

ERRÓ DE IMAGEM A IMAGEM

Curadoria
Danielle Kvaran

Fundação Iberê
28 de março a 02 de agosto de 2026



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

50th Anniversary [50º aniversário], c. 2018

Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela

150 x 210 cm

A pintura de Erró exemplifica seu estilo baseado na colagem, no qual linguagens visuais díspares colidem para provocar reflexão. À esquerda, uma jovem estudante, retirada de um cartaz de propaganda chinesa de 1983 de Dan Xihe, posiciona-se diante de um fundo circular, encarnando disciplina e ideais coletivos. Em oposição, uma colagem circular de igual dimensão se organiza em torno da cultura pop: o retrato duplo à maneira de Jano, de Paul David (2005), a voluptuosa Red Monika, de *Battle Chasers* nº 3 (1998), apontando sua pistola para o espectador, e figuras de mangá cheias de vivacidade provenientes da capa do 50º aniversário da *Weekly Shōnen Magazine* (2008). Ao fundo, Erró incorpora sua obra anterior *Sonjascape* (1992), dedicada a Red Sonja, a lendária heroína guerreira dos quadrinhos, transformando sua produção passada na tela para este novo remix.

Ao dispor dois círculos em paralelo – propaganda e espetáculo pop – Erró instaura um confronto entre dois tipos de mulheres, dois imaginários culturais e dois sistemas de persuasão. O resultado é um vórtice de imagens que desestabiliza o sentido e nos convida a refletir sobre como a cultura visual, seja política ou comercial, molda o imaginário coletivo.



Foto: Pétur Thomsen

Sem título, da série **Les Femmes Fatales**, 1993

Serigrafia
105 x 65 cm

As *femmes fatales* de Erró constituem uma das figuras recorrentes mais fascinantes de seu universo visual. Nessas três serigrafias, Erró amplia heroínas icônicas dos quadrinhos – Stephanie Starr, uma aventureira glamourosa da era espacial; Katana, uma feroz heroína guerreira japonesa; e Flamebird [ou Pássaro Flamejante], uma super-heroína adolescente acrobática do universo do Super-Homem – até que dominem a composição, sua presença monumental destacando-se contra um denso enxame de figuras em miniatura oriundas da DC Comics e do universo Disney. Pai Celestial, Gavião, Pato Donald, Margarida, Pateta e Professor Pardal aparecem dispersos pela superfície, criando um campo vibrante e caótico no qual registros visuais colidem sem hierarquia. O resultado é um universo imagético saturado e explosivo, em que a grandiosidade heroica encontra a exuberância cartunesca.

Ao isolar essas heroínas hiper estilizadas e cercá-las por um elenco heterogêneo de personagens da cultura pop, Erró evidencia como os meios de comunicação de massa constroem a feminilidade como espetáculo – simultaneamente poderosa, sedutora e irreal. Essas *femmes fatales* não são retratos psicológicos, mas artefatos culturais, ícones apropriados cujas poses exageradas e intensidade gráfica revelam os mecanismos da fantasia, do desejo e do excesso visual. Mais do que colagens lúdicas, as obras refletem a investigação mais ampla de Erró sobre a circulação das imagens e as mitologias que moldam o imaginário contemporâneo.



Foto: Pétur Thomsen

Mangaway, da série **Black and White No. 1**
[Preto e branco Nº 1], 2015
 Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
 150 x 210 cm

Em *Mangaway*, Erró reúne uma multiplicidade de personagens capturados em gestos expressivos e emoções intensificadas. Colados em uma única imagem, eles formam uma tempestade caótica de ação, sem figura central ou hierarquia, ecoando a maneira fragmentada como hoje experienciamos os meios de comunicação – rápida, saturada e não linear. Inspirando-se no dinamismo do mangá japonês, Erró funde expressões exageradas, mudanças rápidas de perspectiva e enquadramentos cinematográficos – closes, zooms e cenas de ação sobrepostas – em uma composição que sustenta um clímax permanente, como se a própria obra estivesse prestes a romper seus limites.

A paleta monocromática, incomum em Erró, remete ao formato tradicional em preto e branco do mangá e direciona a atenção para forma, gesto e movimento. Ao eliminar a cor, ele intensifica a sensação de sobrecarga visual, criando um campo no qual inúmeras micronarrativas colidem ao mesmo tempo. O resultado é uma imagem densa e pulsante, que captura tanto a euforia quanto a desorientação da cultura visual contemporânea.



Sonjascape, da série **Mini-Scapes [Mini-paisagens]**, 1992

Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
130 x 162 cm

Sonjascape pertence aos *Mini-scapes* de Erró, uma série produzida em 1992. Essas obras adaptam o princípio do *Scape*, gênero que ele concebeu em 1964, no qual paisagens (*landscapes* em inglês) panorâmicas são construídas a partir do acúmulo de imagens dentro de uma mesma categoria – carros, aviões, alimentos, pássaros, histórias em quadrinhos – evocando a saturação visual da cultura de massa. Nos *Mini-scapes*, Erró condensa essa abordagem em um formato menor, utilizando imagens de quadrinhos para criar composições compactas de igual intensidade.

Em *Sonjascape*, Erró toma *Red Sonja* [ou Sonja Vermelha] – a feroz heroína guerreira do universo dos quadrinhos – como sua única fonte de material. Multiplicada em dezenas de poses dinâmicas e apresentada em uma paleta rosa uniforme, sua imagem se torna um retrato concentrado por meio da acumulação. Essa composição pictórica achata hierarquias e reconfigura a estética tradicionalmente violenta dos quadrinhos através de um olhar feminizado. Sua aparência sensual e sexualizada está sempre presente, mas é inseparável de sua determinação e agressividade. Ao eliminar a estrutura narrativa dos quadrinhos, Erró dissocia suas batalhas de qualquer enredo, transformando o combate incessante em um espetáculo de violência gratuita, quase absurda. Essa saturação de ação – espadas erguidas, batalhas, posturas desafiadoras – cria um ritmo cinematográfico que eleva a aura mítica de Sonja ao mesmo tempo em que expõe os paradoxos da cultura popular: empoderamento e objetificação, mito e mercadoria, feminilidade e violência.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Street Fighters No. 2, da série **City Creation No. 1 [Criação da cidade Nº 1]**, 2016

Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
130 x 97 cm

Street Fighter, lançado em 1987, é o jogo de luta por excelência que se tornou um ícone global da cultura pop, inspirando mangás, quadrinhos, filmes e animações. Ele encarna a fusão entre cultura popular e imaginação heroica. Erró apropria-se do título para esta pintura, ainda que as figuras representadas não provenham do universo de *Street Fighter*. A composição é dominada pela capa de *Fiction Squad nº 4* (2015), criada por Ramon F. Bachs (ilustração) e Edgar Delgado (cor) para a série de quadrinhos publicada pela BOOM! Studios. Essa edição dá continuidade às aventuras noir-fantásticas de Frankie Mack, um detetive que investiga crimes em Fablewood – uma cidade onde contos de fadas, fábulas, faroestes e cantigas infantis colidem em uma harmonia caótica.

Erró amplifica a energia desse quadro urbano ao inserir duas heroínas da série animada *As meninas superpoderosas* (1998), de Craig McCracken, aqui provenientes de imagens impressas. Essas super-heroínas em miniatura, criadas de forma accidental por um cientista, protegem sua cidade com poderes extraordinários. Na pintura, elas introduzem um contraponto luminoso e sorridente aos tons mais sombrios do universo noir. Mais do que uma colagem de cultura pop, a obra reflete o nosso próprio mundo – marcado ao mesmo tempo por violência e inocência, onde caos e humor coexistem de forma instável.



Earthquake [Terremoto], 2010

Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
131 x 161 cm

Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Em *Earthquake* [Terremoto], Erró constrói uma composição densa e com múltiplas camadas, elaborada a partir de fontes diversas de histórias em quadrinhos. A pintura justapõe dois universos visuais contrastantes: uma cena urbana caótica, marcada por um desastre, e uma paisagem cartunesca serena e pastoral. Na metade superior, o Pato Donald aparece entre edifícios em colapso e figuras em pânico, enquanto a metade inferior apresenta um cenário rural pacífico, no qual um ursinho semeia calmamente ao lado de um agricultor em seu trator. Essas duas cenas, dispostas uma sobre a outra, criam um forte contraste entre agitação e tranquilidade.

Embora tanto o Pato Donald quanto o ursinho evoquem a infância, eles pertencem a imaginários distintos: um ligado a aventuras burlescas e aceleradas, o outro ao universo delicado da primeira infância. Sua justaposição forçada torna visível de imediato a separação entre esses mundos incompatíveis. No limite entre ambos, Erró insere um Pinóquio amarelo estilizado. Posicionado ligeiramente no espaço caótico de Donald, mas tangenciando a calma abaixo, ele encarna uma figura “entre” – nem plenamente marionete, nem plenamente criança. Sua presença chama a atenção para a junção entre as duas cenas e ressalta o caráter construído da composição. Por meio de Pinóquio, o espectador se torna mais consciente do encontro abrupto desses fragmentos, eco das realidades contrastantes que coexistem com frequência no mundo ao nosso redor.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Le Frigidaire de Bocassa [A geladeira de Bokassa],
da série **Winter Spring [Inverno primavera],** 2008
Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
97 x 160 cm

Esta pintura se desdobra como uma cena de uma aventura de Indiana Jones. No centro, Indiana Jones ergue sua espada, tomada da capa de *Marvel Super Special* nº 30, adaptação em quadrinhos de *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (1984). À direita, Erró apropria-se do lutador mexicano mascarado do cartaz *Acapulco Tiki*, de Jorge Alderete, enquanto o motivo da caneca “Kreepy”, da Munktiki, proveniente do mesmo cartaz, aparece isolado na extremidade esquerda. A presença do lutador pode ser interpretada como uma alusão a Mola Ram, o amedrontador sacerdote ocultista e líder do culto Thuggee no filme, conhecido por seus sacrifícios humanos, ou como um eco simbólico de Bocassa, cujo nome aparece no título da pintura.

Ao fundo, uma geladeira aberta revela conteúdos perturbadores – um coração e um pé. Essa imagem remete tanto ao tom sombrio de *O Templo da Perdição* quanto aos rituais do culto Thuggee, ao mesmo tempo em que evoca a infame “geladeira de Bocassa” e os rumores de brutalidade – incluindo alegações de canibalismo – associados ao imperador centro-africano Jean-Bédél Bokassa. Ao justapor motivos lúdicos da cultura pop a referências inquietantes, Erró constrói uma composição que oscila entre entretenimento e horror, deixando ao espectador a tarefa de interpretar como a ficção e o rumor se entrelaçam.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík



Foto: Museu de Arte de Reykjavík



Foto: Pétur Thomsen

Ezra Pound

Wagner

Lizst

da série **The Monsters [Os monstros]**, 1968

Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela

33,5 x 46,5 cm

Baseadas em colagens preparatórias, as pinturas de Erró associam e colocam em confronto as “imagens do mundo”, provenientes de diferentes tempos, lugares e hierarquias culturais. No processo de transposição das colagens para a pintura, materiais impressos de pequena escala e produzidos em massa adquirem maior peso e impacto, assumindo novos significados. Um exemplo emblemático é a série *Monsters* (1967–68), composta por colagens e pinturas. Nessas paródias de retrato, Erró combina imagens oficiais de figuras proeminentes da política, da arte, da literatura, da música, do cinema e da ciência com rostos monstruosos extraídos de revistas norte-americanas de filmes de terror. Ele funde partes do rosto de celebridades com caretas grotescas, formando um único retrato distorcido. Cada pintura é composta por duas cabeças, sendo uma versão espelhada da outra.

Essa justaposição não apenas desmistifica a obra ao revelar seu processo de construção, como também transforma a percepção dos próprios sujeitos representados. A celebridade e o monstro se conectam – essas expressões grotescas expõem aspectos ocultos das figuras, alterando a forma como as percebemos. Com esses retratos paródicos, Erró desafia a fronteira entre verdade e ilusão, incentivando-nos a questionar as imagens públicas e as narrativas midiáticas, ao mesmo tempo em que construímos nossas próprias leituras.



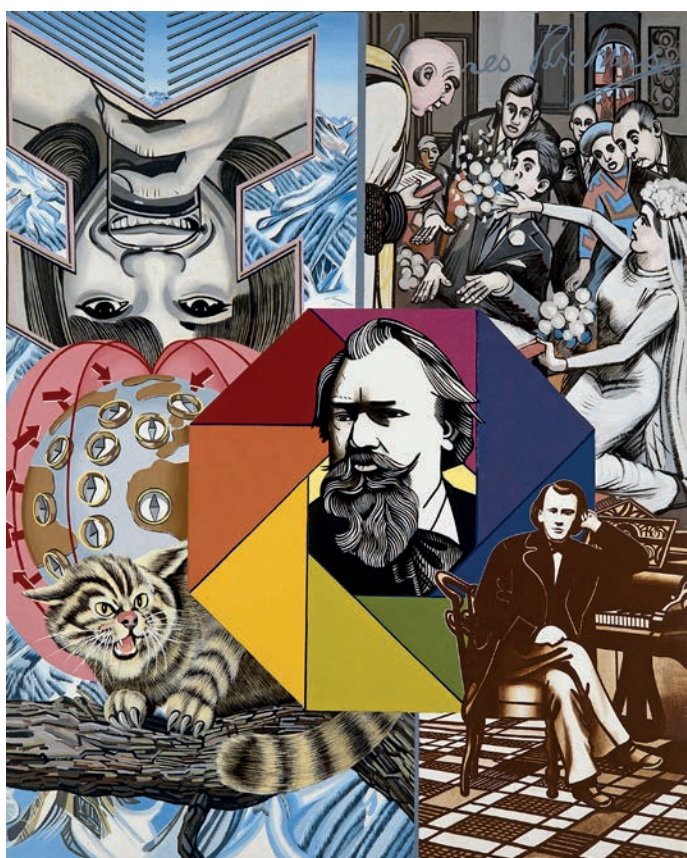
Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Niccolò Paganini 1782-1840,
da série **Contrepoints [Contrapontos]**, 1982
Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
162 x 130 cm

Erró reúne três imagens provenientes de universos visuais muito distintos. A estrutura da pintura se baseia na ilustração de uma máquina de pinball dos anos 1970, na qual um piloto heroico abraça uma mulher em uma cena espetacular e sentimental. Erró preserva essas figuras, faz uma tradução delas em tons de cinza e elimina o cenário original. No lugar do céu da máquina de pinball, insere uma cena de rua do século XIX que ilustra *A Tale of Two Cities* [Um conto de duas cidades], de Charles Dickens: passantes elegantes ou miseráveis e um velho caolho estendendo sua tigela. Coberta por um véu vermelho, essa imagem evoca um mundo social marcado por tensões, remetendo às origens modestas de Paganini e às suas primeiras apresentações em ruas e espaços populares.

Na parte inferior esquerda, alinhado ao piloto e à mulher, Erró posiciona o retrato de Paganini a partir de Ingres (1819). A silhueta esguia do violinista, tratada em rosa, introduz uma presença delicada, quase irreal. Esse alinhamento aponta para a dupla projeção que moldou sua aura: um virtuose de renome internacional, admirado por uma técnica “sobrenatural” e sustentado por uma imaginação romantizada.

Ao confrontar o heroísmo da cena de pinball, o tableau social do século XIX e a figura refinada do músico, Erró cria um contraponto visual no qual cultura popular, história social e imaginação musical se cruzam. Paganini emerge como figura ao mesmo tempo exaltada e vulnerável, situada entre espetáculo, realidade e projeções coletivas.



Johannes Brahms 1833-1897,
da série **Contrepoints [Contrapontos]**, 1979
Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
162 x 130 cm

Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Erró constrói esta obra a partir de dois retratos de Johannes Brahms, compositor romântico enraizado na tradição clássica. No centro, dispõe uma imagem canônica e barbada, tomada de uma enciclopédia musical, emoldurada por um octógono colorido que intensifica sua presença emblemática. Em contraponto, um segundo retrato apresenta o jovem compositor ao piano, como uma figura mais íntima e melancólica.

Em torno desses dois polos, Erró reúne imagens díspares: um gato de aparência agressiva, um close invertido de uma mulher sorridente erguendo uma taça, uma cena de casamento perturbada, um diagrama do campo magnético da Terra e uma paisagem de geleiras. Esses fragmentos não constituem uma narrativa, mas criam tensões visuais mutáveis, evocando o jogo de forças que estrutura a música de Brahms.

O gato introduz uma dissonância irônica e remete a um rumor do século XIX que comparava sua música a “miados de gato”. As geleiras evocam as paisagens alpinas que ele apreciava, enquanto as cenas anedóticas sugerem, de maneira indireta, a complexidade de sua vida pessoal. Fiel à série *Contrepoints* [Contrapontos], Erró deixa que o estilo do compositor oriente a gravidade e a tensão da pintura. A obra confronta o mito cultural de Brahms com um universo de imagens populares, criando um contraste marcante que aprofunda a complexidade da pintura e amplia a leitura do espectador sobre o universo musical do compositor.



Foto: Museu de Arte de Reykjavik

Ralph Vaughan Williams 1872-1958,
da série **Contrapoints [Contrapontos]**, 1979
Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
130 x 162 cm

A pintura reúne três universos visuais distintos: nas extremidades, duas metades da capa do quadrinho norte-americano *Sgt. Fury and His Howling Commandos* nº 74 (Marvel, 1970), que Erró divide ao meio, fragmentando a figura central; no centro, um retrato duplo do compositor britânico Ralph Vaughan Williams, sendo o perfil uma reprodução da pintura de 1958 de Juliet Pannett; e, ao fundo, uma versão monocromática em azul de *Characters and Caricatures* (1743), de William Hogarth. Erró combina essas fontes heterogêneas para criar um contraponto visual no qual cultura popular, tradição musical e sátira social se confrontam.

A presença de Vaughan Williams – um artista marcado pelas duas Guerras Mundiais e por um humanismo enraizado de forma profunda – introduz uma dimensão meditativa em uma composição dominada por imagens de caráter marcial. Sua calma contrasta fortemente com a fragmentação violenta do quadrinho, enquanto Hogarth evoca a persistência das falhas humanas e a função crítica da imagem. Em conjunto, esses elementos convidam à reflexão sobre memória, cultura e sobre como as representações – heroicas, satíricas ou musicais – moldam nossa percepção do mundo.



La Vie de Rubens [A vida de Rubens],
da série **La Vie des Peintres [A vida dos pintores]**, 1977
Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
97 × 130 cm

Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Erró com frequência expressou sua admiração por Rubens, o grande mestre do barroco flamengo, celebrado por sua exuberância, composições dinâmicas e virtuosismo narrativo. *The Life of Rubens* [A vida de Rubens] integra a série *The Lives of the Painters* [A vida dos pintores], na qual o artista reconta episódios selecionados da vida de diversos pintores em um estilo de história em quadrinhos. Assim como as demais obras da série, a pintura se baseia em ilustrações de Martin Aitchison publicadas na coleção biográfica infantil *Great Artists*, escrita por Dorothy Aitchison (Ladybird Books, Londres, 1970).

No livro, a vida de Rubens é narrada por meio de oito vinhetas autônomas que combinam momentos públicos e privados, organizadas em ordem cronológica. Erró segue com fidelidade a sequência dessas ilustrações, com uma única exceção: ele inverte as duas cenas finais. Em vez disso, opta por encerrar sua narrativa com uma celebração festiva e um deslumbrante espetáculo de fogos de artifício. Esta tela, por si só, justifica plenamente a designação de “artista narrativo” com frequência atribuída a Erró.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Edgar Poe, da série **Les Poètes**
[Os poetas], 1977

Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
130 x 89 cm

Criada entre 1977 e 1978, *The Poets* [Os poetas] é uma série que presta homenagem a grandes figuras da literatura. Para Edgar Poe, escritor fundamental da literatura norte-americana do início do século XIX, Erró recorre a *The Giants of World Literature*, uma coleção biográfica publicada pela Paris Match, da qual extrai o retrato ampliado de Poe e imagens menores de pessoas importantes em sua vida, incluindo sua mãe Elizabeth Arnold, sua mãe adotiva Frances Allan e Thomas White, editor do *Southern Literary Messenger*. O retrato central – tratado em tons luminosos de amarelo e contornado em marrom – confere a Poe uma presença espectral e icônica no coração da composição.

Esses elementos biográficos são justapostos a anacronismos marcantes: a arquitetura futurista ao fundo, inspirada em *Cidade fantástica* (1919), de Virgilio Marchi, evoca a associação de Poe com o estranho e seu papel como pioneiro do conto moderno. Em primeiro plano, o automóvel norte-americano Thomas Flyer, vencedor da corrida Nova York–Paris de 1908, pode simbolizar a modernidade e o alcance global da influência de Poe como um dos primeiros autores americanos a alcançar reconhecimento internacional.



Picasso, da série

Art History [História da Arte], 1991

Colagem de papel

35 x 81 cm

Esta colagem integra a série *Art History* [História da arte] (1991–92), na qual Erró presta homenagem a grandes figuras da arte moderna, como Matisse, Léger, Miró, Magritte, Otto Dix, entre outros. Para Picasso – artista que ele muito admirava e com frequência referenciava – Erró reúne figuras, retratos e autorretratos provenientes de toda a trajetória do pintor, reorganizados em uma grade tridimensional gerada por computador.

Erró descreve essa estrutura como uma “rede que captura imagens como peixes”. Ela lhe permite multiplicar pontos de vista e criar uma sensação de movimento contínuo, com imagens que parecem transbordar para além do enquadramento. Esse fluxo visual ecoa a maneira como a obra de Picasso continua a alimentar uma memória coletiva saturada de referências. Esta colagem, de escala modesta, serviu como modelo para uma pintura monumental da mesma série (220 × 490 cm), ampliando a vibrante homenagem de Erró a um dos artistas mais influentes do século XX.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

At the Seaside [À beira-mar], da série

Max Beckmann, 2014

Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela

97 × 99 cm

Max Beckmann é um dos pintores do expressionismo alemão mais admirados por Erró, pela força de seu traço, a clareza de suas composições, a ousadia de suas cores e a qualidade crua e vigorosa de sua pintura. Erró com frequência se apropria de sua obra. *At the Seaside* [À beira-mar] é um dos retratos comemorativos nos quais presta homenagem a pintores que foram importantes para seu desenvolvimento artístico.

A pintura se baseia no último autorretrato de Beckmann, *Self-Portrait in Blue Jacket* [Autorretrato com casaco azul] (1950), que mostra o artista em seu ateliê, fumando um cigarro e olhando para telas fora do campo de visão do espectador. Erró adota essa postura, mas cerca Beckmann com uma seleção de pinturas de diferentes períodos de sua carreira. Destaca, em especial, temas ligados ao mar e à pesca, incluindo o motivo recorrente do peixe, que aparece com frequência na obra de Beckmann (por exemplo, *Journey on the Fish* [Viagem sobre o peixe] (1934), no canto esquerdo, e *The Little Fish* [O peixinho] (1933), logo ao lado). Ao reunir essas imagens em uma única composição densa, Erró apresenta Beckmann simultaneamente como sujeito do retrato e como origem do universo pictórico que o envolve.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Apollo 14, da série **Spatiale [Espacial]**, 1974Óleo sobre tela
90 x 110 cm

No plano de fundo da obra, Erró reproduz um retrato da NASA da tripulação da Apollo 14 – Stuart A. Roosa, Alan B. Shepard Jr. e Edgar D. Mitchell – posados diante do emblema da missão. Em primeiro plano, ele insere as duas mulheres nuas da *Portrait of Gabrielle d’Estrées and Her Sister* [Retrato de Gabrielle d’Estrées e sua irmã] (c. 1594), da Escola de Fontainebleau, representadas durante o banho e envolvidas em um gesto íntimo tradicionalmente interpretado como sinal de gravidez. Erró remove a figura da costureira presente na pintura original, intensificando a atmosfera privada e maternal da cena.

Ao substituir esse interior doméstico pelo retrato formal dos astronautas, o significado do gesto se altera de forma radical. Se o beliscão no mamilo ainda sugere uma possível gravidez, o pai implícito deixa de ser Henrique IV da França – historicamente associado a Gabrielle d’Estrées – para tornar-se uma das figuras uniformizadas que se impõem ao fundo. O contraste entre o primeiro plano caloroso e sensual e a presença fria e disciplinada dos astronautas transforma um sinal codificado de fertilidade em uma possível sugestão erótica. Ao opor uma cena de intimidade feminina à imagética masculina da exploração espacial, Erró introduz uma tensão lúdica que atenua a solenidade do retrato da NASA e subverte com sutileza a imagem puritana e heroica dos astronautas promovida pelos Estados Unidos e amplamente difundida pela mídia em todo o mundo.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Gordon Cooper with a Mercury Model
[Gordon Cooper com um Modelo da Mercury],
da série **Les Portraits des Cosmonautes**
[Os retratos dos cosmonautas], 1980
Óleo sobre tela
100 x 78 cm

Para este retrato, Erró se afasta de sua prática habitual de colagem e recorre a uma única fonte: uma fotografia oficial da NASA do astronauta L. Gordon Cooper Jr., o mais jovem dos sete astronautas originais do programa Mercury. Vestindo seu icônico traje pressurizado prateado, Cooper posa com confiança, com as mãos na cintura. Atrás dele ergue-se a bandeira americana, enquanto um pequeno modelo de foguete Mercury Redstone remete à missão Faith 7, que ele pilotou em maio de 1963, completando vinte e duas órbitas ao redor da Terra. Uma discreta unidade portátil de ar-condicionado conectada ao traje sugere as realidades técnicas por trás dessa imagem heroica.

A versão pintada de Erró intensifica o impacto da fotografia. Embora o enquadramento permaneça quase idêntico, as cores mais luminosas, os contrastes acentuados e os traços faciais mais definidos conferem a Cooper uma presença mais forte e heroica. A atmosfera acinzentada e esfumaçada da fotografia transforma-se em uma névoa branca mais clara, com um leve tom azulado, e o brilho metálico do traje é intensificado. A bandeira americana aparece de forma mais nítida, reforçando o tom patriótico. Ao amplificar a postura triunfante e tornar mais evidentes os elementos simbólicos da cena, Erró cria um de seus retratos mais celebratórios de um astronauta americano. No entanto, esse realce também revela a construção ideológica em jogo: Cooper surge não apenas como um pioneiro piloto de testes, mas como um ícone nacional moldado pela imagética da Guerra Fria. Por meio desse gesto meticuloso de apropriação, Erró evidencia como a linguagem visual da NASA elevou seus astronautas à condição de emblemas de destreza tecnológica, virtude patriótica e da mitologia heroica da exploração espacial em seus primórdios.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Apollo 16 Crew [Tripulação da Apollo 16],
da série **Les Portraits des Cosmonautes**
[Os retratos dos cosmonautas], 1979
Óleo sobre tela
99 x 86 cm

Esta pintura recorre a duas fontes distintas da imagética norte-americana da era espacial. Em primeiro plano, Erró reproduz o retrato oficial da tripulação da Apollo 16, a quinta missão a levar seres humanos à Lua, em abril de 1972. Da esquerda para a direita aparecem Thomas K. Mattingly II, John W. Young e Charles M. Duke Jr., figuras emblemáticas de uma NASA triunfante no auge da Guerra Fria. Sua postura rígida, os trajes impecáveis, as bandeiras americanas nas mangas e os emblemas das missões que marcam suas trajetórias individuais contribuem para uma imagem de disciplina, domínio tecnológico e heroísmo nacional. Ao fundo, Erró insere uma ilustração conceitual da NASA de 1976 que representa uma estação espacial modular (AMSS) e um ônibus espacial acoplando-se a ela. Essa visão especulativa, concebida para ser montada em órbita por meio do programa dos ônibus espaciais, prolonga a narrativa futurista de expansão e domínio tecnológico que marcou o projeto espacial americano.

Ao combinar um retrato oficial de astronautas com uma imagem prospectiva da NASA, Erró reúne dois registros centrais da retórica visual da Guerra Fria: a celebração de heróis contemporâneos e a projeção de um futuro tecnologicamente triunfante. Essa justaposição evidencia a dimensão propagandística das imagens da NASA, que enquadravam a exploração espacial como extensão do poder nacional. Por meio desse confronto entre documentação e fantasia tecnológica, Erró revela como tais imagens contribuíram para a construção de mitologias modernas de progresso, conquista e dominação para além da Terra.



Foto: Pétur Thomsen

Le Bain Turc [O banho turco], da série
Les Portraits des Cosmonautes
[Os retratos dos cosmonautas], 1979

Óleo sobre tela
101 x 74 cm

Nesta pintura, Erró combina duas imagens provenientes de universos visuais distintos. Em primeiro plano, ele reproduz as quatro mulheres sentadas do registro inferior de *Le Bain Turc* [O banho turco] (1862), de Ingres, cujos corpos entrelaçados formam uma massa densa e quente de carne. Acima delas, insere uma fotografia de divulgação da NASA da tripulação da Apollo 1 – Gus Grissom, Ed White e Roger Chaffee – posados em seus trajes de voo pouco antes da missão fatal de 1967. A justaposição cria um contraste agudo entre a postura rígida e heroica dos astronautas e a sensualidade lânguida das odaliscas de Ingres. Azuis frios e uniformes impecáveis confrontam tons quentes e corpos relaxados, colocando em tensão duas formas de idealização. Os astronautas surgem elevados e quase divinos, presidindo o harém como distantes semideuses.

Um movimento visual descendente – do astronauta sorridente no canto superior esquerdo à mulher nua que ergue o braço no canto inferior direito – conecta os dois registros e desloca sutilmente o sentido desse sorriso. Em vez de celebrar a conquista tecnológica, ele parece responder à presença das mulheres abaixo. Por meio desse choque lúdico entre imagética de propaganda e erotismo da história da arte, Erró subverte com humor o heroísmo solene associado à exploração espacial e expõe as fantasias culturais que moldam sua linguagem visual.

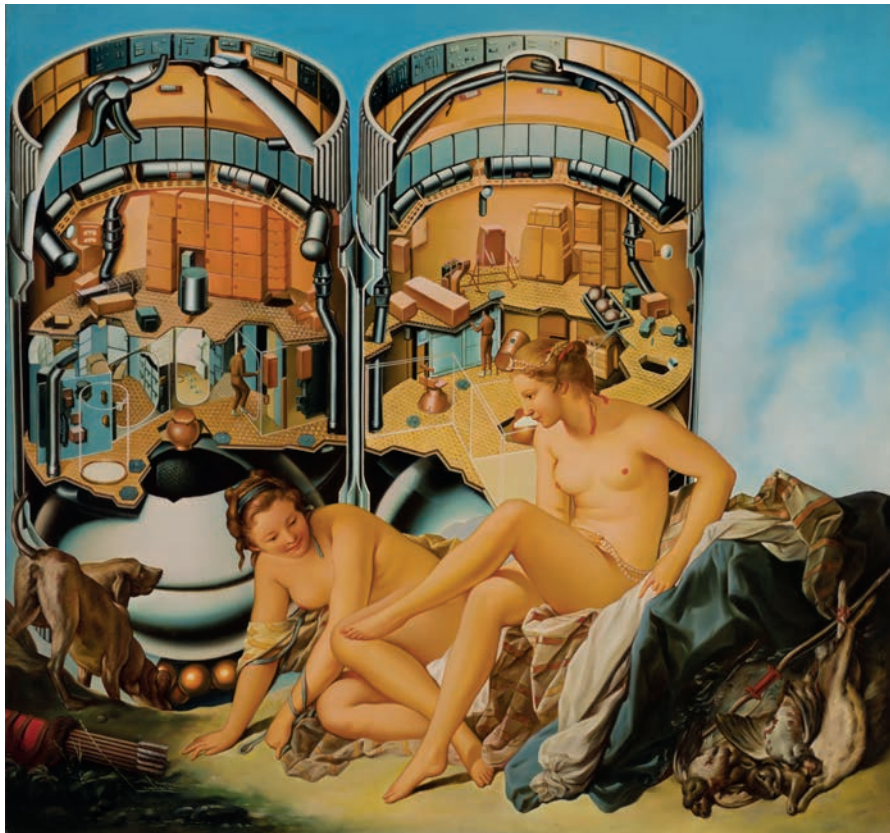


Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Double Spacelab [Spacelab duplo], da série
Spatiale [Espacial], 1975

Óleo sobre tela
91 x 97 cm

Aqui, Erró reúne duas imagens provenientes de universos radicalmente distintos. Em primeiro plano, ele reproduz *Diana saindo do banho* (1742), de François Boucher, que mostra a deusa assistida por uma ninfa após a caça. Ao fundo, sem considerar escala ou coerência espacial, insere uma vista em corte da estação espacial Skylab da NASA, projetada no início dos anos 1970 pelo designer industrial Raymond Loewy. A estrutura revela seus módulos internos de vida e trabalho, povoados por astronautas em miniatura. Ao remover o cenário natural idílico de Boucher e colocar essas figuras mitológicas nuas em um ambiente tecnológico, Erró cria um contraste marcante entre a sensualidade da pintura rococó e a lógica metálica da engenharia espacial. Ele encena uma passagem de um mundo moldado pela natureza para outro definido pela ambição científica e pela expansão tecnológica, imaginando uma harmonia inesperada entre o corpo humano e a máquina.

Parte de sua série *Space* [Espaço], a pintura também aponta para as fantasias culturais inscritas na corrida espacial – dos sonhos de expansão à ideia de transportar a vida humana para além da Terra. Ao situar as figuras mitológicas de Boucher em um habitat tecnológico, Erró evoca com sutileza os subtextos coloniais da conquista espacial e o desejo de projetar a humanidade em novos territórios. Por meio desse choque entre imaginários do passado e do futuro, ele convida o espectador a refletir sobre como a ambição tecnológica transforma nossas visões do corpo, do desejo e dos mundos que imaginamos habitar.



Foto: Pétur Thomsen

Firenze, da série **Chinese Paintings**

[Pinturas chinesas], 1974

Óleo sobre tela

68 x 95 cm

Erró baseia esta pintura em um cartaz de propaganda comunista chinesa da Revolução Cultural, centrado na figura de um revolucionário heroico que aponta para a frente em um gesto exortativo clássico. Seu uniforme azul, com braçadeira vermelha e insígnias na gola, identifica-o como um soldado idealizado do Exército de Libertação Popular. Na parte superior do céu, uma visão em vermelho e amarelo flamejantes se abre atrás de sua mão erguida e do topo de sua cabeça, revelando uma longa procissão revolucionária que avança de maneira estilizada e sincronizada, característica da iconografia maoísta.

Nessa cena ideológica, Erró insere a catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença. O monumento renascentista introduz um contraponto simbólico: um espaço tradicional de devoção religiosa colocado no interior de uma imagem moldada por outra forma de crença coletiva, a do fervor revolucionário maoísta. Ao deslocar essa imagem de propaganda para a Itália – e, na série mais ampla, para outras cidades ocidentais capitalistas – Erró evoca, com humor, o momento em que uma onda de entusiasmo maoísta atravessou partes do mundo capitalista no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, conferindo a essa expansão ideológica imaginada uma ressonância histórica concreta.



Foto: Eyþór Árnason

United Army [Exército unido], da série
Tableaux Chinois [Pinturas chinesas], 1979
 Óleo sobre tela
 100 x 77 cm

Aqui, Erró justapõe duas imagens dispostas quase em metades iguais. A seção superior reproduz um cartaz de propaganda da Revolução Cultural, *Unite for Greater Victory!* [Unam-se por uma vitória maior!] (Yan Yongsheng, 1974). Erró recorta a composição para concentrar-se em três protagonistas: uma jovem segurando o *Obras selecionadas de Mao Zedong* (o chamado “Pequeno Livro Vermelho”), uma figura operária ou camponesa erguendo as mãos em um gesto de unidade e um soldado do Exército de Libertação Popular carregando um rifle. Ao fundo, um campo de bandeiras vermelhas reforça o chamado à mobilização coletiva, típico do realismo socialista chinês. A seção inferior reproduz *Odalisca loira* (c. 1751–53), de François Boucher, uma representação paradigmática do rococó de Marie-Louise O’Murphy reclinada nua sobre um sofá. Celebrada por sua sensualidade e refinamento decorativo, a pintura encarna os prazeres aristocráticos e o erotismo associados ao estilo rococó.

Em *United Army* [Exército unido], as figuras triunfantes do cartaz de propaganda parecem como que adentrar – e visualmente dominar – uma imagem ocidental. Erró faz coexistirem esses dois universos na mesma superfície, embora a distância ideológica entre eles permaneça intacta. O gesto confiante do trio revolucionário contrasta fortemente com o mundo íntimo e hedonista da odalisca. A linha de junção visível entre as imagens sublinha esse encontro não resolvido entre linguagens visuais comunistas e capitalistas.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

New Jersey, da série **Tableaux Chinois**
[**Pinturas chinesas**], 1979

Óleo sobre tela
90 x 99 cm

Nesta obra, Erró justapõe uma imagem de propaganda maoísta a uma vista ocidental da linha do horizonte de Nova York, dominada pelo edifício do Secretariado das Nações Unidas e por outros arranha-céus icônicos, como o Chrysler Building e o Empire State Building. Esses marcos evocam o poder econômico americano, a ambição tecnológica e a diplomacia global encarnada pela ONU. Em primeiro plano, ele reproduz um cartaz chinês de 1976 derivado da pintura *Marchando para a vitória* (1972), de Peng Bin, que retrata Mao Zedong, Zhou Enlai e Zhu De marchando ao lado de soldados do Exército Vermelho diante do local da Conferência de Zunyi, em janeiro de 1935, durante a Longa Marcha – a retirada estratégica de um ano do Exército Vermelho através da China.

Em *New Jersey* [Nova Jersey], Mao e seus companheiros parecem levar sua marcha revolucionária muito além da China. Situados diante da sede da ONU, avançam com tranquilidade pelo centro simbólico do poder americano e internacional – como se sua epopeia se desenrolasse no próprio coração do mundo capitalista e globalizado. Essa justaposição oferece uma visão irônica de conquista ideológica, jogando tanto com aspirações utópicas quanto com as ansiedades ocidentais diante do alcance global da Revolução Cultural.



Foto: Eyþór Árnason

Chicago, da série **Chinese Paintings**
[Pinturas chinesas], 1974
Óleo sobre tela
96 x 76 cm

Em *Chicago*, Erró reconfigura um cartaz de propaganda da Revolução Cultural intitulado *Refuel to Bury Imperialism, Revisionism and Reactionism* [Reabastecer para enterrar o imperialismo, o revisionismo e o reacionarismo]. A imagem original apresenta um operário do petróleo em postura heroica, operando uma válvula acima de um movimentado pátio ferroviário sob um céu parcialmente azul e nublado. Esse tipo de iconografia, característico do realismo socialista chinês, tinha como objetivo inspirar entusiasmo pelo desenvolvimento industrial da nação. O slogan na base conclama os trabalhadores a “reabastecerem” seus esforços para derrotar o imperialismo, o revisionismo e o reacionarismo, conferindo à figura um papel fortemente ideológico.

Erró preserva o operário central e os trens, mas substitui o fundo industrial e atmosférico por dois elementos inesperados: um conjunto de chaves fotografado por Harry Wingfield e uma bicicleta moderna, ambos ampliados a uma escala monumental. A paleta se desloca dos cinzas e azuis para tons quentes de dourado e cobre, intensificando o volume e a presença do operário, que surge ainda mais sólido e poderoso do que no cartaz original. Ao intitular a obra *Chicago*, Erró insere essa figura triunfante em uma cidade emblemática do capitalismo e da indústria pesada norte-americana. Em vez de enfraquecer a mensagem original, esse novo contexto a intensifica: o operário se impõe em plena força, como se afirmasse sua presença em um território adversário conquistado.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

La Troika Portuguesa, da série **Strange Portraits**
[Retratos estranhos], 1978

Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
 81,5 x 100,5 cm

Nesta pintura, Erró reúne imagética política, referências da história da arte e sátira cartunesca para refletir sobre a turbulenta transição de Portugal após a Revolução dos Cravos de 1974. Em primeiro plano, à esquerda, ele reproduz a capa da *Time Magazine* de 1975 que retrata a chamada “Troika de Lisboa” – o presidente Costa Gomes, o primeiro-ministro Vasco Gonçalves e o comandante militar Otelo Saraiva de Carvalho. Naquele momento, Portugal emergia de quase cinquenta anos de ditadura e enfrentava profunda instabilidade política, suscitando temores internacionais de que a revolução pudesse simplesmente substituir uma forma de autoritarismo por outra.

À direita do trio, Erró insere dois personagens cartunescos que reagem com uma indignação moral exagerada a um nu feminino reclinado, posicionado acima deles e dos líderes políticos. Essa figura caricatural – evocando de maneira livre Picasso e Henry Moore – é situada diante de uma praia tranquila. O balão de fala da mulher, escrito em espanhol, diz: “Gustavo, não olhe! Ela é uma exibicionista! Não sei o que vão ensinar nas praias portuguesas este ano!”. Ao justapor líderes revolucionários, um nu modernista satírico e comentaristas de quadrinhos, Erró constrói uma reflexão ao mesmo tempo humorística e incisiva sobre o futuro incerto de Portugal. A pintura expõe como ansiedades políticas, conservadorismo cultural e narrativas midiáticas se chocaram durante a passagem do país da ditadura para a democracia.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Rhodesia (Ian Smith), da série **Les Intérieurs 1920-1930**
[Interiores 1920-1930], 1979

Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
 89,5 x 130 cm

Nesta pintura, Erró reúne duas imagens de contraste acentuado. O artista insere um quarto infantil modernista de 1929, concebido por Noémie Skolnik-Hessee – um interior ordenado, em tons pastéis, definido por linhas limpas e pelo design funcional do Art Déco. Esse espaço doméstico pacífico torna-se o cenário improvável para uma cena de manipulação política e dominação racial. Nesse ambiente sereno, Erró introduz uma imagem caricatural da governança colonial. Dois oficiais brancos estão sentados a mesas: um segura um rifle, o outro faz um gesto obsceno. Entre eles, ergue-se uma figura de pele escura diante de um púlpito, representada com traços exagerados de forma grotesca e revelada como um boneco mecânico conectado a um gravador. Aquilo que aparenta ser um discurso de autoridade se revela como uma encenação, orquestrada por aqueles que controlam a maquinaria do poder.

Ao justapor um interior harmonioso a uma ficção racista do domínio colonial, Erró intensifica a brutalidade e o absurdo da cena. O título remete à Rodésia sob o primeiro-ministro Ian Smith, cujo regime de minoria branca resistiu ao governo da maioria negra até 1979. Por meio de contrastes contundentes e de uma imagética satírica, a pintura denuncia os mecanismos da dominação colonial e ecoa as lutas mais amplas pela descolonização durante a Guerra Fria.

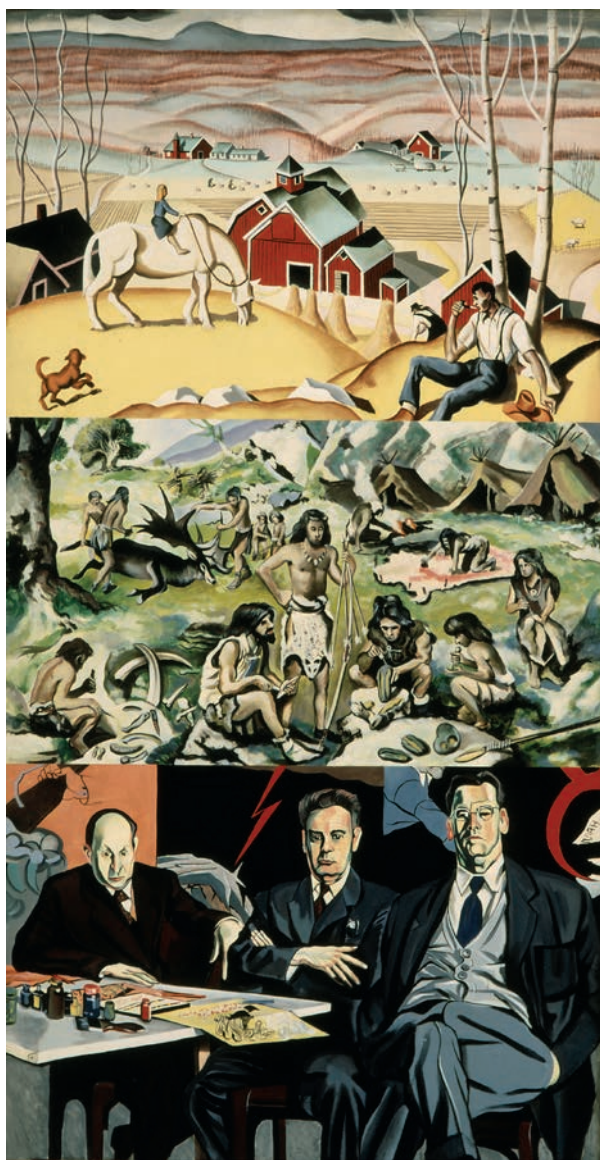


Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Paul Sample: Janitor's Holiday [Férias do zelador] (1936);
D.D. Korine: Portrait des peintres du peuple de l'URSS
[Retrato dos pintores do povo da URSS] (1958), da série
Forty-Seven Years [Quarenta e sete anos], 1966

Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
 128,5 x 67,5 cm

Nesta obra, Erró reúne três imagens em torno de um motivo comum: a representação do trabalho e dos trabalhadores em diferentes épocas e contextos ideológicos. No topo, *Janitor's Holiday* [Férias do zelador] (1936), de Paul Sample, retrata o trabalho cotidiano na América rural, tratado segundo o idioma da pintura regionalista. No centro, um acampamento paleolítico do paleoartista tcheco Zdeněk Burian – figura central na reconstrução científica entre as décadas de 1940 e 1960 – apresenta seres humanos primitivos envolvidos em atividades de caça, abate e fabricação de ferramentas. Na parte inferior, o retrato de 1959 do coletivo soviético Kukryniksy, de Pavel Korin, apresenta os artistas como trabalhadores exemplares do Estado socialista.

Ao dispor essas imagens em uma estrutura vertical, Erró colapsa de forma lúdica a distância histórica e a oposição política. Ele estabelece paralelos inesperados entre as culturas visuais americana e soviética, utilizando cenas pré-históricas como uma espécie de eixo conceitual. O resultado é uma arqueologia satírica da história da arte, que revela afinidades surpreendentes entre as artes populares russa e americana. Com seu humor característico, Erró desloca a rivalidade Leste/Oeste da Guerra Fria para o campo da arte, evidenciando paralelos onde as narrativas ideológicas insistem na diferença.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Janis Osis: Latvian Fishermen [Pescadores letões] (1951);
Thomas Hart Benton: Huck Finn and [e] Nigger Jim (1939),
 da série **Forty-Seven Years [Quarenta e sete anos]**, 1966
 Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
 129 x 67,5 cm

Nesta pintura, Erró reúne três cenas unidas por um tema comum: o trabalho de subsistência em relação à natureza – pesca, caça, navegação – atravessando diferentes períodos históricos e contextos ideológicos. No topo, *Latvian Fishermen* [Pescadores letões] (1951), de Janis Osis, retrata pescadores da era soviética trabalhando juntos no mar, puxando redes em um idioma realista que celebra a vida da classe trabalhadora. No centro, uma caça paleolítica a mamutes, ilustrada pelo artista tcheco Zdeněk Burian (1905–1981), mostra seres humanos primitivos coordenando seus esforços para capturar e abater um animal de grandes proporções. Na parte inferior, uma cena do mural de 1939 *A Social History of the State of Missouri* [Uma história social do estado do Missouri], de Thomas Hart Benton, apresenta Huck Finn e Jim – personagens de *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain – navegando pelo rio Mississippi; Jim segura um peixe recém-pescado na ponta da linha, reforçando o tema da subsistência e do trabalho compartilhado.

Por meio dessa constelação improvável de imagens, Erró transforma a história da arte em um campo de escavação lúdica. Ele revela correspondências inesperadas entre as culturas visuais soviética e americana, utilizando a caça pré-histórica como ponto de contato, e não de separação. Com seu humor característico, Erró redireciona o antagonismo Leste/Oeste da Guerra Fria para um diálogo artístico, revelando ecos e gestos compartilhados onde as narrativas políticas afirmam diferenças irreconciliáveis.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Going Home [Indo para casa], da série
Military Life [Vida militar], 1974

Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
100 x 65 cm

Em *Going Home* [De volta para casa], Erró reconfigura um cartum político soviético de 1972 do coletivo Kukryniksy, *Stilts of Escalation* [Pernas de pau da escalada], que satirizava o envolvimento dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã. A imagem original apresenta um soldado americano avançando sobre instáveis pernas de pau feitas de caixões marcados com “US” [ao mesmo tempo “nós” e as siglas de Estados Unidos em inglês], metáfora para o aumento das baixas e a fragilidade da estratégia americana. Erró preserva essa figura central e a insere em uma paisagem montanhosa coberta de neve.

Entre os caixões que formam as pernas de pau, surge uma vaca preta e branca com um sino, voltada com calma para o espectador. Sua presença inesperada introduz um contraponto humorístico à gravidade da cena. Sob o soldado, voa um caça soviético marcado com uma estrela vermelha, reforçando o contexto da Guerra Fria. Ao reconfigurar essa imagem de propaganda, Erró introduz uma dissonância visual ausente no original soviético, sobretudo por meio da presença incongruente da vaca pastoral. Sua postura serena rompe a lógica do modelo satírico e acrescenta uma nota levemente tragicômica, sublinhando a fragilidade – e até o ridículo – da postura militar americana. O título *Going Home* intensifica essa ironia, sugerindo um retorno à segurança que a própria cena torna impossível.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Hommage à [Homenagem a] Liotard,
da série **1001 Nights [1001 noites]**, 1977

Óleo sobre tela
96,5 x 77,5 cm

Colagem de papel
96,5 x 77,5 cm

Nesta pintura, Erró reúne duas imagens provenientes de contextos distantes para criar uma cena ao mesmo tempo calma e inquietante. À esquerda, introduz a figura da *A moça do chocolate*, de Jean-Étienne Liotard, pintada por volta de 1743–1745. Recortada e posicionada de modo a parecer atravessar o limite da tela, ela avança com segurança, carregando uma bandeja com uma xícara de chocolate e um copo d'água. O fundo é retirado de uma capa paródica de um catálogo de equipamentos para atividades ao ar livre, publicada pela *National Lampoon* nos anos 1970. Nela, um caçador permanece imóvel em um pântano, usando óculos de proteção e segurando um rifle, cercado por juncos. Sua postura rígida lhe confere uma presença quase cerimonial, embora seja, na verdade, um chamariz de madeira crivado de marcas de bala, proveniente de um repertório visual deliberadamente exagerado.

O encontro entre essas duas imagens gera uma tensão sutil. A criada de Liotard, oriunda de um mundo refinado e ordenado, parece adentrar um cenário completamente estranho a ela. O caçador-chamariz, imóvel e voltado em sua direção, introduz uma ambiguidade inquietante: ele parece atento, apesar de ser um objeto inanimado. Ao justapor uma figura clássica do século XVIII a uma imagem satírica dos anos 1970, Erró cria um espaço em que registros visuais e temporalidades colidem, permitindo que emerja uma sensação discreta de dissonância e ameaça latente.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Oswald, da série **Strange Portraits**
[Retratos estranhos], 1978

Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
 100 x 65 cm

Colagem de papel
 32 x 23 cm

Em *Oswald*, Erró reúne quatro imagens provenientes de fontes marcadamente distintas: uma ilustração do século XIX da basílica romana de SS Giovanni e Paolo; um close fragmentado de um rosto observando uma mosca através de uma lente de aumento; a capa de fevereiro de 1957 da revista *Ken For Men*, que mostra um minúsculo caçador mirando um leão em fúria; e o retrato em tons de cinza publicado pela revista *TIME* em 1964 de Lee Harvey Oswald. Preso pelo assassinato do presidente John F. Kennedy e morto antes de ser julgado, Oswald tornou-se um dos rostos mais reproduzidos do século XX, associado à violência política, à conspiração e ao poder dos meios de comunicação de massa. Sua cabeça ampliada, colocada contra a imponente juba do leão, domina a metade inferior da pintura.

Nenhum dos motivos ao redor se refere de forma direta aos acontecimentos de 1963, mas sua justaposição está longe de ser arbitrária. A basílica evoca o peso da história, da autoridade e do julgamento; a lente de aumento sugere a investigação e a busca incessante por provas; o caçador e o leão encenam um confronto marcado pelo desequilíbrio e pelo perigo iminente. Ao forçar essas imagens díspares a coexistirem em um único enquadramento, Erró constrói não um retrato psicológico, mas um ambiente visual carregado – que evidencia como Oswald, e o choque do assassinato de Kennedy, se entrelaçaram em camadas de escrutínio, especulação e significado simbólico.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

**The World Today [O mundo hoje], da série
Peut-être plus tard [Talvez mais tarde], 2011**

Tinta gliceroftálica (esmalte) sobre tela
105 x 75 cm
Colagem de papel
33 x 23,5 cm

Erró reconfigura um anúncio de 1954 que promovia “os patins mais seguros do mundo”, no qual originalmente aparecia um palhaço sorridente deitado de costas, com a cabeça voltada para o espectador, girando de forma lúdica um globo vermelho com os pés. Na imagem de origem, a iconografia circense e os slogans alegres prometiam felicidade e segurança, refletindo a cultura de consumo otimista do pós-guerra. Erró intensifica as cores da figura do palhaço e transforma de modo radical o globo: ele se torna marrom-alaranjado, coroado por um coração formado por crânios humanos aglomerados com densidade. Essa intervenção macabra subverte a mensagem tranquilizadora do anúncio, convertendo um símbolo de lazer global em uma imagem de morte, conflito e fragilidade planetária.

Nesse contexto alterado, o palhaço deixa de parecer inocentemente brincalhão. Seu gesto despreocupado passa a sugerir uma figura que manipula – e talvez até produza – o perigo que ameaça o mundo que sustenta. Essa transformação aproxima o personagem da linhagem inquietante dos palhaços diabólicos ou à maneira do Coringa, nos quais o humor encobre intenções mais sombrias e a promessa de entretenimento se transforma em ameaça.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Poupée du Radeau de la Méduse [Boneca da Jangada da Medusa],
da série **Portraits de Poupées [Retratos de bonecas]**, 1979

Óleo sobre tela

100 x 60 cm

Colagem de papel

34,5 x 21 cm

Em primeiro plano, uma boneca alemã do início do século XX, com cabeça de biscoito e vestimenta elaborada, encarna uma inocência burguesa manufaturada. Embora central na cultura doméstica, bonecas raramente são representadas na pintura; Erró faz desta uma figura principal, evidenciando as construções culturais e ideológicas em torno da infância. Ao fundo, o artista reproduz uma gravura de jornal de 1906 que retrata o naufrágio do *La Tahitienne*, cuja tripulação, à deriva em uma frágil jangada, foi atacada por tubarões. Essa imagem sensacionalista reflete a brutalidade do mundo real e a vulnerabilidade da vida humana diante das forças da natureza. Por meio do título, no entanto, Erró redireciona essa cena para outra narrativa. Ao nomear a obra *Doll of the Raft of the Medusa* [Boneca da jangada da Medusa], ele evoca a pintura icônica de Géricault, orientando a interpretação do espectador de um desastre esquecido para outro mitificado.

Sentada de frente e voltada de costas para o naufrágio, a boneca de Erró se apresenta visualmente dissociada da catástrofe que ocorre ao fundo. Essa disjunção leva o espectador a imaginar possíveis vínculos entre as duas imagens, gerando associações narrativas, emocionais e simbólicas – entre inocência e violência, domesticidade e perigo, delicadeza material e vulnerabilidade humana.



Foto: Museu de Arte de Reykjavík



Foto: Museu de Arte de Reykjavík

Mae West, da série *Fractured Fairytales* [Contos de fadas fragmentados], 1989

Óleo sobre tela

99 x 70 cm

Colagem de papel

25 x 17 cm

Nesta obra, Erró combina duas imagens provenientes da cultura popular norte-americana. Em primeiro plano, aparece a contracapa de *Skeletons from the Closet: The Best of Grateful Dead* [Esqueletos do armário: o melhor do Grateful Dead] (1974), um álbum de compilação que apresenta as primeiras músicas do Grateful Dead, importante banda de rock da contracultura dos anos 1960. Projetada por John Van Hamersveld, a capa reúne figuras emblemáticas do cinema americano – Marlon Brando como o motociclista rebelde em *The Wild One* [O selvagem] (1953) e César Romero como o fora da lei heroico Cisco Kid em filmes do final dos anos 1930 – ao lado da figura genérica de um recém-formado bem-sucedido, todos apresentados como modelos idealizados de masculinidade. Ao fundo, Erró insere o cartaz de *I'm No Angel* [Não sou um anjo] (1933), comédia americana estrelada por Mae West e Cary Grant. Produzido em um momento de crescente censura cinematográfica, o filme tornou-se um dos primeiros grandes sucessos de West, destacando sua sagacidade, sua autoconfiança sexual e seu controle criativo incomum como roteirista e estrela – qualidades que a tornaram uma das figuras mais influentes e provocativas de Hollywood nos anos 1930.

Na pintura, Erró coloca essas imagens em diálogo, reunindo mitos americanos de contracultura, masculinidade, glamour e auto-invenção. A presença marcante de Mae West desestabiliza o universo predominantemente masculino da colagem do Grateful Dead, convidando o espectador a refletir sobre como ícones culturais de diferentes épocas moldam as formas pelas quais as sociedades imaginam poder, gênero e identidade. Ao colidirem, essas imagens revelam como os ícones americanos circulam de forma global, conformando um imaginário visual que se estende muito além dos Estados Unidos.

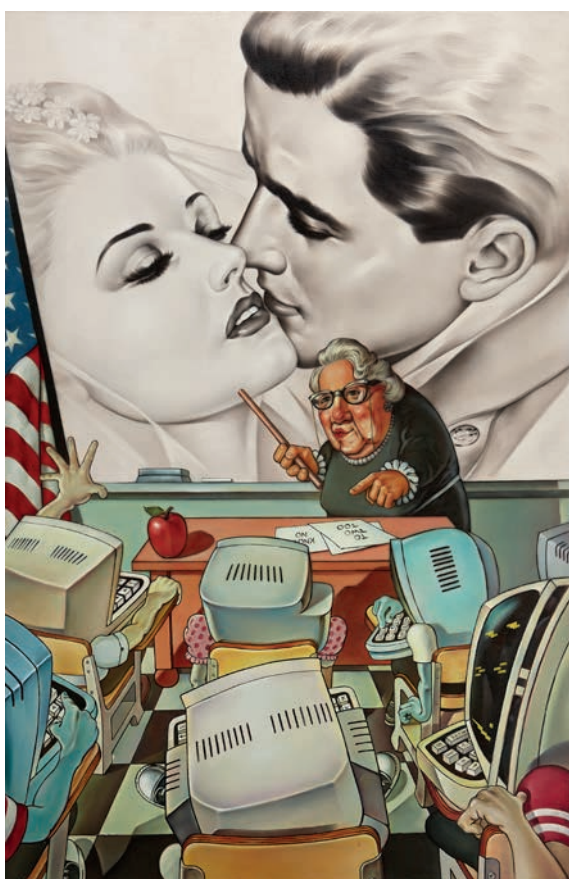


Foto: Museu de Arte de Reykjavík



Foto: Vígfús Bjarnason

**Silicon Valley [Vale do Silício], da série
Fractured Fairytales [Contos de fadas fragmentados], 1990**

Óleo sobre tela

109 x 71 cm

Colagem de papel

27 x 17,3 cm

Silicon Valley [Vale do Silício], de Erró, apresenta uma cena de sala de aula ao mesmo tempo humorística e incisiva, extraída de uma imagética de estilo cartunesco norte-americano. Uma professora severa dirige-se a seus alunos, que estão sentados em suas carteiras com monitores de computador – hoje considerados modelos vintage de meados e final do século XX – no lugar das cabeças. O ambiente evoca uma sala de aula americana, completa com bandeira, mas os estudantes se assemelham mais a máquinas primitivas do que a crianças. Acima deles, Erró insere uma reprodução em preto e branco de um pin-up de 1943 de Alberto Vargas, importante figura da cultura visual norte-americana do século XX, cujas ilustrações se tornaram internacionalmente reconhecidas. A imagem mostra um casal recém-casado em um abraço romântico – uma visão nostálgica e idealizada do amor de outra época.

Parte da série *Fractured Fairytales* [Contos de fadas fraturados], a pintura reúne mitos culturais em choque – do romance sentimental ao progresso tecnológico – para oferecer uma crítica lúdica a uma sociedade cada vez mais moldada pela tecnologia, na qual máquinas humanizadas ou humanos mecanizados ainda precisam aprender as complexidades da emoção, do comportamento e da vida social.

Textos
Danielle Kvaran

As obras reproduzidas pertencem à
Coleção Erró do Museu de Arte de Reykjavík.

Produção e realização
Fundação Iberê
Museu de Arte de Reykjavík

Fundação **Iberê**

