



nara roesler

marcos chaves

sangue azul

texto de ginevra bria

nara roesler são paulo

abertura 7 de junho

exposição 7 jun – 16 ago, 2025

marcos chaves sangue azul

A Nara Roesler São Paulo tem o prazer de apresentar *Sangue Azul*, exposição individual de Marcos Chaves (1961, Rio de Janeiro) que reúne trabalhos inéditos em tapeçaria, além de três objetos, dois deles da década de 1990. A mostra toma partido de uma intervenção realizada pelo artista em 2013 na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro, na qual Chaves apresentou tapetes que eram réplicas fotográficas de detalhes de tecidos da coleção da Fundação.

Em *Sangue Azul*, Marcos Chaves posiciona nas paredes as tapeçarias inéditas em tons de vermelho que reproduzem fotografias feitas pelo artista do chão de carpetes de locais históricos europeus, como o Palazzo Doria Pamphilij, construído em Roma, no século 16; a escadaria que leva ao único trono existente de Napoleão Bonaparte (1769-1821), no Castelo de Fontainebleau, na França, que data dos primórdios do século XII, e era residência dos reis franceses; e a Ópera Garnier, projetada durante o reinado de Napoleão III (1808- 1873), o décimo-terceiro palácio a abrigar a Ópera de Paris, fundada por Luís XIV. No piso de uma das salas da galeria, o artista cobrirá toda a superfície do chão com uma versão em grande escala do tapete que originou a pesquisa em 2013.

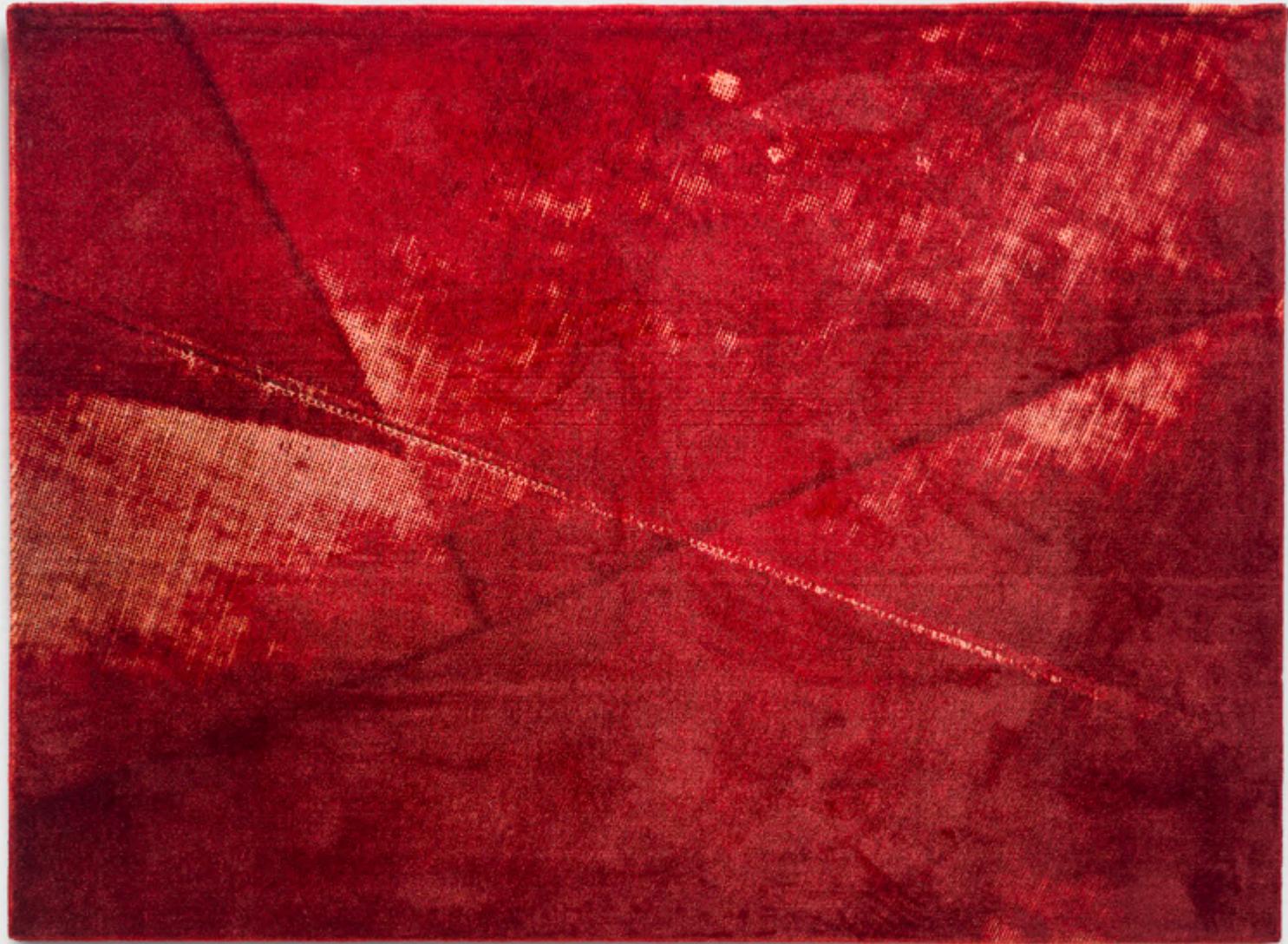
“Gosto muito da ideia de degradê, da cor que vai sumindo, e de seu significado em francês também de degradado, coisa gasta, decadente. Com o uso ao longo do tempo, é possível ver nesses tapetes europeus suas várias camadas, em que a trama sobressai e forma um grid. Também ficam visíveis marcas do peso sobre o chão em que o tapete está colocado, formando baixos-relevos. Essa ideia de coisa gasta e a geometria que surge são o que gosto nesse trabalho, que acaba por quase ser uma homenagem à pintura, como se eu estivesse pintando

com a fotografia e o pelo do tapete”, conta Marcos Chaves. Alguns trabalhos criam uma perspectiva “ao contrário”, como os trabalhos Fontainebleu I e II, que trazem os degraus para o trono capa Garnier I, 2025 (detalhe) de Napoleão.

Também fazem parte da mostra três objetos – também na cor vermelha – um deles, o inédito *MessAge 2*, traz um canivete suíço que prende na parede um pedaço de veludo com a inscrição “Our love will grow vaster than empires”, de autoria do poeta inglês Andrew Marvell (1621–1678). Os outros dois trabalhos são “ready made”, ambos de 1992: a bolsa *Jaws*; e o par de sapatos de salto alto *Sem título*, dispostos de tal forma que se assemelham a um coração ou a uma trompa de falópio.

Ginevra Bria, curadora e autora do texto crítico que acompanha a exposição, enfatiza que “Sangue azul entrelaça fotografias, instalações e esculturas”. “Mas como um eixo da exposição, a fotografia empresta os títulos das obras das contradições de supremacia da nobreza, da política e das uniões de razão de ser histórica (citando locais de poder como Fontainebleau, Pamphilii e Garnier)”, continua. Em *Sangue azul*, Marcos Chaves não tem como objetivo atribuir valor simbólico a materiais, formas ou cores, já que em suas obras, estes elementos adquirem uma linguagem própria. Bria destaca ainda que “entre o lento apagamento das dimensões vertical e horizontal, cada elemento representado ou ampliado é hipostasiado em um movimento temporal, enquanto a dinâmica

Garnier I, 2025
tapeçaria impressa
edição de 3 + 1PA
200 x 266 cm





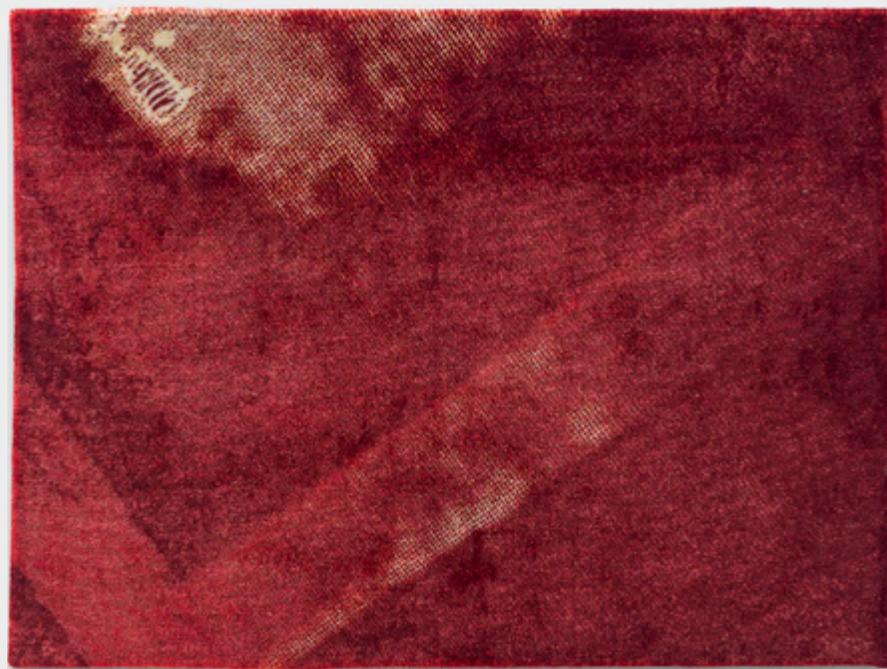
vista da exposição
I only have eyes for you, 2013
Fundação Eva Klabin,
Rio de Janeiro, Brasil

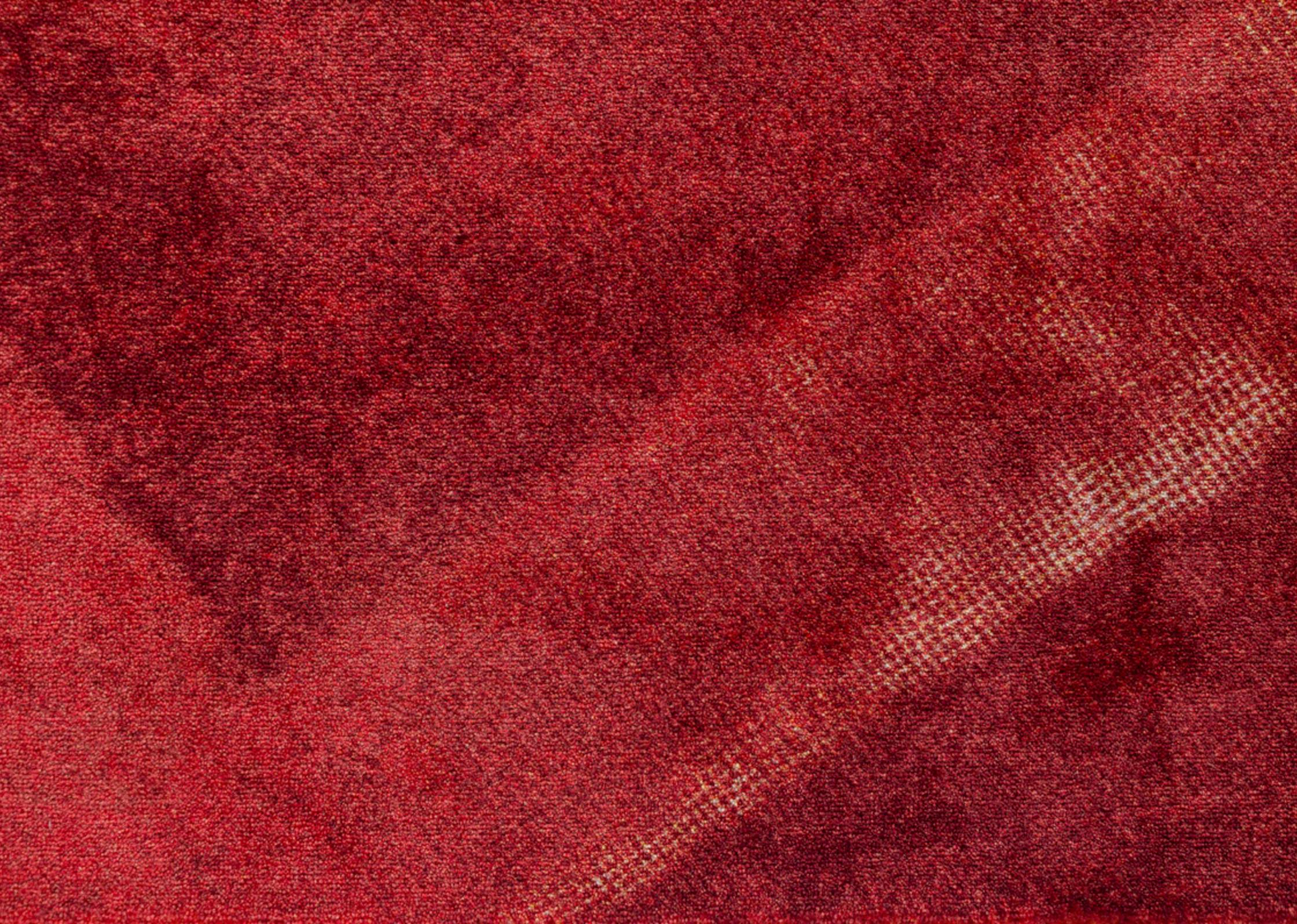


vista da exposição
I only have eyes for you, 2013
Fundação Eva Klabin,
Rio de Janeiro, Brasil



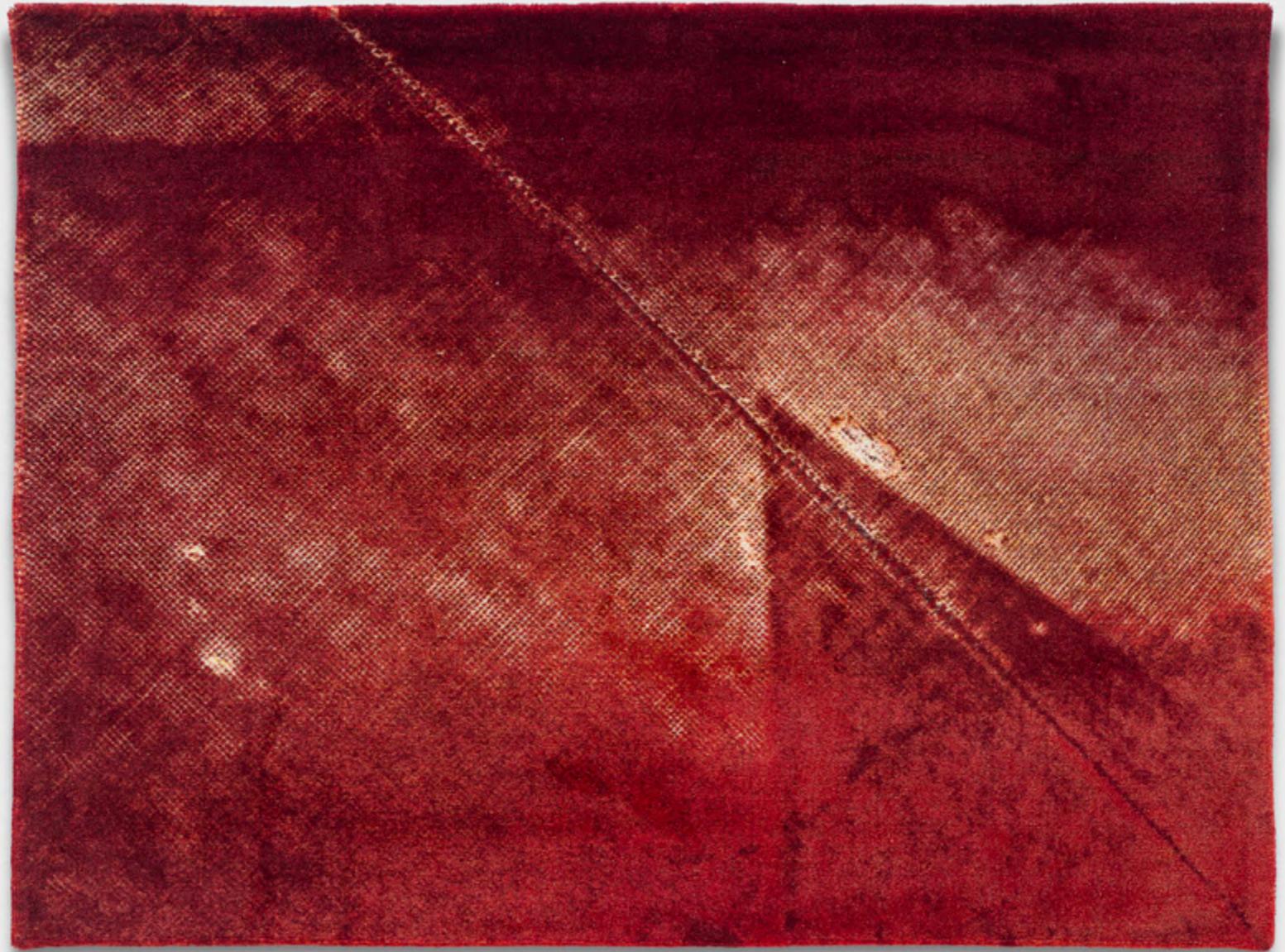
Garnier II, 2025
tapeçaria impressa
edição de 3 + 1PA
112,5 x 150 cm







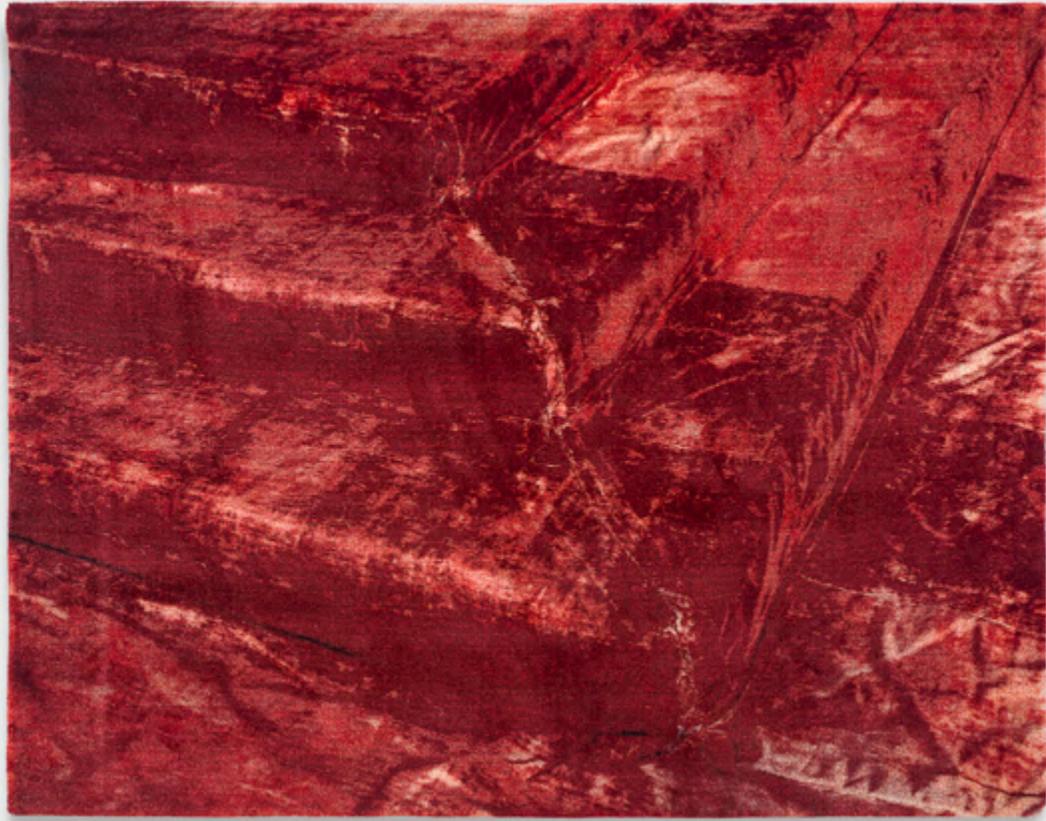
Garnier III, 2025
tapeçaria impressa
edição de 3 + 1PA
120 x 160 cm

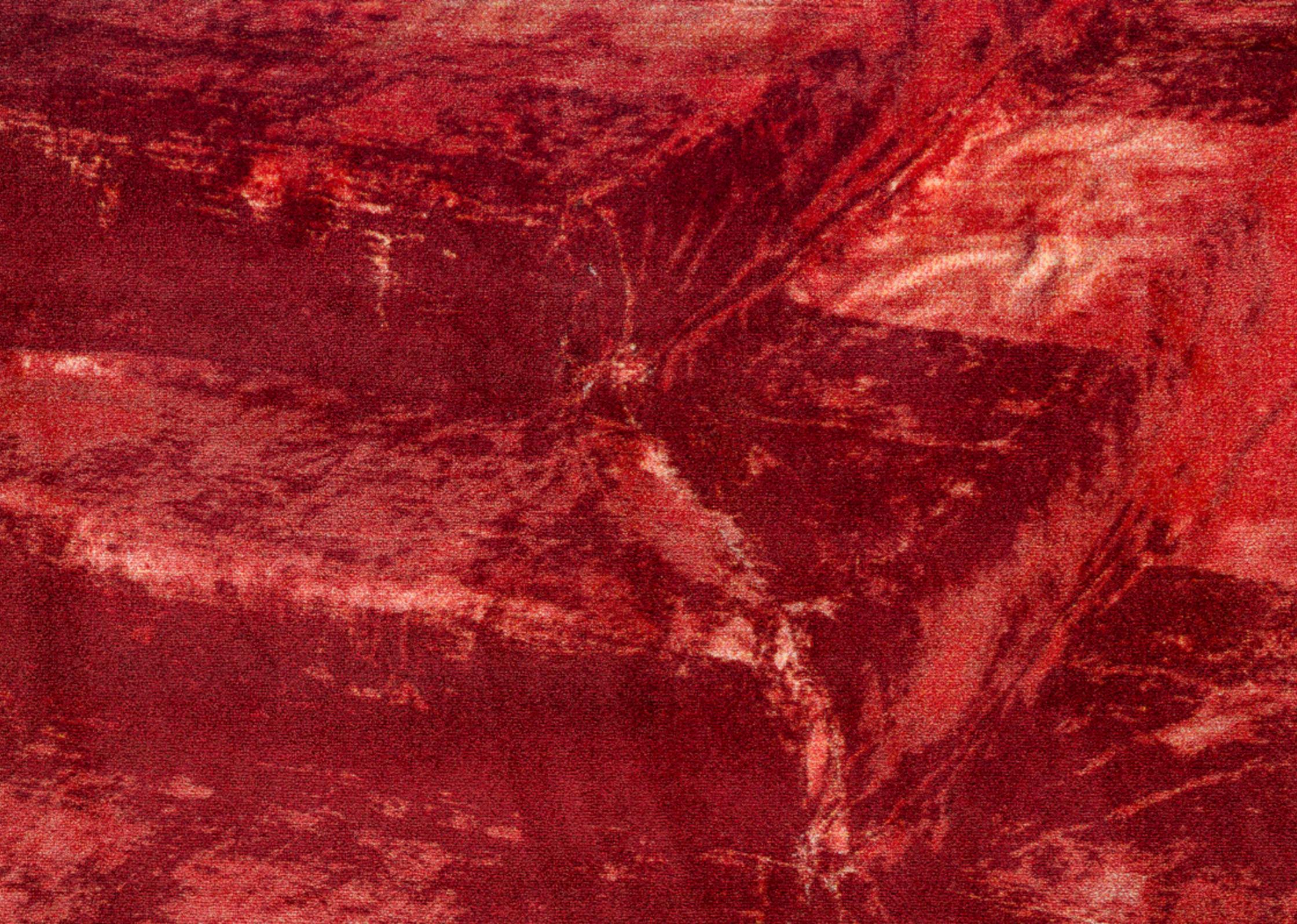


Garnier IV, 2025
tapeçaria impressa
edição de 3 + 1PA
160 x 120 cm



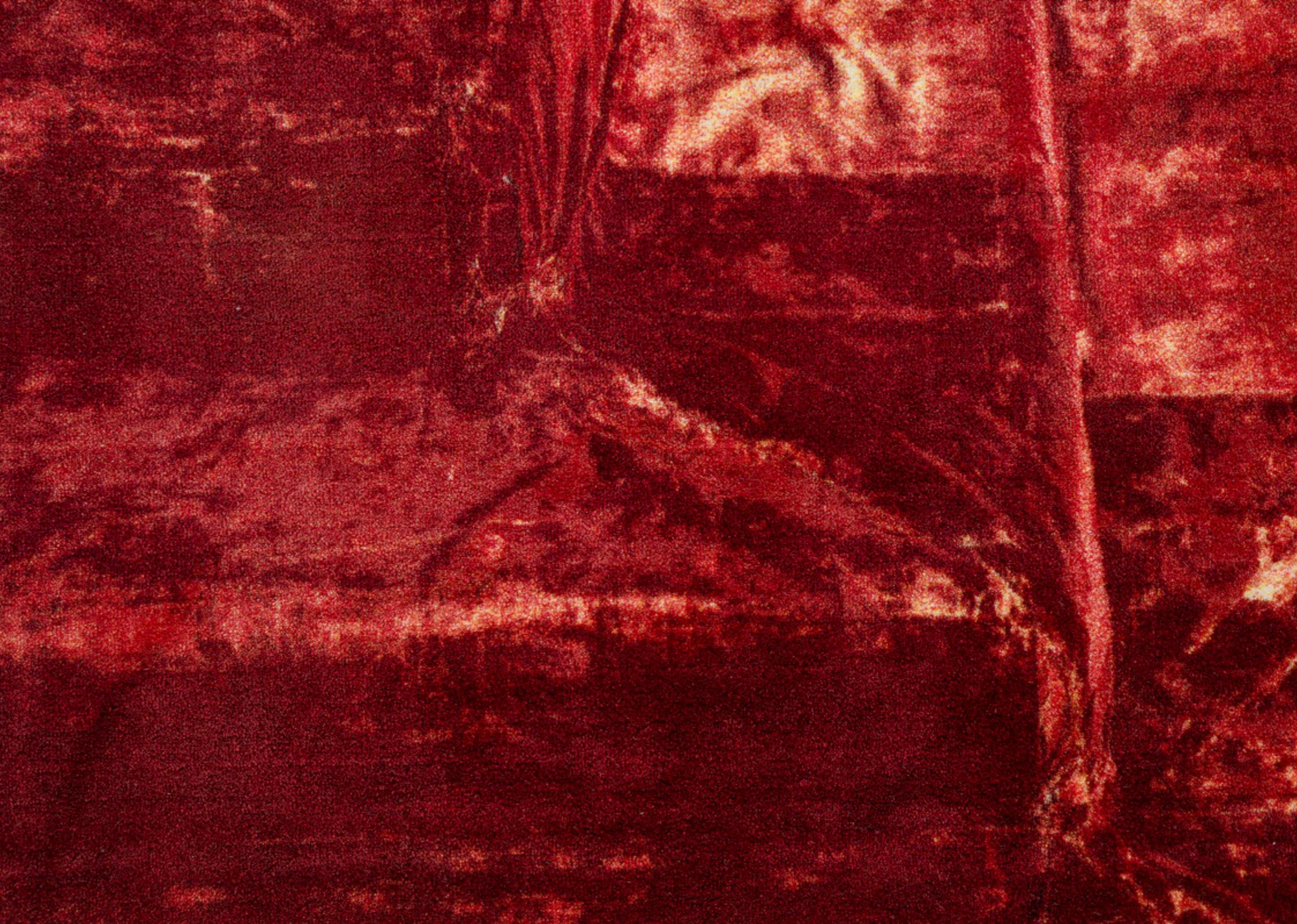
Fontainebleau I, 2025
tapeçaria impressa
edição de 3 + 1PA
150 x 200 cm





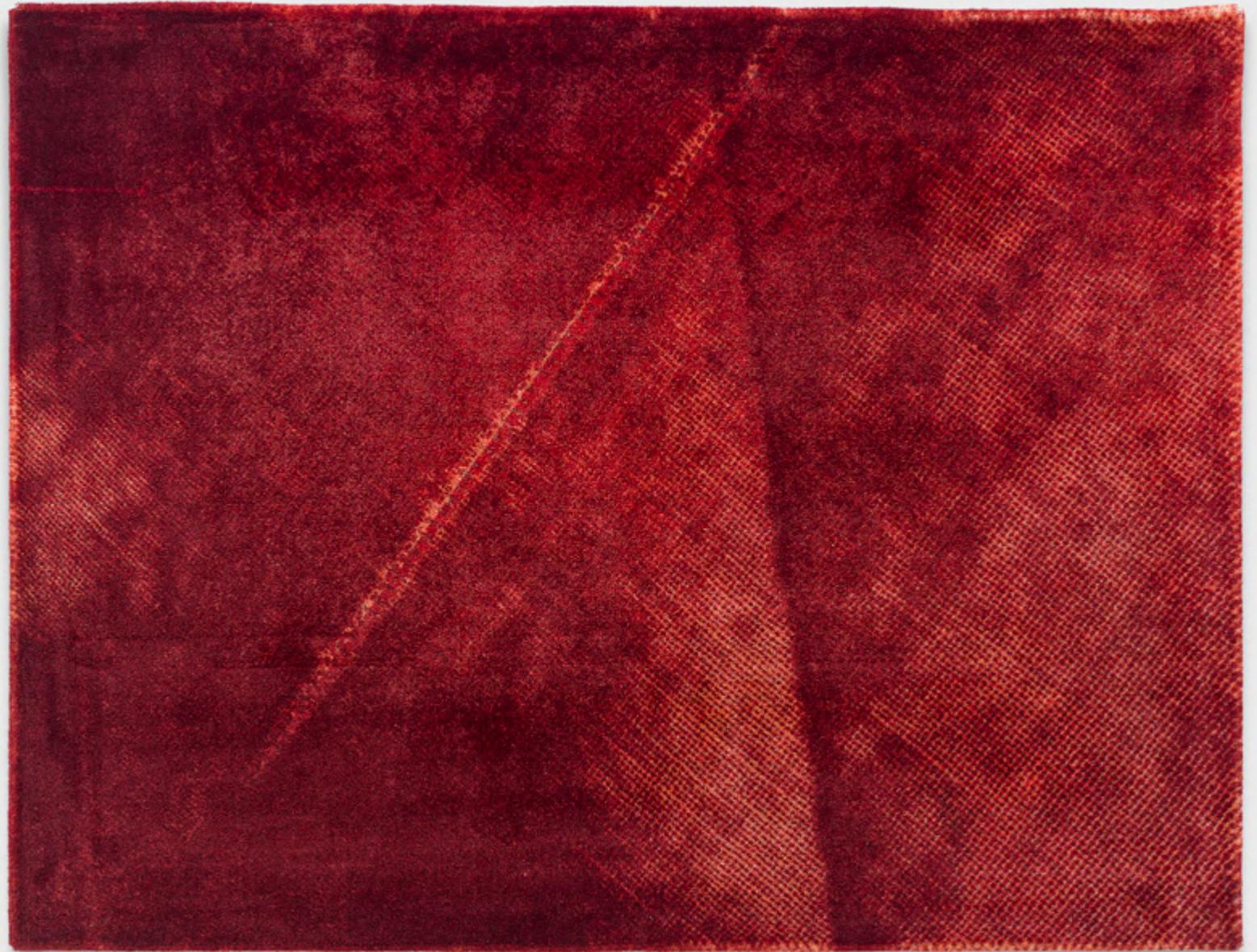


Fontainebleau II, 2025
tapeçaria impressa
edição de 3 + 1PA
200 x 150 cm





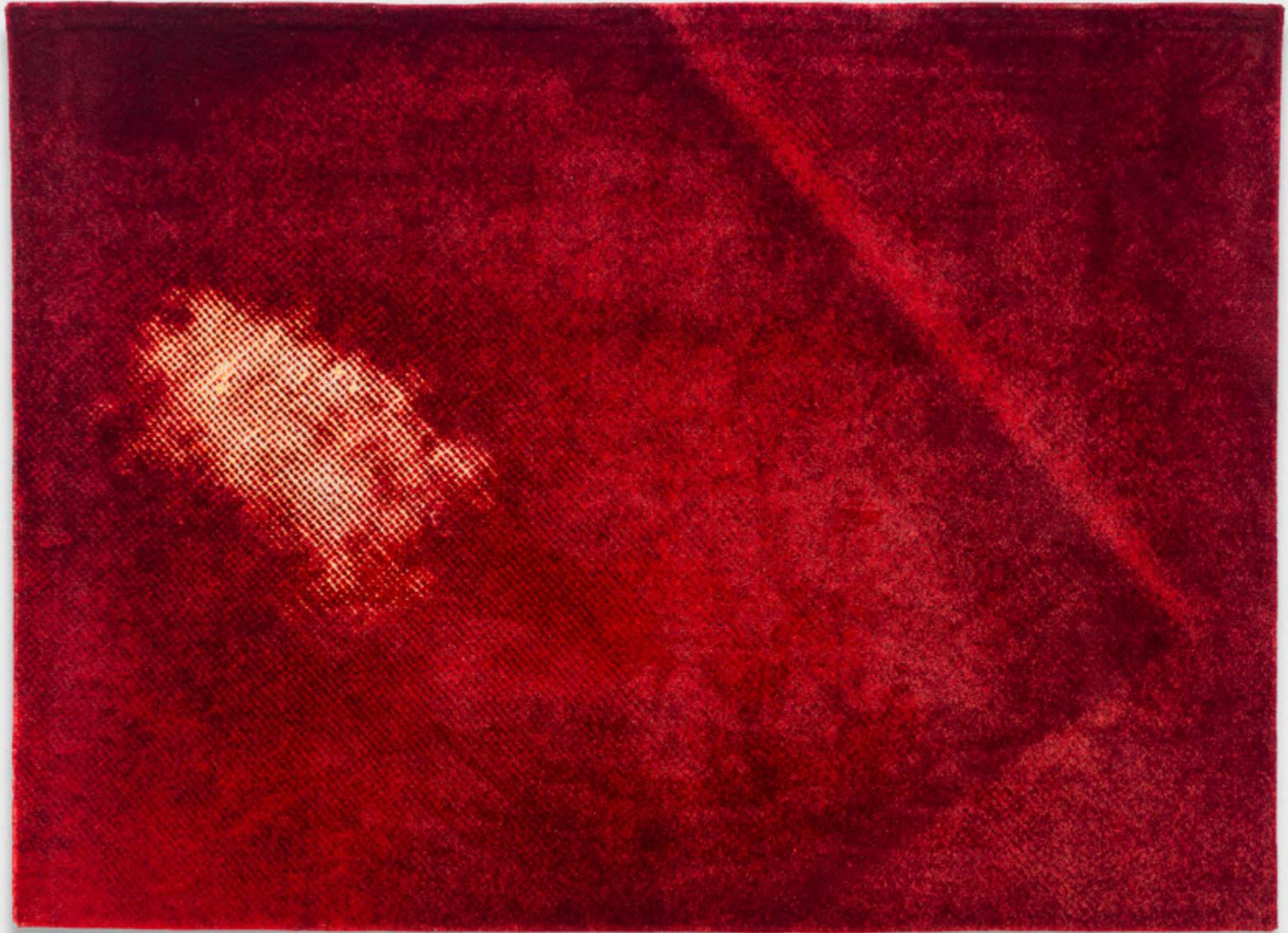
Garnier V, 2025
tapeçaria impressa
edição de 3 + 1PA
120 x 160 cm



Garnier VI, 2025
tapeçaria impressa
edição de 3 + 1PA
266 x 200 cm



Garnier VII, 2025
tapeçaria impressa
edição de 3 + 1PA
200 x 266 cm



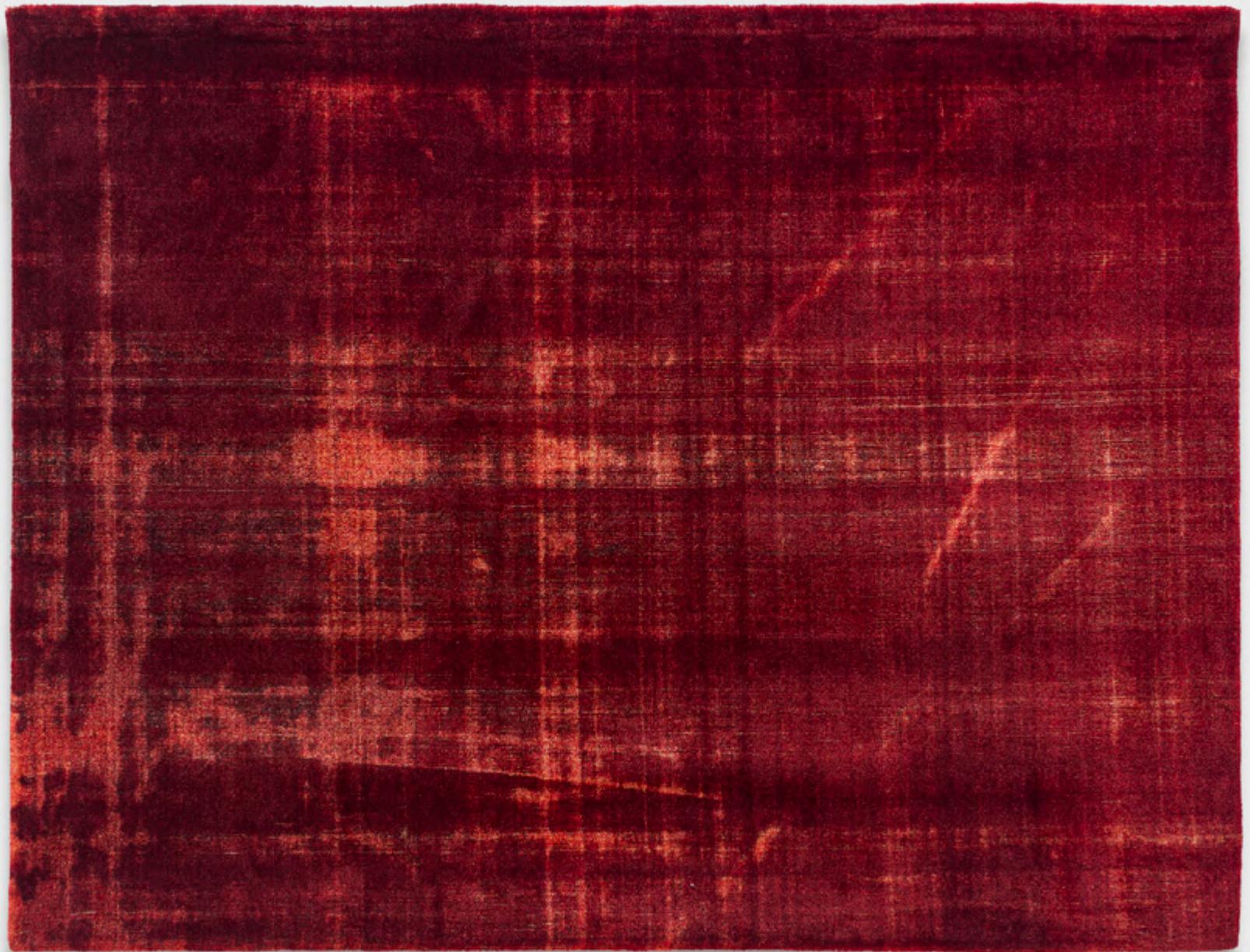




Garnier VIII, 2025
tapeçaria impressa
edição de 3 + 1PA
266 x 200 cm



Pamphilj I, 2025
tapeçaria impressa
edição de 3 + 1PA
150 x 200 cm





Pamphilj II, 2025
tapeçaria impressa
edição de 3 + 1PA
150 x 112,5 cm



Sem título, 1992
sapatos de camurça
unique
28 x 28 x 8 cm



“O trabalho de Marcos Chaves pertence a essa linhagem histórica, à linhagem que passou a dar ao objeto cada vez mais o valor de pensamento e menos o de forma sensível: um objeto, portanto, mais ético do que estético. Chaves certamente considera o potencial aberto pelo ready-made e sabe de seus desdobramentos na atualidade. Não está interessado no produto formal, no objeto artístico, na “esteticidade”. Construir a obra de arte pode ser, para ele, extrair um objeto comum de seu ambiente funcional, combiná-lo a outros, mudar seu contexto lógico, acrescentar palavras e outros meios vindos de fora do campo estrito da visualidade, jogar com associações mentais, com o humor e com o acaso. Esses são os seus procedimentos “estéticos”.

– Ligia Canongia, em *vazio e totalidade*, ArteBra, Brasília, 2002.

Jaws, 1992
bolsa de veludo
unique
45 x 33 x 15 cm





Marcos Chaves
Our love will grow
vaster than empires, 2025
canivete e gravação sobre veludo
edição de 3
30 x 10 x 16 cm

OUR LOVE
WILL GROW
FASTER THAN
EMPIRES







vista da exposição
*Marcos Chaves: as imagens
que nos contam*, 2021
Museu de Arte Moderno Rio
de Janeiro (MAM Rio), Brazil



vista da exposição
*Marcos Chaves: as imagens
que nos contam*, 2021
Museu de Arte Moderna Rio
de Janeiro (MAM Rio), Brazil

vista da exposição
Marcos Chaves, 2017
Nara Roesler New York, EUA



sangue azul ginevra bria

Sangue azul surge de uma intervenção realizada em 2013 na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro. Marcos Chaves (1961, Rio de Janeiro), em sua exposição *I Only Have Eyes for You*, apresentou seis instalações na Casa-Museu, na Lagoa. No hall de entrada, os tapetes eram réplicas fotográficas de detalhes de tecidos da coleção da Fundação. Nesta parte da casa, Klabin valorizava a natureza humana e a beleza em seu lar, acolhendo-as a partir desses tapetes como um *Amphitryon* noturno.

Considerando essa atitude intuitiva, Chaves altera o sentido original da objetividade por meio da nobreza da vida cotidiana. Tal percepção de ironia hiperbólica introduz *Sangue azul*: uma pesquisa de caráter institucional composta por três séries inéditas de trabalhos, culminando em uma intervenção conclusiva e imersiva.

Em completa admiração pela prática da pintura – que Chaves abordou e formalizou de forma rizomática, – *Sangue azul* entrelaça fotografias, instalações e esculturas. Mas, como eixo central da exposição, a fotografia toma emprestado, nos títulos das obras, as contradições de supremacia da nobreza, da política e dos relacionamentos históricos de diferentes *raison d'être* (citando locais de poder nobiliárquico como o Palazzo Pamphilj, a Opéra Garnier e o Château de Fontainebleau, entre a Itália e a França).

Interessado com a forma e a pureza da mudança, Chaves revela como mesmo manchas e suturas

imperiais são incorporados como tela e pigmentos, quedas hierárquicas, rejeitando símbolos e formas de abstração. *Sangue azul*, através do foco na objetividade não-objetiva, pretende libertar – por meio da fotografia, da escultura e intervenções no piso –, a pintura do fardo de identidades coloniais reconhecíveis, transformando o retrato de natureza-morta de uma era decadente em formas vivas *in potencia*.

O sangue vermelho ficou azul

Não há embate quanto à dimensão universal e ancestral do sangue. Mas por que a cor azul, antiteticamente, reforça o símbolo do sangue, significando a soberania nobre da realeza e monarquia europeias? O conceito provavelmente se origina na Espanha medieval como “sangre azul” e é atribuído às famílias ricas e poderosas de Castela.

Dentro da emergência e do significado de certas metáforas teóricas medievais, a expressão “sangue azul” origina-se de representações políticas e históricas. De acordo com isso, o Professor Gil Anidjar aborda a questão do sangue azul em sua publicação *Blood: A Critique of Christianity*. Em uma nota, Anidjar escreve: “O que o sangue carrega e preserva, em outras palavras, ainda é o que chamaríamos de um sistema de crenças”.¹ O rei mortal, de fato, era obra de Deus, mas o rei imortal era representativamente obra do homem.

Por transposição, o conceito de “sangue azul” na nova série de trabalhos inéditos de Marcos Chaves expande algumas das ideias de Kantorowicz em *The King's Two Bodies*, onde o autor desenvolve um conceito político-teológico que segue a apropriação de metáforas celestiais corporais e suas questões

seculares imperialistas. Em *Sangue azul*, o corpo celestial, em significado pela definição histórica de “sangue azul”, estabelece o desenvolvimento das concepções modernas de pessoa, de autorização e de representação, retratando os signos do tempo como uma ideologia de abstração através de uma reverência silenciosamente exigida e mistificada.

O vermelho se torna sangue azul

Em *Sangue azul*, a síntese de poder e abstração ocorre entre dois pilares: na fisiologia da visão e no enigma de uma desobjetificação das coisas. Através da fotografia, a ideologia purista da hegemonia e da abstração é constantemente destruída, então, por impurezas e contradições dos tecidos, dentro de sua própria retórica da tela, dentro da prática de observação de pontos de vista políticos ou religiosos, e de fora, do mundo concreto das circunstâncias históricas. Desde 2015, ao longo de nove anos, Chaves tem analisado esses fatores entre Roma e Paris, duas capitais historicamente imperiais.

Em 2015, em Roma, Chaves visita o Palazzo Pamphilj (1644-1650), onde Diego Velázquez (1599-1660) compôs um dos retratos mais notáveis da história da arte, retratando o Papa Inocêncio X. Inspirado por Ticiano (cerca de 1500 – 1576), Velázquez abandona os tons marrons e pretos de suas pinturas anteriores e submerge sua composição em vários nuances de vermelho, permitindo que o traje tradicional do Papa domine a cena. Condensando os fragmentos que faltam de uma genealogia tão intrincada, Chaves retrata os pigmentos vermelhos do poder teológico, preservados ao nível das formas e fibras, como um foco apropriado para o discurso já tradicional da *ut pictura theoria*, com sua metafísica da pureza, da planicidade e do anti-ilusionismo.²

Entre 2021 e 2024, em Paris, a fisiologia da visão do “sangue azul”, para Chaves, se baseia nos veludos vermelhos da Opéra Garnier, estilo Napoleão III (1808-1873), de 1821. E enquanto Chaves horizontaliza o foco de sua câmera em uma porção específica do chão interior, todo o auditório, projetado como uma caixa de joias, é o grande destaque do Palácio. Ele é revestido de ouro e veludo vermelho, e as cores vivas do afresco presente na pintura da cúpula por Marc Chagall (1887-1985) lhe conferem um tom acolhedor, permitindo que a plateia se entregue a uma atmosfera de sonho.

Quase sessenta quilômetros a sudeste da Opéra Garnier, no Château de Fontainebleau (1528), onde Napoleão passou os últimos dias de seu reinado, Chaves fotografa secretamente o pódio vermelho do trono de Napoleão, para traçar as feridas do tempo, entre pontos de sutura e descolorações desgastadas. Nessas três diferentes arquiteturas museológicas, a conquista pictórica do mundo visual externo, retratados em *Sangue Azul*, para Chaves, está intrinsecamente entrelaçada com a história dos espaços, materiais e substâncias, onde jazem inúmeras narrativas que preservam o contexto ontológico de certos períodos e culturas.

Tanto as origens do material quanto a maneira ou o período em que foi utilizado foram responsáveis por definir associações que surgem na mente do artista e do observador que conhece parte de sua história³. Vale a pena mencionar que de Rembrandt (1606-1669) a Rafael (1483-1520), artistas na Europa usavam tintas contendo pigmentos vermelhos extraídos da casca do pau-brasil, formalmente *Paubrasilia echinata*, a origem do nome Brasil⁴. Dissecar cada detalhe da história colonial de um pigmento, tecido ou mancha é crucial aqui: é uma recuperação de dados ontológicos que nos permite

estabelecer novas relações com as obras pictóricas e, por que não, novas direções epistemológicas.

Essa recuperação é de particular interesse para pintores que desejam desenvolver um diálogo com a arte do passado e a herança alquímica da pintura, e, em sua poética, aprimora um discurso autorreferencial (pintura que trata da pintura), salvaguardando assim as tradições pictóricas arcaicas e a história da tecnologia material. Parte da pesquisa visual pretendida por *Sangue Azul* é a taxonomia do que poderia ser chamado de *arqueologia pictórica* de materiais, que se refere ao ato de recuperar e organizar os detalhes históricos de um material tão raro quanto simbólico.

As simbologias e analogias relacionadas ao processo de produção de pigmentos de *vermilion* são complexas e numerosas, tanto naturais quanto artificiais. É possível que todos os artesãos e compiladores de manuais e tratados medievais estivessem plenamente cientes de todas essas simbologias? Segundo Bucklow, as possibilidades são grandes, como é justificado pelo enorme número de receitas para produzir o pigmento em tratados medievais, ele explica: “A totalidade da beleza do *vermilion* era um segredo do pintor, mas um segredo que eles queriam compartilhar, daí as inúmeras receitas e experimentos.”⁵ O que Bucklow quer dizer é que, de todas as receitas para produzir pigmentos encontradas em manuscritos antigos, as receitas de *vermilion* são as mais comuns e abundantes.

Portanto, o olhar de Chaves, em *Sangue Azul*, oferece uma necessidade, desejo ou esforço de transmitir uma mensagem genealógica, retratada como superfícies cruas atravessadas por segmentos diagonais que seccionam a composição em várias partes.

[1] Gil Anidjar, *Semites: Race, Religion, Literature*, Stanford University Press, Stanford 2008, p. 167.

[2] William John Thomas Mitchell, ‘Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language.’ In *Critical Inquiry*, Winter, 1989, Vol. 15, No. 2 (Winter, 1989), The University of Chicago Press, pp. 348-371.

[3]: Na Antiguidade, o termo cinábrio era utilizado para se referir a diversos pigmentos vermelhos, sendo uma palavra comumente usada para identificar a substância tóxica natural conhecida como sulfeto de mercúrio, extraída de minas por toda a Europa. Por sua vez, o termo *vermelhão* tem raízes ligadas ao persa *kirmiz*, nome originalmente usado no Oriente Médio para descrever uma laca de origem animal ou a própria cor carmim. O termo *vermilion* passou a ser usado pelos europeus ocidentais para se referir à substância resultante da síntese artificial do sulfeto de mercúrio, também conhecido como cinábrio — um processo provavelmente desenvolvido no Oriente Próximo ou na China. Aparentemente, o termo português *vermelho* é o único cuja raiz está diretamente ligada a esse pigmento. A existência de uma versão natural e uma versão artificial com as mesmas características, além da constante confusão com outros pigmentos vermelhos, tornou praticamente impossível discernir com absoluta certeza a origem de todos esses termos.

[4]: Pesquisadores da National Gallery de Londres, Canadian Conservation Institute, Shell, and the Edinburgh School of Chemistry, na Escócia, podem ter solucionado o problema ao identificar um componente do corante que resiste à luz: a urolitina C. Esse composto químico foi extraído da tintura de pau-brasil (*Caesalpinia echinata*, reclassificada como *Paubrasilia echinata*) produzida na National Gallery a partir de uma receita histórica: lascas da madeira são fervidas em água e o líquido, após ser filtrado, recebe uma mistura de sulfato de alumínio e carbonato de sódio até que o pH se torne neutro. Por esse motivo, os pesquisadores estão tentando identificar a presença da *Paubrasilia echinata* em pinturas para determinar a autenticidade de obras contestadas. No entanto, até agora, essa não é uma tarefa fácil, já que a maioria desses pigmentos se decompõe com a ação da luz.

[5] Spike Bucklow, *The Alchemy of Paint*. First edition, Editions Marion Boyars, London, 2009, p. 225.

marcos chaves

n. 1961, Rio de Janeiro, Brasil, onde vive e trabalha

Apesar de ter iniciado sua carreira na primeira metade dos anos 1980 (quando a pintura ocupava lugar central na prática artística), é na utilização de diversas mídias que Marcos Chaves encontra uma das marcas de sua obra, que transita livremente entre a produção de fotografias, instalações, vídeos, palavras e sons. Essa variedade realiza-se em consonância com seu trabalho profundamente crítico e que, não obstante a coerência, permanece aberto a interpretações, especialmente em função da marcada presença de humor e ironia.

Em sua obra, é frequente a apropriação de pequenos elementos ou cenas da vida cotidiana, que evidenciam, de maneira direta, ou a partir de pequenas intervenções, o caráter extraordinário que pode habitar no prosaico.

Sua produção se insere, de maneira renovada, na longa tradição de artistas que tensionam a relação entre imagem e linguagem ao propor, por exemplo, títulos sutilmente ambíguos e divertidos, que conduzem a uma reflexão bem-humorada sobre a sociedade e a cultura.

[clique para ver o cv completo](#)

exposições individuais selecionadas

- *Vídeos - Marcos Chaves*, Casa Américas, Madrid, Espanha (2023)
- *Marcos Chaves: as imagens que nos contam*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), Rio de Janeiro, Brasil (2021)
- *Marcos Chaves: Vai passar*, Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, Brasil (2019)
- *Eu só vendo a vista*, Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC-Niterói), Rio de Janeiro, Brasil (2017)
- *Paisagens não vistas*, Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, Brasil (2015)
- *Marcos Chaves – ARBOLABOR*, Centro de Arte de Caja de Burgos (CAB), Burgos, Espanha (2015)
- *Logradouro*, Centro Universitário Maria Antonia (CeUMA), São Paulo, Brasil (2004)

exposições coletivas selecionadas

- 15ª Bienal de La Habana, Horizontes Compartidos, Havana, Cuba (2024)
- *Rio: Desejo de uma Cidade*, Casa Roberto Marinho, Rio de Janeiro, Brasil (2024)
- *Histórias LGBTQIA+*, MASP, São Paulo, Brasil (2024)
- *FULLGÁS - Artes Visuais e anos 1980 no Brasil*, CCBB, Rio de Janeiro, Brasil (2024)
- *Histórias Brasileiras*, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo, Brasil (2022)
- *Inside the Collection – Approaching Thirty Years of the Centro Pecci (1988–2018)*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Itália (2018)
- *Troposphere – Chinese and Brazilian Contemporary Art*, Beijing Minsheng Art Museum, Pequim, China (2017)
- 17ª Bienal de Cerveira, Portugal (2013)
- *Manifesta 7*, Bolzano, Itália (2007)
- *All About Laughter – Humour in Contemporary Art*, Mori Art Museum, Tóquio (2006)
- 1ª e 4ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil (2005)
- 25ª Bienal de São Paulo, Brasil (2002)

coleções selecionadas

- AkzoNobel Collection, Amsterdam, Holanda
- Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, Brasil
- Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Itália
- Centro de Arte de Caja de Burgos (CAB), Burgos, Espanha
- Ella Fontanals-Cisneros Collection, Miami, EUA
- Instituto Itaú Cultural, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), Rio de Janeiro, Brasil

nara roesler

são paulo

avenida europa 655
jardim europa, 01449-001
são paulo, sp, brasil
t 55 (11) 2039 5454

rio de janeiro

rua redentor 241
ipanema, 22421-030
rio de janeiro, rj, brasil
t 55 (21) 3591 0052

new york

511 west 21st street
new york, 10011 ny
usa
t 1 (212) 794 5038

info@nararoesler.art

www.nararoesler.art