategias retóricas en la obra de Feliciano Centurión. In: **XIII Seminário Internacional Políticas da Memória: memórias e direitos humanos**, 2022, Buenos Aires. Resumo [...] Buenos Aires, 2022. Disponível em:

<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/08/seminario/mesa_13/debianchetti_mesa_13> Acesso em abril 2024.

BLANTON MUSEUM. Registro da exposição *Recovering Beauty*. 2011. Disponível em: <https://blanton.emuseum.com/exhibitions/171/recovering-beauty-the-1990s-in-buenos-aires/objects>. Acesso em: 30 maio 2025.

BRITOS, Francisco. Abriendo caminos en el exterior. **Jornal Última Hora**, Assunção, 04 maio 1990.

BRUNSON, Cecilia. Cecilia Brunson Projects Founder on I am awake by Feliciano Centurión. [Entrevista concedida a] Eric Block. **The London Magazine**, Londres, 2019. Disponível em: <<https://thelondonmagazine.org/interview-cecilia-brunson-projects-founder-on-i-am-awake-by-feliciano-centurion/>> Acesso em maio 2024.

CABALLERO-GÁLVEZ, Antonio A. Imágenes seropositivas: Resistencias contra el sida a través del arte en España, Argentina y México. In: **I Congreso Internacional MariCorners: Estudios interdisciplinarios LGTBIQ**, 2019. Anais [...] Madrid, 2020, p. 129-140. Disponível em: <https://oa.upm.es/64177/> Acesso em fev 2024.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

CAO, Diana. **Exhibition guide/ Feliciano Centurión: Telas y Textos**. Youtube (ISLAA), 08 de maio de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ILh3m1UOPuE> Acesso em abril 2025.

CASANOVAS, Laura. El Centro Recoleta cruza su mirada con el arte del interior. *La Nación*, Buenos Aires, 27 de julho de 2006. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-centro-recoleta-cruza-su-mirada-con-el-arte-del-interior-nid826556/>> Acesso em jan. 2025.

CECILIA BRUNSON PROJECTS. **Hecho a Mano** [Comunicado de Imprensa]. Fevereiro de 2024. Disponível em: <https://www.ceciliabrunsonprojects.com/exhibitions/99/> Acesso em maio 2025.

CECILIA BRUNSON PROJECTS. **Hecho a Mano** [Texto de apresentação de exposição]. Fevereiro de 2024. Disponível em: <https://www.ceciliabrunsonprojects.com/viewing-room/15/> Acesso em maio 2025.

CECILIA BRUNSON PROJECTS. **Hope in Bloom** [Comunicado de Imprensa]. Novembro de 2024. Disponível em: <https://www.ceciliabrunsonprojects.com/exhibitions/111/> Acesso em maio 2025.

CECILIA BRUNSON PROJECTS. **Hope in Bloom** [Texto de apresentação de exposição]. Fevereiro de 2024. Disponível em: <https://www.ceciliabrunsonprojects.com/viewing-room/29> Acesso em maio 2025.

CECILIA BRUNSON PROJECTS. Obra *Familia* (1990) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://www.ceciliabrunsonprojects.com/artists/79-estate-of-feliciano-centurion/works/1153/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

CENTURIÓN, Feliciano. Registro da exposição *Pintura de Feliciano Centurión*. Publicado na página de Facebook de Feliciano Centurión. Julho de 1987. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=476816969002275&set=a.476816789002293>. Acesso em: 30 jul. 2025.

CENTURIÓN, Feliciano. Registro da exposição *¡Viva la muerte!* Publicado na página de Facebook de Feliciano Centurión. Novembro de 1993. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1866130710070887&set=a.502130383137600>. Acesso em: 30 jul. 2025.

CENTURIÓN, Feliciano. Registro da *Quinta Bienal de la Habana: arte, sociedad y reflexión*. Publicado na página de Facebook de Feliciano Centurión. Maio de 1994. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=500342269983078&set=a.500338399983465>. Acesso em: 30 jul. 2025.

CENTURIÓN, Feliciano. Registro da exposição *Estrellar*. Publicado na página de Facebook de Feliciano Centurión. Agosto de 1994. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=499013756782596&set=a.499013493449289>. Acesso em: 30 jul. 2025.

CENTURIÓN, Feliciano. Registro da exposição *Bocetos y dibujos: papeles previos de Feliciano Centurión*. Publicado na página de Facebook de Feliciano Centurión. Março de 2012. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=467390599944912&set=a.467390253278280>. Acesso em: 30 jul. 2025.

CENTURIÓN, Feliciano. *Sin título (s/d.)*. Disponível em: <https://www.felicianocenturion.com/pinturas/?lang=en>. Acesso em: 12 jun. 2024.

CENTURIÓN, Feliciano. *Añoranza (s/d.)*. Disponível em: <https://www.felicianocenturion.com/tejidos/?lang=en>. Acesso em: 12 jun. 2024.

CENTURIÓN, Feliciano. “**Frazada**”. Declaração em site do artista. 1990. Disponível em: <https://www.felicianocenturion.com/> Acesso em jun. 2024.

CENTURIÓN, Feliciano. “Sin título”. Catálogo da exposição “Frio/Caliente”. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 1996.

CENTURIÓN, Feliciano. Mundo feminino. Áudio. 33ª Bienal de Arte de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/audioguia-detalhe/5367>. Acesso em: jan. 2022.

CERVIÑO, Mariana. La herejía del Rojas: Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura. In: Wortman, Ana (Org.) **Mi Buenos Aires querido**: Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa. Buenos Aires: Prometeo Editorial, 2011, p. 129 – 147.

CHRISTIE, Dominic. **Feliciano Centurión**: Beleza Cotidiana. Reprodução do texto ofertado pela Galeria Millan. São Paulo: Galeria Millan, 2021.

COLOMBINO, Carlos. Feliciano Centurión. Catálogo da exposição “Pintura de Feliciano Centurión”. Assunção, Galeria ArteSanos, 1987.

COLOMBINO, Lia. **Tejer el Paraguay**. In: Catálogo da exposição “Aó Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay”. Buenos Aires, MALBA, 2022.

CUY, Sofia Hernández Chong. **Portadores de Sentido**: arte contemporáneo en la Fundación Patricia Phelps de Cisneros [Texto de apresentação da exposição]. Fevereiro de 2019. Disponível em: <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/216/portadores-de-sentido-arte-contemporaneo-en-la-coleccion-patricia-phelps-de-cisneros> Acesso em 12 mar. 2025.

DÁVILLA-VILLA, Úrsula. "Recovering Beauty: the 1990's in Buenos Aires". In: Catálogo da exposição "Recovering Beauty: the 1990's in Buenos Aires", Austin: Blanton Museum of Art, 2011. Disponível em: https://issuu.com/nirbhe/docs/recovering_beauty_the_1990s_in_buenos_aires_blanto/50 Acesso em 30 jan. 2025.

DAVIS, Fernando. "**Feliciano Centurión**: Las intensidades de la belleza". Texto curatorial da exposição "Feliciano Centurión: Las intensidades de la belleza", Assunção: Centro de Artes Visuais do Museo del Barro, 2023.

DIARIO EL SOL. Gente de ezpeleta. **Diario El Sol**, Quilmes, 04 set. 1986. Autoria não identificada.

DIARIO ÚLTIMA HORA. Con las frazadas pintadas. **Diario Última Hora**, Assunção, 29 jul. 1992. Autoria não identificada.

DÍAZ, Devon. In: ISLAA Documentaries: Feliciano Centurión. Direção Claudia Marina e Will Kitchings. Produção: Gil Green. Nova York: Institute for Studies on Latin American Art. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLwR1DbDUfdzi-qSQYaigyIEHM2Z366m6Z> Acesso em jun. 2025.

DORFLES, Gillo. **Kitsch**: An anthology of bad taste. 1ª Ed. Londres: Studio Vista Limited, 1969.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

EL CRONISTA. El arte argentino de fin de siglo. **El Cronista**, Buenos Aires, 18 mar. 1993. Autoria não identificada.

ESCOBAR, Ticio. **Las pinturas de Feliciano Centurión irrumpieron [...]** Reprodução do texto enviado pelo Centro Cultural Ricardo Rojas. Assunção, 1997.

ESCOBAR, Ticio. Ornamento Extremo. In: Catálogo da 33ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018, p. 141-148. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/33bsp-catalogo-pt> Acesso em mar. 2025.

ESCOBAR, Ticio. The strongest threat. In: **Feliciano Centurión**. Nova York: Americas Society, 2020, p. 17-27.

ESCOBAR, Ticio. Los destiempos de la pintura [Texto de apresentação da exposição]. 2021. Disponível em: <https://www.museodelbarro.org/exposicion/destiempos-de-la-pintura> Acesso em 12 mar. 2025.

FERREIRO, Jimena. The Rojas and the nineties scene. In: **Feliciano Centurión**. Nova York: Americas Society, 2020, p. 53-67.

FERREIRO, Jimena. Mi casa es mi templo. In: Seminário XX Aniversário MALBA. Buenos Aires (Online), 13 de outubro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A8MK4YaYkd8&t=110s> Acesso em 20 maio 2025.

FÈVRE, Fermín. Ganaron los 60. **Clarín**, Buenos Aires, 26 mar. 1994, p. 14.

FLEITAS, Jasmín Gómez. La ruta del Ao Po'i. **La Nación**, 2017. Disponível em: <https://www.lanacion.com.py/revista-vos/2017/12/19/la-ruta-del-ao-poi/> . Acesso em março de 2025.

- FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Funarte, 1975.
- FUNDACIÓN BANCO PATRICIOS. **90-60-90**. Catálogo da exposição “90-60-90”, Buenos Aires: Fundación Banco Patricios, 1994.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Registro da exposição de Feliciano Centurión na 33ª Bienal de São Paulo: Afinidades Afetivas. 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalle/5229>. Acesso em: 30 jul. 2025.
- FUNDACIÓN PROA. **Algunos artistas/ 90-hoy** [Texto de apresentação da exposição]. 27 de abril de 2013. Disponível em: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-algunos-artistas-90-hoy-presentacion.php> Acesso em 9 dez. 2024.
- GALERIA MILLAN. **Feliciano Centurión: Beleza Cotidiana** [Texto de apresentação da exposição]. Março de 2021. Disponível em: <https://almeidaedale.com.br/exposicoes/beleza-cotidiana/> Acesso em 10 jun. 2025.
- GALERIA ROLDÁN. Registro da exposição na Galeria Roldán, 2023. Registro disponibilizado pela galeria. Buenos Aires: Galeria Roldán, 2023.
- GARBATZKY, Irina. La política de la voz: Batato Barea en Lo que el viento se llevó (Buenos Aires, 1989). In: **VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria**. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. Disponível em: <https://www.aacademica.org/000-088/53.abstract> Acesso em jul. 2025.
- GARCÍA, María Amalia. **Presentación**. In: Catálogo da exposição “Aó Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay”. Buenos Aires, MALBA, 2022.
- GARCÍA, María Amalia. **Tercer Ojo**: Colección Constantini en Malba [Texto de apresentação da exposição]. 2022. Disponível em: https://www.malba.org.ar/evento/tercer-ojo__coleccion-costantini_en-malba/ Acesso em jun. 2025.
- GIUNTA, Andrea. **Poscrisis**: Arte Argentino después de 2001. Cidade do México: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- GIUNTA, Andrea; RUBIO, Agustín Pérez. **Verboamérica**: Colección Malba [Texto da exposição]. Buenos Aires: Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires, 2018. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/nucleos-verboamerica-cuerpos-afectos-y-emancipacion/> Acesso em 20 jan. 2025.
- GLUSBERG, Jorge. Expone la generación joven del arte contemporáneo. Jornal não identificado, Buenos Aires, 01 set. 1992, p. 2.
- GLUZMAN, Georgina. El vértigo de lo lento de Mónica Millán: presentar mundos. **Revista Caiana**, Buenos Aires, n. 2, jan. / jun. 2013. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/91863> . Acesso em fev. 2025.
- GLUZMAN, Georgina. Feminismos: prácticas artísticas en la diversidad. In: Seminário Anual MALBA. Buenos Aires (Online), Março de 2024. Disponível em: https://www.malba.org.ar/evento/seminario-anual__modulo-1-feminismos-practicas-artisticas-en-la-diversidad/ Acesso em 20 maio 2025.
- GONZÁLEZ, Valéria. El papel del Centro Cultural Rojas en el arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 y 2009. In: GONZÁLEZ, Valeria; JACOBY, Máximo (Org.). **Como el amor**: polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009. Buenos Aires: Livros del Rojas, 2009, p. 11-34.
- GONZÁLEZ, Valéria; JACOBY, Máximo. **1989-2009**: El Rojas. Veinte años de Artes Visuales [Comunicado de Imprensa]. Setembro de 2009. Registro da publicação disponibilizado pelo Centro Cultural Ricardo Rojas. Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, 2009.

GRINSTEIN, Eva. **Papeles previos**: bocetos y dibujos de Feliciano Texto curatorial da exposição “Papeles previos: bocetos y dibujos”. Buenos Aires: Galería Alberto Sendrós, 2012.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. 4ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

GUMIER-MAIER, Jorge. Avatares del arte. **La hoja del Rojas**, Buenos Aires, v. 2, n. 11, junho de 1989. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/768333#c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-4%2C6551%2C3666> Acesso em 13 out. 2023.

GUMIER-MAIER, Jorge; JITRIK, Magdalena. “El Rojas presenta”. In: Catálogo da exposição “El Rojas presenta: Algunos Artistas”, Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1992. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/769396#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1451%2C-74%2C4049%2C2266> Acesso em 13 out. 2023.

GUMIER-MAIER, Jorge. El rojas. In: **5 años en el Rojas**. Editorial Universitaria de Buenos Aires Buenos Aires (Eudeba), Buenos Aires, 1994. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/768212#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1601%2C-207%2C5240%2C2933> Acesso em 13 out. 2023.

GUMIER-MAIER, Jorge. **El Tao del arte**. In: Catálogo da exposição “El Tao del arte”. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1997. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/769509#c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-17%2C6551%2C3666> Acesso em 13 out. 2023.

GUMIER-MAIER, Jorge. **Una introducción sobre las últimas obras de Feliciano Centurión**. In: Catálogo da exposição “Feliciano Centurión: últimas obras”. Assunção, Centro Cultural Espanha Juan de Salazar, 1999.

GUMIER-MAIER, Jorge. Los chiches de Gumier. [Entrevista concedida a] Maria Moreno. **Página12**, Buenos Aires, 02 jun. 2002. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-215-2002-06-02.html> Acesso em maio 2024.

HENDERSON, P. L. **Unravelling Women’s Art**: Creators, Rebels and Innovators in Textile Arts. London: Supernova Books, 2021.

HERNIE ONSTAD ART CENTER. **Every moment counts**: Aids and its feelings [Texto de apresentação da exposição]. Fevereiro de 2022. Disponível em: <https://www.hok.no/en/exhibitions/hvert-oyeblikk-teller> Acesso em 10 jun. 2025.

INSTITUTE FOR STUDIES ON LATIN AMERICAN ART. **Feliciano Centurión**: Telas y Textos [Texto de apresentação da exposição]. 2023. Disponível em: <https://islaa.org/exhibitions/partner-2023-feb-dhe-centurion/> Acesso em 7 dez. 2024.

INSTITUTE FOR STUDIES ON LATIN AMERICAN ART. In: Catálogo da exposição “Ñandero: the Feliciano Centurión archival collection”. Nova York, ISLAA, 2023.

INSTITUTE FOR STUDIES ON LATIN AMERICAN ART. Registro da exposição *Ñandero*. 2023. Disponível em: <https://islaa.org/exhibitions/2023-mar-nande-roga/>. Acesso em: 13 jun. 2024.

INTERNATIONAL BIENNIAL ASSOCIATION. Theme of the 13th Shanghai Biennale. International Biennial Association, 2021. Disponível em: <https://www.biennialassociation.org/article/theme-of-the-13th-shanghai-biennale/> Acesso em 10 ago. 2025.

JACOBY, Roberto. Enfado snob. **Revista Ramona**, Buenos Aires, v. 31, p. 60-73, 25 de abril de 2006. Disponible em: <<https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-31/>> Acceso em jan. 2025.

JACOBY, Máximo. Presentación. In: GONZÁLEZ, Valeria; JACOBY, Máximo (Org.). **Como el amor: polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009**. Buenos Aires: Livros del Rojas, 2009, p. 5-7.

JORNAL CORREIO DO POVO. Obras de cinco artistas. **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 nov. 1988. Fonte: arquivos MARGS. Autoria não identificada.

JORNAL ÚLTIMA HORA. En la Manzana de la Rivera. **Jornal Última Hora**, Assunção, 24 ago. 1993. Autoria não identificada.

KROCHMALNY, Syd. La Kermesse: arte y política en el Rojas. **Revista Caiana**, Buenos Aires, v.2, p. 1-15, 2013. Disponible em: <<http://hdl.handle.net/11336/28226>>. Acceso em 08 nov. 2021.

LEBENGLIK, Fabián. Feliciano Centurión: cuadro de varias plazas. **Jornal Página/12**, Buenos Aires, 21 jul. 1992.

LEBENGLIK, Fabián. Quien quiera ver, que vea: Rojas en Recoleta. **Jornal Página/12**, Buenos Aires, 25 ago. 1992. Disponible em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/764344#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-691%2C-17%2C4049%2C2266> Acceso em 13 out. 2023.

LEBENGLIK, Fabián. La indústria y la artesanía. **Jornal Página/29**, Buenos Aires, 09 ago. 1994.

LEMUS, Francisco. ¡Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los años noventa como formas de resistencia. **Revista Cambia**, La Plata, v. 1, n. 1, p. 117-132, 2015. Disponible em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103183> Acceso em abr. 2024.

LEMUS, Francisco. Retóricas de la pandemia: Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida. **Revista Caiana**, Buenos Aires, v. 6, n.1, p. 1-8, 2015. Disponible em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=186&vol=6 . Acceso em abril de 2024.

LEMUS, Francisco. En torno a lo político: Reflexiones sobre el debate “Arte rosa light y Arte Rosa Luxemburgo”. La Plata: **Editorial de la Universidad Nacional de La Plata**, p. 58-71, 2016. Disponible em: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/131829> Acceso em abr. 2024.

LEMUS, Francisco. Infancia y temporalidades queer en la Galería del Rojas. **InterAlia**, v. 1, n. 12, p. 53-69, ago. 2017. Disponible em: <http://hdl.handle.net/11336/77365> Acceso em 4 abr 2024.

LEMUS, Francisco. Llegó el sida. **El lugar sin límites**, Buenos Aires, v. 2, n. 4, p. 66-84, out. 2020. Disponible em: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/790> Acceso em 4 abr. 2024.

LEMUS, Francisco. **Orgullo y prejuicio: arte en Argentina en los noventa y después**. [Texto de exposición]. Buenos Aires, Galería Nora Fisch, 2020. Disponible em: <https://norafisch.com.ar/orgullo-y-prejuicio/> Acceso em 12 abril 2025.

LEMUS, Francisco. **El arte es un misterio**. [Texto de exposición]. Buenos Aires, Colección de Arte Amália Lacroze de Fortbat, 2022. Disponible em: <https://www.coleccionfortabat.org.ar/exposiciones-in.php?id=106&sseccion=pasadas> Acceso em 15 abril 2025.

LÓPEZ, Ana. Soul's divine light: Francisco Lemus in conversation with Ana López, Marcelo Pombo and Cristina Schiavi. [Entrevista concedida a] Francisco Lemus. In: **Feliciano Centurión**. Nova York: Americas Society, 2020, p. 71-76.

LUKIN, Aimé Iglesias. South American Jungle Tales. In: Catálogo da exposição "Feliciano Centurión: Abrigo". Nova York, Americas Society, 2020, p. 29-40. Disponível em: <https://www.as-coa.org/sites/default/files/archive/FelicianoCenturionPocketBook.pdf> Acesso em 13 jan. 2024.

LUKIN, Aimé Iglesias. Frazada: protection, refuge and Community. In: **Feliciano Centurión**. Nova York: Americas Society, 2020, p. 30-37.

MARCH, Natalia. Imágenes del exceso: El neobarroco como forma "invisible" del neoliberalismo político y cultural, Argentina 1990-2000. In: **IV Congreso Internacional de investigación en artes visuales (ANIAV)**, 2019 Editorial Universitat Politècnica de València, 2019, p. 445-454. Disponível em: <https://doi.org/10.4995/ANIAV.2019.2019.9586> Acesso em abr. 2024.

MECACCI, Andrea. Kitsch e Neokitsch. **Boletín de Estética**, Buenos Aires, v. 44, p. 7-32, 2018. Disponível em: <https://iris.unive.it/handle/10278/5028665?mode=complete> Acesso em jun. 2025.

MILIYO, Emiliano. Una mirada oblicua. **Revista Ramona**, Buenos Aires, v. 31, p. 41-42, 25 de abril de 2006. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-31/> Acesso em jan. 2025.

MOLES, Abraham A. **O kitsch: a arte da felicidade**. 1ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MONTEQUIN, Ernesto. Estertores de una estética. **Revista Ramona**, Buenos Aires, v. 31, p. 34-40, 25 de abril de 2006. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-31/> Acesso em jan. 2025.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. **Tres por Tres**. Acervo Documental do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/tres-x-tres/>. Acesso em: maio 2024.

MUSEU DE ARTE LATINO AMERICANA DE BUENOS AIRES. **Escuelismo: Arte Argentino de los 90** [Comunicado de Imprensa]. 18 de junho de 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/411741620/Escuelismo-Arte-Argentino-de-Los-90> Acesso em 2 dez. 2024.

MUSEU DE ARTE LATINO AMERICANA DE BUENOS AIRES. Registro da exposição *Arte argentino actual en la colección de Malba*. 2011. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/evento/arte-argentino-actual-en-la-coleccion-de-malba-obras-1989-2010/>. Acesso em: 30 jul. 2025.

MUSEU DE ARTE LATINO AMERICANA DE BUENOS AIRES. **Encuentros/Tensiones: arte latinoamericano contemporáneo** [Texto de apresentação da exposição]. Outubro de 2013. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/evento/encuentros-tensiones-arte-latinoamericano-contemporaneo/> Acesso em 12 jan. 2025.

MUSEU DE ARTE LATINO AMERICANA DE BUENOS AIRES. **Arte Argentino actual en la colección de Malba** [Texto de apresentação da exposição]. Maio de 2016. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/interferencias/> Acesso em 12 dez. 2024.

MUSEU DE ARTE LATINO AMERICANA DE BUENOS AIRES. **Verboamérica: Colección Malba** [Texto de apresentação da exposição]. 2018. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/evento/verboamerica/> Acesso em 20 jan. 2025.

MUSEU DE ARTE LATINO AMERICANA DE BUENOS AIRES. Programas Públicos: programación 2021. MALBA, 2021. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/evento/seminario-xx-aniversario-mi-casa-es-mi-templo/> Acesso em jun. 2025.

MUSEU DE ARTE LATINO AMERICANA DE BUENOS AIRES. Registro da exposição *Aó: episodios textiles de las artes visuales em el Paraguay*. 2022. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/evento/episodios-del-arte-textil-en-paraguay/>. Acesso em: 30 jul. 2025.

MUSEU DE ARTE LATINOAMERICANA DE BUENOS AIRES. Programas Públicos: programación 2024. MALBA, 2024. Disponível em: https://www.malba.org.ar/evento/seminario-anual__modulo-1-feminismos-practicas-artisticas-en-la-diversidad/ Acesso em jun. 2025.

MUSEU DE ARTE LATINO AMERICANA DE BUENOS AIRES. Obra *El pulpo enamorado* (1993) de Feliciano Centurión. Colección Malba. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/obras-de-feliciano-centurion-en-la-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 30 jul. 2025.

MUSEU NACIONAL DE BELLAS ARTES DE BUENOS AIRES. **Interferencias en la colección Bellas Artes** [Texto de apresentação da exposição]. 10 de junho de 2011. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/evento/arte-argentino-actual-en-la-coleccion-de-malba-obras-1989-2010/> Acesso em 9 dez. 2024.

OFICINA PALIMPESTUS. Obra *En el silencio del descanso...* (1996) de Feliciano Centurión. Disponível em: oficinapalimpsestus.com.br. Acesso em: 10 mar. 2024.

OFICINA PALIMPESTUS. Obra *Mis glóbulos rojos aumentan* (1996) de Feliciano Centurión. Disponível em: oficinapalimpsestus.com.br. Acesso em: 10 mar. 2024.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. O ardente, mágico e popular barroco brasileiro: curadoria e arte colonial. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 6, n. 3, p. 151–185, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/45104> . Acesso em: 05 ago. 2025.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Editora Olhos D'Água, 1992.

ORTUZAR PROJECTS. **Frieze New York 2024**: Feliciano Centurión [Comunicado de imprensa]. Maio de 2025. Disponível em: <https://www.ortuzar.com/art-fairs/frieze-new-york-2024?view=slider#2> Acesso em jun. 2025.

PACHECO, Marcelo Eduardo. Arte por el arte: Polémica zen. **Magazín Literario**, Buenos Aires, v. 1, n. 0, jun 1997. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/769552#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-746%2C347%2C3930%2C2199> Acesso em 13 out. 2023.

PARKER, Rozsika. **The subversive stitch**: Embroidery and the Making of the Feminine. 2ª Edição. Londres/ Nova York: I.B. Tauris Editora, 2010.

PÉREZ, Anna Burckhardt. **Threads to the South** [Texto de apresentação da exposição]. Março de 2024. Disponível em: <https://islaa.org/exhibitions/threads-to-the-south/> Acesso em maio 2025.

PÉREZ, Anna Burckhardt. **Exhibition Guide**: Threads to the South with Anna Burckhardt Pérez. Youtube (ISLAA). 6 de junho de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iMxVspectzQ> Acesso em maio 2025.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Feliciano Centurión. [Texto de apresentação da exposição]. 07 de setembro de 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalhe/5229> Acesso em 12 mar. 2024.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Afinidades Afetivas. Texto curatorial da exposição “Afinidades Afetivas”, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/sobre-a-exposicao/5244> Acesso em fev. 2025.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Abrigo. In: Catálogo da exposição “Feliciano Centurión: Abrigo”. Nova York, Americas Society, 2020, p. 15-28. Disponível em: <https://www.as-coa.org/sites/default/files/archive/FelicianoCenturionPocketBook.pdf> Acesso em 13 jan. 2024.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. A question of Faith. In: **Feliciano Centurión**. Nova York: Americas Society, 2020, p. 39-45.

PIGNA, Felipe. Febo Asoma: mitos y verdades sobre el Combate de San Lorenzo. **El Historiador**, 2014. Disponível em <https://elhistoriador.com.ar/febo-asoma-mitos-y-verdades-sobre-el-combate-de-san-lorenzo-por-felipe-pigna/#_ftn7> Acesso em jun. 2024

PINEAU, Natalia. Artes visuales y "feminidad" en Buenos Aires durante la década de 1990. **Avances**, Córdoba, v. 18, n. 2, p. 205-216, nov. 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11336/194101> Acesso em 4 abr. 2024.

PINEAU, Natalia. Género y sexualidad en el campo artístico de Buenos Aires de los años Noventa: La emergencia de nuevos sujetos creativos. **Revista Orillas**, Pádua, n. 4, 2015. Disponível em: <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/427> Acesso em abr. 2024.

PIÑEIRO, Liliana. Se inauguró AMOR em La Casa del Bicentenario. Youtube (Ministério de la Cultura de la Nación, 17 de novembro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8dj-MiVI6B4> Acesso em fev. 2025.

PIÑEIRO, Liliana. **Amor**. Texto curatorial da exposição “Amor”, Buenos Aires: La Casa Nacional del Bicentenario, 2015. Disponível em: https://issuu.com/casa-nacional-bicentenario/docs/amor_catalogo_web_36d28f4d0f7697 Acesso em fev. 2025.

POMBO, Marcelo. Soul’s divine light: Francisco Lemus in conversation with Ana López, Marcelo Pombo and Cristina Schiavi. [Entrevista concedida a] Francisco Lemus. In: **Feliciano Centurión**. Nova York: Americas Society, 2020, p. 71-76.

PORTAL GUARANI. Série *La mirada* (1995) de Feliciano Centurión. Disponível em: https://www.portalguarani.com/111_sila_estigarribia/2963_teko_1996__obras_de_sila_estigarribia.html. Acesso em: 30 jul. 2025.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

RENZI, Juan Pablo. **Tres por tres**. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. 1988. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/tres-x-tres/> Acesso em junho 2024.

RESTANY, Pierre. Arte Guarango para la Argentina de Menem. **Revista Lápis**, Madri, n. 116, nov. 1995. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/769571#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1339%2C0%2C4716%2C2640> Acesso em 13 out. 2023.

RIFKIN, Ned. “Recovering the Beauty”. In: Catálogo da exposição “Recovering Beauty: the 1990’s in Buenos Aires”, Austin: Blanton Museum of Art, 2011. Disponível em:

https://issuu.com/nirbhe/docs/recovering_beauty_the_1990s_in_buenos_aires_blanto/50
Acesso em 30 jan. 2025.

ROSA, María Laura. Cuando la intimidad es política: Los artistas del Rojas y la cuestión de la sexualidad en el contexto del SIDA. In: **XIII Jornadas Interescuelas Universidad Nacional de Catamarca**, 2011. Editorial [...] San Fernando del Valle de Catamarca, 2011. Disponível em:

https://editorial.unca.edu.ar/Publicacione%20on%20line/CD%20INTERACTIVOS/INTERESCUELAS/CD/mesa_73.htm Acesso em abril 2024.

ROSA, María Laura. Cuando la intimidad es política: arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años '90. **RELASO: Revista Latina de Sociología**, Vol. 5, p. 135-149, 2015. Disponível em:

<<http://dx.doi.org/10.17979/relaso.2015.5.1.1521>>. Acesso em 05 nov 2021.

ROSA, Maria Laura. Trasgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura. **Artelogie**, online, v. 8, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/638> Acesso em 5 abr. 2024.

SAGUIER, Rubén Bareiro. **Teko**. In: Catálogo da exposição “Teko Paraguay”. Paris, Maison d’Amerique Latine, 1996. Disponível em:

<https://www.portalguarani.com/111_sila_estigarribia/2963_teko_1996__obras_de_sila_estigarribia.html> Acesso em 12 jan. 2025.

SEOANE, Mariano López; MOSQUEIRA, Bernardo. Eros Rising: Visions of the Erotic in Latin American Art. In: Catálogo da exposição “Eros Rising: Visions of the Erotic in Latin American Art”. Nova York, ISLAA, 2022. Disponível em:

https://islaa.cdn.prismic.io/islaa/4e94bb4f-4644-4ff3-917c-7b3935d6e844_ISLAA_Eros_Rising_Visions-of-the-Erotic-in-Latin-American-Art.pdf Acesso em 20 fev. 2025

SCHIAVI, Cristina. Soul’s divine light: Francisco Lemus in conversation with Ana López, Marcelo Pombo and Cristina Schiavi. [Entrevista concedida a] Francisco Lemus. In: **Feliciano Centurión**. Nova York: Americas Society, 2020, p. 71-76.

SHNEIDERS, Heloisa. Uma versão artística do Mercosul. [Entrevista concedida a] Eduardo Veras. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 29 jun. 1993.

SILVA, Dayse Centurion; ALVES, Gilberto Luiz. O artesanato Ñanduti em Bella Vista Norte, Paraguai. **Espaço Ameríndio**, v..14, n. 2, p. 141-159, 2020. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/106630>>. Acesso em 15 fev. 2022.

SOUZA, Laila Rebeca do Amaral; GIUDICE, Rafael Furlan Lo. Artesanato, o espelho do três-lagoense: folkcomunicação, identidade e resistência. In: **anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Intercom**. Campo Grande: Intercom, 2015. Disponível em

<https://www.portalintercom.org.br/anais/centrooeste2015/lista_area_IJ01.htm> Acesso em fev. 2022.

THE INSTITUTE OF FINE ARTS OF NYU. Obra *Febo Asoma* (1990-1993) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://ifa.nyu.edu/events/duke-house-exhibitions-feliciano-centurion.htm>. Acesso em: jul. 2024.

VERAS, Eduardo. Uma versão artística do Mercosul. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 29 jun. 1993.

VERLICHAK, Victoria. El Di Tella de los noventa. Jornal não identificado. Buenos Aires, 1994, p. 22.

VISUAL AIDS. Obra *Busco Refugio* (1990-1993) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VISUAL AIDS. Obra *Gallinas* (1990) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VISUAL AIDS. Obra *Flor* (1990) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VISUAL AIDS. Obra *La muerte es parte intermitente de mis días* (1990). Disponível em: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VISUAL AIDS. Obra *Tigres* (1993) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VISUAL AIDS. Obra *Medusas* (1994) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VISUAL AIDS. Obra *Otiuras* (1994) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VISUAL AIDS. Obra *Eres una flor única* (1994) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VISUAL AIDS. Obra *Mi casa es mi templo* (1996) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VISUAL AIDS. Obra *Cordero sacrificado* (1996) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VISUAL AIDS. Obra *Sueña* (1996) de Feliciano Centurión. Disponível em: <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>. Acesso em: 10 jul. 2025.