

oscar oiwa

clima tempestuoso

galeria

nara roesler

## oscar oiwa

## clima tempestuoso: o sublime e as pinturas de oscar oiwa

marilyn zeitlin

A natureza tornou-se devastadora. O aquecimento global vem causando ondas de frio e calor nunca antes registradas, tsunamis, furacões, tornados, nevascas, queimadas, enchentes e secas que resultam em altos custos humanos, vidas perdidas, destruição do meio ambiente e ansiedade exacerbada. Realmente construímos um muro para conter a força das marés que ameaçam invadir Manhattan? Será que isso é possível em termos técnicos e financeiros? E todos os demais lugares que estão sitiados por causa de eventos climáticos cujas proporções são gigantescas? Lidar com o presente meteorológico e com o caos progressivamente violento e frequente que ele traz consigo é um novo desafio que se apresenta. E surgem também novas realidades com as quais os artistas têm de lidar. As imagens dessas catástrofes não podem mais ser vistas como metáforas para estados de espírito sociais ou pessoais, tampouco

ser meros mecanismos que sirvam de base para enredos. *The Tempest* [*A tempestade*] é agora de verdade, e respinga sobre todos nós.

Oscar Oiwa retrata desastres – naturais ou causados pelo homem – há mais de uma década. Representações de violentos episódios climáticos correspondem a aproximadamente metade de sua produção; as demais obras retratam equívocos políticos e sociais, e estados de calamidade. E a ele nunca faltaram casos ou inspiração. Mas ele não é engajado na mera cobertura. Seu trabalho é mais que simples protesto. Ele envolve o espectador na exploração desses eventos por meio da criação de obras visualmente poderosas e belas: por meio da evocação do sublime.

E, gostemos ou não do ressurgimento do sublime, é melhor nos acostumarmos a ele. É pouco provável

que os acontecimentos com os quais Oiwa e outros artistas lidam diminuam; portanto, é melhor dar-lhes um nome e transformá-los em arte do que apenas se lamentar pelo que aconteceu e pela alta probabilidade de se repetir no futuro.

Foi no século XVII que o sublime, em sua forma moderna, apareceu pela primeira vez, em um texto grego traduzido por um romano chamado Longinus<sup>1</sup>. Porém, as características do sublime mais conhecidas entre os pensadores ocidentais foram sistematizadas quase um século mais tarde, na obra de Edmund Burke. Em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), Burke identifica as características do sublime como sendo nossa reação a aspectos da natureza. Essas noções do sublime foram amplamente celebradas por artistas e poetas do romantismo. Uma característica central do sublime é que ele resulta no domínio da razão pela emoção. Acontecimentos ou visões provocam espanto ou medo em quem os vê. Esses sentimentos vêm à tona por causarem “assombro [...] aquele estado da alma em que todo e qualquer movimento fica suspenso, com um certo grau de terror [...]”. O medo “rouba da mente todas as suas forças [...] e seu raciocínio”<sup>2</sup>. Encontra-se o sublime em condições nas quais o controle humano é desafiado, e a escala humana, ultrapassada. Diz-se que o sublime é uma condição que desafia totalmente a representação.

Burke se refere a um sublime que existe na natureza. Para nós, que vivemos no século XXI, a natureza está sendo comprimida para fora da nossa vida. Às vezes, penso nela como algo que vemos quando estamos a caminho do aeroporto. No entanto, em textos escritos mais recentemente, principalmente por Immanuel Kant, o

sublime é abstraído da natureza para ser descrito como algo que ocorre na mente “onde a razão encontra o seu limite”<sup>3</sup> e que pode ser provocado tanto pela arte quanto pela natureza. Uma das manifestações do sublime é o estranho, que sugere que algumas imagens ou experiências sejam familiares e misteriosas, ao mesmo tempo. Essa condição liga o mundo tangível com aquele que desafia a razão, e nos leva para um lugar onde ficamos perplexos ou assombrados pelo que vai além da compreensão racional.

Recentemente, assisti a uma montagem de *Parsifal*, de Richard Wagner, realizada pela Metropolitan Opera de Nova York<sup>4</sup>. Um dos desafios de produzir essa última ópera de Wagner é que o compositor evoca as emoções do sublime na música e confere forte espiritualidade e poder aos personagens, mas dá poucas indicações sobre como deve ser feita a encenação. É um caso clássico de irrepresentabilidade. A solução encontrada pela Metropolitan Opera foi criar cenário e figurino minimalistas para obter uma ambientação visual abstrata. No último ato, o que se vê é um palco que lembra o mundo devastado e as figuras desesperadas do romance *The Road* [*A estrada*], de Cormac McCarthy<sup>5</sup>: o término da civilização. Porém, enquanto Parsifal retorna para acabar com a maldição que assola o mundo e salvar a Terra e toda a humanidade com sua pureza, Oiwa não tem muito a oferecer em termos de salvação explícita. Em vez disso, em suas obras que retratam desastres, ele nos mostra o belo, o que eleva a experiência do trabalho a uma espécie de transcendência.

3. Id., *ibid.*, citando Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, 1790.

4. Metropolitan Opera, 2013, Jonas Kaufmann, Parsifal; produção: François Girard; regente: Daniele Gatti.

5. McCarthy, Cormac. *The Road*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2006.

1. Morley, Simon. “Introduction/The Modern Sublime”. In: Morley, Simon (ed.). *The Sublime*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010, p. 14.

2. Id., p. 15.



swirl, 2012 -- óleo sobre tela / oil on canvas -- 227 x 333 cm

O abstrato funciona bem como meio de expressão do sublime, o que Oiwa explora mesmo em seus trabalhos figurativos. Talvez, entre as pinturas que compõem esta exposição, a expressão mais vívida do sublime seja *Swirl* (2012). A imagem de um tornado encontra-se com uma estrutura em forma de cúpula, cujo contorno forma um anel de janelas ou luzes. Enxergar essa cúpula como o Superdome, aquele abrigo falho para os pobres durante a passagem do furacão Katrina, em Nova Orleans, é apenas uma das leituras que se pode fazer dessa obra. Seria a Cúpula da Basílica de Santa Sofia? Seria uma nave espacial? Raios de luz partem do anel e iluminam o tornado. Estamos em um lugar coberto ou ao ar livre? A imagem é assustadora, em parte, por sua ambiguidade. A obra tem proporções sublimes; e a composição, simétrica com duas massas complementares concêntricas, amplia a energia descontrolada com a tensão entre a expansão e a compressão. A pintura é como uma iminente explosão. A ausência de especificidade – ou sua qualidade abstrata – torna-a sutilmente capaz de evocar o que quer que, no fundo, nos dê medo.

Em *Earthscape* (2012), Oiwa expressa seu espanto ao ter uma visão aérea da Terra. Campos estão cuidadosamente organizados em retângulos e círculos. As sombras criam um ritmo de luz nas margens. A imagem é uma celebração da natureza moldada pela agricultura. A presença humana está implícita, e o mundo parece estar bem. A obra que a acompanha, *The Accident* (2012), retrata uma paisagem semelhante, mas Oiwa transforma essa versão em uma situação de transtorno e calamidade. Primeiramente, as colinas ondulam; as linhas de contorno enfatizam o padrão concêntrico da energia. Como um mar revoltado, as colinas parecem estar batendo contra o penhasco localizado na extremidade esquerda do quadro, onde um caminhão não conseguiu terminar de fazer a curva na estrada e está pendurado, prestes a despencar.

Oiwa, conhecedor dos mestres da impressão xilográfica de Edo, faz um tributo a Ando Hiroshige (1797-1858), ecoando as ondas do mestre do *ukiyo-e* e sua composição, em que uma diagonal divide o espaço do mar, mais baixo e distante, ou o vilarejo longínquo, e um caminho íngreme no primeiro plano<sup>6</sup>. Aqui, Oiwa não resiste e se arrisca: a proporção sublime e o espanto pela visão aérea da Terra é agora o cenário de uma tragédia; além disso, ele amplia o significado ao nos lembrar dos perigos cotidianos que podem estar nos esperando na próxima esquina.

A obra dramatiza a violação do previsível e apresenta uma janela para o lado obscuro da imaginação.

Em *Rescue Boat* (2013), a escuridão de *Swirl* e as ondulações de *The Accident* reaparecem como contexto para um drama. Ondas gigantes ameaçam engolir um grande navio no qual um bote salva-vidas está pendurado. A luz emitida pelos faróis do barco de resgate, que parece minúsculo em meio às ondas e comparado ao navio fantasma, penetra a escuridão. Os feixes de luz, se observados da direita para a esquerda, formam as garras, ou a boca, de um monstro marinho. A pintura é repleta de imagens assustadoras, de uma energia selvagem, fora de controle e inexplicável. A única ordem é transmitida pelo barco de resgate. Seu percurso deixa como rastro um enorme círculo sobre as ondas. O barco de resgate é um salvador vindo de outro reino que se ergue sobre o caos do mar na tentativa de impedir o desastre com sua luz penetrante, sobrenatural.

Em *Ghosts* (2008), Oiwa cria um místico pântano de entulho que observamos como se fosse um aquário. Sobre a água, fantasmas cujas silhuetas têm o

6. Hiroshige utiliza essa fórmula diversas vezes na série de gravuras *As cinquenta e três estações da Tokaido*.

formato da China e da Rússia. Ambos encaram o formato submerso dos Estados Unidos. À direita está um ninho no qual meia dúzia de pequenos fantasmas amontoa-se. Provavelmente, são parentes de personagens da Disney ou um coro grego, observando o confronto entre os poderosos. As figuras de cor negra lembram os fantasmas famintos (*e-guei*) da mitologia budista. Esses seres não são totalmente humanos. Eles habitam um limbo, condenados a viver com um apetite insaciável. É fácil perceber o paralelo entre a insaciabilidade e a sede por poder geopolítico, uma situação fatal para os países que se veem no meio do fogo cruzado.

Cerca de metade da produção de Oiwa explora o elemento sublime na paisagem. A outra metade traz um olhar mais explícito sobre a loucura humana, no qual uma crítica está implícita, mas que também eleva o que parece ser uma narrativa oculta na realidade cotidiana e, frequentemente, urbana. Servindo de ponte entre os dois grupos está *Five Nests* (2012). O sublime na natureza surge na forma de uma selva densa, impenetrável. Oiwa pinta uma selva digna de Henri Rousseau, com palmeiras, samambaias gigantes e bromélias. Formas semelhantes a fitas se entrelaçam com troncos de árvores, costurando e unindo a composição. Ele anima a superfície com pontos dourados que personificam a luz brilhante, mas também parecem preencher a atmosfera com representações de energia. Os pontos são parentes dos *kami* que são, de acordo com o xintoísmo, espíritos que não são exatamente deuses, mas atores espirituais<sup>7</sup>. Agarradas às árvores ou inseridas nos troncos, estão

7. Um dado interessante: "Oiwa" é o nome do personagem principal de *Yotsuya Kaidan*, um conto japonês sobre traição, assassinato e vingança fantasmagórica. Foi escrito originalmente para ser uma peça do teatro kabuki, em 1825, e passou a fazer parte da cultura. Ver [en.wikipedia.org/wiki/Yotsuya\\_Kaidan](http://en.wikipedia.org/wiki/Yotsuya_Kaidan) (em inglês).



**five nests**, 2012 -- óleo sobre tela / oil on canvas

-- 227 x 555 cm

conchas habitadas por humanos em miniatura. Elas são recortadas de modo a mostrar cômodos decorados com bom gosto, com mobília típica da modernidade. Porém, não há ninguém em casa. Talvez se trate de uma visão pós-apocalíptica mais benevolente, suave, mais atraente que as paisagens áridas; mas, considerando o tamanho da obra (555 centímetros de largura) e a incongruência dessas habitações minúsculas no meio da selva, elas evocam o que Sigmund Freud chama de "estranhamento:" "[...] tudo

o que é terrível, [...] tudo o que causa medo e terror"<sup>8</sup>. Essa obra impregna a mente com sutileza e, portanto, penetra mais profundamente do que as mais explícitas *Rescue Boat* ou *The Accident* com suas narrativas de desastre. Nessa selva, Oiwa nos deixa quebrando a cabeça a respeito do que pode ter tirado os humanos do lar, e cabe a nós a tarefa de completar a narrativa.

8. Publicado pela primeira vez em 1919, citado em "Mike Kelley in Conversation with Thomas McEvelley", 1992. In: Morley, op. cit., p. 198.



yellow elephant, 2012 -- óleo sobre tela / oil on canvas -- 227 x 333 cm

Oiwa viveu boa parte da vida em movimentados ambientes urbanos: São Paulo, Tóquio e, agora, Nova York. Ele traz para sua visão e imaginação do mundo urbano sua familiaridade com histórias de fantasmas, filmes e quadrinhos de terror, e as notícias cotidianas. Observa as imagens urbanas de cima, como se olhasse a rua do alto de um prédio. Ele costuma enfatizar o que é ignorado. Em *Yellow Elephant* (2012), o ator principal de Oiwa é uma escavadeira gigante. Ela remove entulho do chão de um canteiro de obras em um rio. Atrás, há uma ponte em reforma. A água reflete as nuvens, a única ligação com o mundo natural. A escavadeira é o elefante. Sabemos que se trata de um elefante de circo porque, ao lado, está um tamborete redondo em cujo topo há uma estrela desenhada. A aproximação da escavadeira com um animal flerta novamente com o misterioso, mas, nesse caso, isso é feito de forma ambígua e com humor. Trata-se de algo estritamente fantasioso? A semelhança seria uma idiossincrasia associativa? Ou seria o elefante igual aos muitos trabalhadores anônimos, apenas uma máquina escravizada para beneficiar os outros?

Oiwa estava em Nova York quando o movimento Occupy Wall Street buscava conscientizar as pessoas sobre a situação dos pobres e desprovidos. Em *Occupy Everywhere* (2011), Oiwa apresenta uma estrutura semelhante ao canteiro de obras de *Yellow Elephant*. Ele apresenta habitações improvisadas sob um viaduto por onde passa o metrô e ao lado do rio que conhecemos de *Yellow Elephant*. Nessa obra há duas residências. Ao fundo, está um local simples: a residência dos 99%. À frente, iluminado por uma luz resplandecente vinda diretamente de *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, há um lugar parecido, mas esse é um elegante *loft* decorado

que pertence ao 1%. Oiwa coloca os muito ricos e os desprovidos no mesmo lugar: ambos estão vivendo à margem, sob a ponte. O espaço do 1% é decorado com a mobília tipicamente moderna de *Five Nests*, a referência preferida de Oiwa à modernidade em geral, com todos os seus elevados ideais e consequências não intencionais. As dimensões e proporções da obra de Oiwa são parecidas com as de *Guernica*. A obra de Picasso mede 350 por 780 centímetros, a de Oiwa, 227 por 444 centímetros. Outra referência artística é Keith Haring, que pintava nas linhas de metrô e nas ruas de Nova York. Aqui, a obra de Haring *Crack is Wack* (1986; restaurada em 2007) é, ao mesmo tempo, uma arte de guerrilha e uma peça de colecionador. Vemos também a *Fonte* (1917), de Marcel Duchamp, de volta à sua origem mais baixa, à sua condição de urinol, jogada em um canto feito lixo. *Brillo Box* (1964), de Andy Warhol, também volta às origens. Agora é apenas papelão, e seu valor artístico não é mais relevante. Oiwa está criticando a modernidade, questionando o sistema de valores de seu próprio mundo – o mercado da arte. Ele nos diz que o movimento Occupy nunca ficará sem objetivos, que o compromisso com ideais vai muito além de Wall Street e engloba praticamente tudo. Oiwa nos mostra que somos todos afetados pela disparidade na distribuição da renda contra a qual o movimento Occupy se rebela. Mas, acima de tudo, ele mostra a perseverança e a luta pela sobrevivência e os que fazem isso em ambientes parecidos com o que ele retrata, seja em Nova York ou nas favelas do Brasil. É o *frisson* do terror, do sublime que se torna palatável pela sagacidade do artista e pela própria beleza do quadro.



**the accident**, 2012

-- óleo sobre tela /

oil on canvas --

227 x 444 cm

Em *Big Circus* (2011), Oiwa transporta o elefante para um lugar totalmente fantasioso. Um elefante de aparência cansada divide a cena com um burro. A dupla corresponde a emblemas dos bastiões da política. O touro é de Wall Street, é o símbolo de um mercado financeiro agressivo, aquele que em 2008 trapaceou e pôs em risco toda a economia dos EUA. Uma águia, de aparência um pouco fatigada, sugere a liberdade. O elefante e o touro estão sem pele, e suas vísceras mecânicas, expostas. Todas essas criaturas – ou máquinas – encenam um drama maçante no mapa dos Estados Unidos. O plano de fundo é composto por formas construídas que se desintegram. Toda a cena ocorre no Picadeiro, o local principal de um circo. Oiwa expressa a repulsa que muitos americanos e outras pessoas sentiram e sentem pelo circo em que as principais instituições parecem ter se transformado. Nem mesmo seus pontos conseguem trazer muito otimismo. Trata-se de uma obra sagaz e terrível.

Oiwa não desvia o olhar do mundo ao seu redor; ele nos faz ter sentimentos diferentes e pensar de maneira distinta sobre esse mundo. Ele usa sua consciência da imensidão do mundo, sua sagacidade, sua imaginação, sua tremenda habilidade artística para transformar o terrível em algo sobre o qual conseguimos refletir.



## stormy weather: the sublime and the paintings of oscar oiwa

marilyn zeitlin

Nature has turned catastrophic. Global warming is producing record-breaking cold and heat, tsunamis, hurricanes, tornadoes, blizzards, forest fires, floods, and droughts that wreak enormous human cost in loss of life, destruction of the environment, and heightened anxiety. Do we really build a wall to stem the tides that threaten to swamp Manhattan? Is this even feasible technically and financially? And what about all the other places under siege from outside weather events? To deal with the meteorological present and the chaos that it has been delivering ever more frequently and ever more violently is a new challenge. It also presents new realities for artists to confront. The imagery of these catastrophes can no longer be seen as metaphors for social or personal interior states of mind nor as just plot-shaping devices. *The Tempest* is now an actual storm, and we are all getting wet.

Oscar Oiwa has been portraying calamity – natural or human-caused – for more than a decade. Representations of violent weather events represent about half his output; additional works portray political and social error and calamitous states. And he has never lacked for instances or inspiration. But he is not merely engaged in reportage. The work evokes more than simply a hand-wringing response. He engages the viewer as he explores these events by creating visually powerful, beautiful painting: by evoking the sublime.

And whether we like the reemergence of the sublime or not, we had better get used to it. The events that Oiwa and other artists confront are not likely to subside, and better to name them and turn them into art than to simply agonize over what has been wrought and the likelihood of future impending disasters.

The sublime emerges in its modern form first in the seventeenth century in translation of a Greek text fragment by a Roman known as Longinus<sup>1</sup>. But the characteristics that form the sublime most widely known to Western thinkers are codified nearly a century later in the work of Edmund Burke. In *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), Burke identifies the characteristics of the sublime as our reaction to aspects of nature. These notions of the sublime were widely celebrated by the artists and poets of the Romantic Movement. A central characteristic of the sublime is that it overwhelms reason with emotion. Events or visions elicit awe or fear in the viewer. These feelings are evoked by causing “Astonishment [...] that state of the soul in which all motion is suspended, with some degree of horror [...]”. Fear “robs the mind of all its powers [...] and of reasoning”<sup>2</sup>. The sublime is found

1. Simon Morley, “Introduction/The Modern Sublime,” in *The Sublime*, ed. Simon Morley (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010), 14.

2. Morley, 15.



**earthscape, 2012** -- óleo sobre tela / oil on canvas -- 227 x 333 cm

in conditions that defy human control and exceed human scale. It is often said that the sublime is a condition that defies representation altogether.

Burke is referring to a sublime that exists in nature. For us, living in the twenty-first century, nature is being squeezed out of our lives. I sometimes think of it as what we see on the way to the airport. But in later texts, by Immanuel Kant most prominently, the sublime is abstracted from nature and is described as what happens to the mind “at the borderline where

reason finds its limits”<sup>3</sup> triggered by art as well as nature. A manifestation of the sublime is the uncanny, which posits that some images or experiences are both familiar and mysterious simultaneously. This condition bridges the tangible world with one beyond reason, carrying us to a place in which we are baffled or overwhelmed by what is beyond rational understanding.

3. Morley, 15, referencing Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, 1790.

I recently saw Richard Wagner's *Parsifal* produced by the Metropolitan Opera in New York<sup>4</sup>. One of the challenges in producing this last Wagner opera is that the composer evokes the emotions of the sublime in the music and attributes profound depths of spirituality and power to the characters, but he gives little indication of how the staging should be realized. It is a classic case of the unrepresentable. The Met's solution was to create a minimalist set and costumes to create a visual setting that is abstract. In the final act, we see a stage that resembles the depleted natural world and desperate figures of Cormac McCarthy's novel *The Road*<sup>5</sup>: the endgame of civilization. But while Parsifal returns to lift the curse on the world as he saves the Earth and all mankind with his Christ-like purity, Oiwa offers little in the way of explicit salvation. Instead, within his pictures of disasters, he gives us beauty, elevating the experience of the work to a kind of transcendence.

Abstraction functions well as a means toward the presentation of the sublime, one which Oiwa exploits even within representational works. Perhaps the most vivid statement of the sublime in the group of paintings in this exhibition is *Swirl* (2012). The image of a maelstrom is matched by a domed structure with a ring of windows or lights. To see this dome as the Superdome, that failed refuge for the poor in New Orleans during the debacle of Hurricane Katrina, is only one way to read it. Is it the dome of Hagia Sofia? A spaceship? Rays beam down from the ring to illuminate the maelstrom. Are we indoors or outdoors? The image is frightening, in part, because of its ambiguity. The painting is of a scale suited to the sublime; and the composition, symmetrical but with two complementing concentric masses, exaggerates uncontrolled energy with the tension between expanding outward and compressing downward. The painting is like an explosion about to happen. The absence of specificity

4. Metropolitan Opera, 2013, Jonas Kaufmann, Parsifal; production, François Girard; conductor, Daniele Gatti.

5. Cormac McCarthy, *The Road* (New York: Alfred A Knopf, 2006).

– or its abstract quality – makes it insidiously capable of resonating with whatever strikes fear in your imagination most deeply.

In *Earthscape* (2012), Oiwa expresses his awe at the sight of the Earth from the air. Fields are neatly patterned into rectangles and circles. Shadows create a light rhythm along the perimeters. The image is a celebration of nature shaped by agriculture. Human presence is implied, and all seems fairly right with the world. The companion work, *The Accident* (2012), portrays a similar landscape, but in this version, Oiwa converts it to a site of upheaval and calamity. First the hills undulate; contour lines emphasize the concentric pattern of energy. Like a roiling sea, the hills seem to beat against the cliff on the left edge of the frame where a truck has missed a turn on a mountain road and is hanging on by a thread to avoid tumbling to certain destruction. Oiwa, familiar with the Edo masters of the woodblock print, pays homage to Utagawa Hiroshige (1797–1858), echoing the waves of the *ukiyo-e* master and his composition in which a diagonal divides a distant, lower space of sea or distant village from a precipitous path in the foreground<sup>6</sup>. Here Oiwa cannot resist doubling down: the sublime of scale and awe at the sight of the Earth from above is now the setting for tragedy; further, he widens the meaning by reminding us of the dangers of everyday living that may await us right around the corner. The work dramatizes the violation of the predictable and offers a window into the dark side of the imagination.

In *Rescue Boat* (2013), the darkness of *Swirl* and the undulating waves of *The Accident* reappear as the framework for drama. Massive waves threaten to engulf a large ship from which a lifeboat dangles. The rescue boat, dwarfed by the waves and ghost ship, has headlights that penetrate the dark. The triangles of light, if read from right to left,

6. Hiroshige uses this formula several times in the series of prints *Fifty-Three Stations of the Tokaido*.



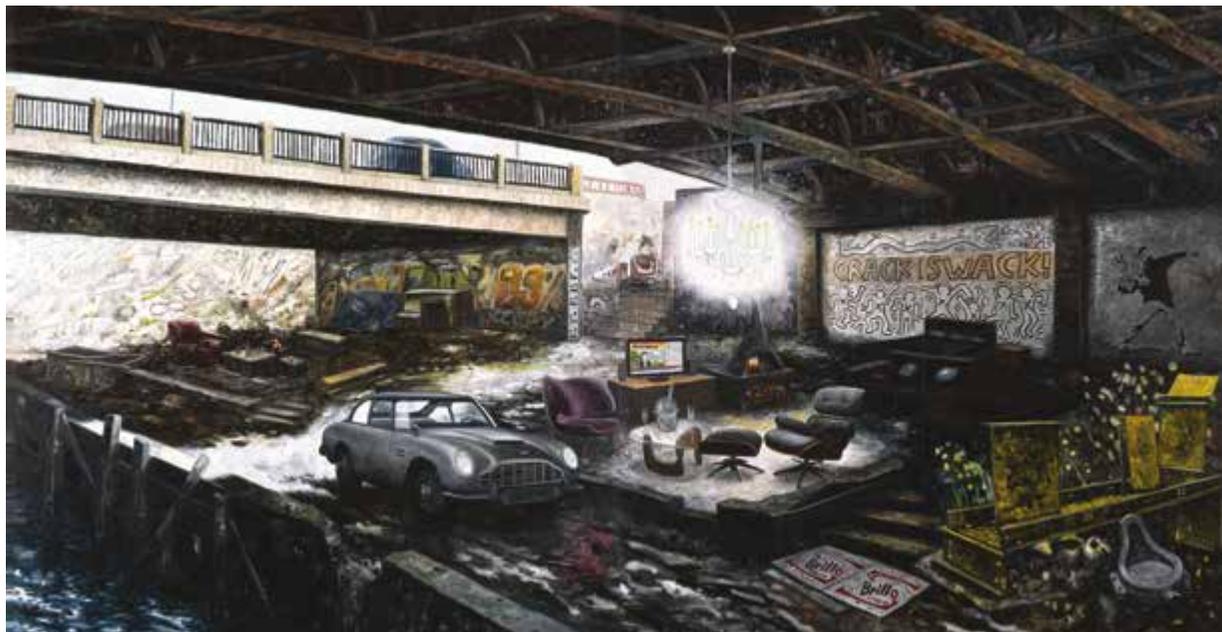
**ghosts**, 2008 -- óleo sobre tela / oil on canvas -- 227 x 555 cm

form pincers, or the mouth of a sea monster. The painting is filled with fearsome imagery, energy wildly out of control and inexplicable. The only order is conveyed by the rescue boat. Its trajectory draws a huge circle over the waves. The rescue boat is a savior from another realm that rises above the chaos of the sea attempting to right the disaster with its penetrating, supernatural light.

In *Ghosts* (2008), Oiwa creates a mythic swamp of debris that we see as if it were an aquarium. Above the water line, ghosts in the shapes of China and Russia face off silhouetted against the submerged shape of the United States. At the right is a nest in which half a dozen little ghosts are huddled. They are likely cousins of Disney characters and a Greek chorus, watching the confrontation of the major powers. The black figures recall the hungry ghosts (*e-guei*) of Buddhist mythology. These beings are not fully human. They reside in limbo, condemned to continue living with insatiable appetites. It is easy to see the insatiability as parallel to lust for geopolitical power, a condition that is fatal to the countries that are caught in the crossfire of competition.

About half of Oiwa's output explores the sublime element in landscape. The other work looks at human folly in a more explicit way, implying critique but also elevating what seems to be a narrative hidden within the ordinary, often urban, reality. Bridging the two groups is *Five Nests* (2012). The sublime in nature appears as a rich, impenetrable jungle. Oiwa paints the jungle to rival Henri Rousseau, with palms, giant ferns, and bromeliads. Ribbon-like forms intertwine with tree trunks, and weave the composition together. He animates the surface with golden dots that embody limpid light, but they also seem to populate the atmosphere with embodiments of energy. The dots are relatives of Shinto *kami*, indwelling spirits who are not quite gods but clearly spiritual actors<sup>7</sup>. Clinging to trees or set into the trunks are pods within which are miniature human

7. Interestingly, "Oiwa" is the name of the main character in *Yotsuya Kaidan*, a Japanese tale of betrayal, murder, and ghostly revenge. Written originally as a kabuki play in 1825, it has entered the culture as the quintessential horror story. See [en.wikipedia.org/wiki/Yosuya\\_Kaidan](http://en.wikipedia.org/wiki/Yosuya_Kaidan).



**occupy everywhere, 2011** -- óleo sobre tela / oil on canvas -- 227 x 444 cm

habitations. The cut-away views reveal rooms tastefully furnished with classic modernist furniture. But no one is home. Perhaps this is a kinder, gentler post-apocalyptic vision, more enticing than the barren landscapes; but in the scale of the painting (555 centimeters wide) and the incongruity of these tiny dwellings in the midst of the jungle, they evoke what Sigmund Freud calls “the uncanny”: “[...] all that is terrible, [...] all that arouses dread and creeping horror.”<sup>8</sup> Insidiously, this picture gets under your skin more subtly and therefore penetrates more deeply than the more explicit *Rescue Boat* or *The Accident*, with their narratives of disaster. In his jungle, Oiwá leaves us to puzzle what might

have driven the human inhabitants from their homes, leaving us to complete the narrative.

Oiwá has lived in intense urban environments most of his life: in São Paulo, Tokyo, and now New York City. He brings to his vision and imagination of the urban world his familiarity with ghost tales, horror comics and movies, and the everyday news. His point of view in the urban images is often from above, as if he is in an upper floor of an apartment building looking down on the street. He often focuses on what is overlooked. In *Yellow Elephant* (2012), Oiwá's central actor is a giant backhoe. It is scooping debris off the floor of a platform built in a river. Behind is a bridge that is being repaired. The water reflects clouds, the only link to the natural world. The backhoe is the elephant. We know that this is a circus elephant by the placement of a drum-like stand, topped

with a star, placed to the side of the elephant. The animation of the backhoe into an animal again flirts with the mysterious, but here in an ambiguously humorous way. Is it strictly fanciful, the resemblance, an associative quirk? Or is the elephant like many faceless workers, just a machine anonymously slaving away for the benefit of others?

Oiwá was in New York when the Occupy Wall Street movement was attempting to make the plight of the poor and dispossessed known to a wider public. In *Occupy Everywhere* (2011), Oiwá shows a structure similar to the construction platform in *Yellow Elephant*. He shows us improvised living spaces under a subway overpass and beside the river that we know from *Yellow Elephant*. Two dwellings are shown. In the back space is an unadorned place, the residence of the 99 percent. In the front, under a glaring light straight out of Pablo Picasso's *Guernica* (1937), is a similar space, but this one is the elegant designer loft of the 1 percent. Oiwá places the very rich and the destitute in the same place: both are living on the margin, under the bridge. The space for the 1 percent is furnished with the modernist classic furniture from *Five Nests* and a favorite Oiwá reference to modernism in general, with all its high ideals and unintended consequences. The dimensions and proportions of Oiwá's painting are similar to those of *Guernica*. Picasso's painting is 350 by 780 centimeters, Oiwá's, 227 by 444 centimeters. Other art references are to Keith Haring, who in fact painted in the subway system and in the streets of New York. Here the Haring painting *Crack is Wack* (1986; restored 2007) is guerilla art and simultaneously a collector's prize. We see Marcel Duchamp's *Fountain* (1917), here restored to its lowly origins as a urinal, tossed aside as junk. Andy Warhol's *Brillo Box* (1964) is restored to its origins as well. It is now mere flattened cardboard, its art value no longer relevant. Oiwá is critiquing modernism, questioning the value system of his own world – the art market. He tells us that the Occupy movement will never run out of targets, that the compromises of ideals run far beyond Wall Street to encompass virtually everything. Oiwá is showing us that we are all impacted by the

income disparity that the Occupy movement rebels against. But above all, he shows persistence to survive and those who do so in environments much like the one he depicts, whether in New York or the favelas of Brazil. It is the frisson of horror of the sublime made palatable by his wit and the beauty of the painting itself.

In *Big Circus* (2011), Oiwá transports the elephant to a completely fanciful place. A weary-looking elephant is in the traces with a donkey. The pair are emblems of the bastions of politics. The bull is from Wall Street, the symbol of an aggressive financial market, one that in 2008 overreached and threatened the entire U.S. economy. An eagle, looking a bit frayed, suggests freedom. The elephant and bull have been flayed to reveal mechanical innards. All these creatures – or machines – are enacting a tedious drama against the map of the United States. The background is built up of constructed forms that are disintegrating. The whole scenario is taking place under The Big Top, a focal point of a circus. Oiwá is expressing the revulsion that many American and other people felt and feel about the circus that seems to have replaced major institutions. Not even his dots can bring much optimism. This is a clever and terrible painting.

Oiwá cannot turn his eyes away from the world around him. He makes us able to feel and think in new ways about that world. He uses his awareness of a large world, his wit, his imagination, and his tremendous skills as an artist to transform the terrible into something we are capable of pondering.

8. First published in 1919, quoted in “Mike Kelley in Conversation with Thomas McEvelley,” 1992, in Morley, 198.

oscar oiwa

clima tempestuoso

texto/text

**marilyn zeitlin**

tradução/english version

**márcia macêdo**

revisão/proofreading

**regina stocklen**

assessoria de imprensa/press agent

**agência guanabara**

realização/produced by

**galeria nara roesler**

**abertura/opening**

14.05.2013

19 > 22h

**exposição/exhibition**

15.05 > 15.06.2013

seg/mon > sex/fri 10 > 19h

sáb/sat 11 > 15h



[capa/cover] detalhe de / detail

from **rescue boat**, 2012 --

óleo sobre tela / oil on canvas --

227 x 333 cm

galeria

nara roesler

avenida europa 655

são paulo sp brasil

01449-001

t 55 (11) 3063 2344

f 55 (11) 3088 0593

info@nararoesler.com.br

www.nararoesler.com.br