

BRASILEIRA POR MULTIPLICAÇÃO

35º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA



MINISTÉRIO DA CULTURA E MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO APRESENTAM

35º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA



26 DE SETEMBRO A 17 DE DEZEMBRO DE 2017

CURADOR | *CURATOR* LUIZ CAMILLO OSORIO



PATROCÍNIO

Patronos do 35º Panorama da Arte Brasileira

Ana Eliza e Paulo Setúbal Neto

Cleusa Garfinkel

Daniela Villela e Alfredo Egydio Arruda Villela Filho

Fabio Colletti Barbosa

Geraldo José Carbone

Helio Seibel

Israel Vainboim

Maguy e Jean-Marc Etlin

Milú Villela

Orandi Momesso

Roberto B. Pereira de Almeida Filho

Rose e Alfredo Setubal

Salo Seibel

Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Vera Lucia dos Santos Diniz

Dois doadores anônimos

REALIZAÇÃO

mam

MINISTÉRIO DA
CULTURA





PRAS VACÃO

POR

MULTIPLI

SUMÁRIO | TABLE OF CONTENTS

1.	APRESENTAÇÃO FOREWORD MILÚ VILLELA	9
2.	INTRODUÇÃO INTRODUCTION FELIPE CHAIMOVICH	10
3.	BRASIL POR MULTIPLICAÇÃO LUIZ CAMILLO OSORIO	14
4.	ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE HÉLIO OITICICA	42
ARTISTAS ARTISTS		
5.	BÁRBARA WAGNER E/AND BENJAMIN DE BURCA	66
6.	BETO SHWAFATY	72
7.	CADU	80
8.	DORA LONGO BAHIA	86
9.	FERNANDA GOMES	94
10.	JOÃO MODÉ	100
11.	JORGE MARIO JÁUREGUI	108
12.	JOSÉ RUFINO	114
13.	KARIM AÏNOUZ E/AND MARCELO GOMES	120
14.	LEANDRO NEREFUH	126
15.	LOURIVAL CUQUINHA E/AND CLARISSE HOFFMANN	134
16.	MAHKU – MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN	140
17.	MÃO NA LATA	146
18.	MARCELO EVELIN / DEMOLITION INCORPORADA	154
19.	MARCELO SILVEIRA	160
20.	RICARDO BASBAUM	166
21.	ROMY POCZTARUK	180
22.	RUA ARQUITETOS E/AND MAS URBAN DESIGN, ETH ZURICH	186
23.	WAGNER SCHWARTZ	194
24.	VISTAS DA EXPOSIÇÃO EXHIBITION VIEWS	203
25.	LISTA DE OBRAS CHECKLIST	226
26.	CRÉDITOS E AGRADECIMENTOS CREDITS AND ACKNOWLEDGMENTS	248

APRESENTAÇÃO | FOREWORD

Ao chegar à 35ª edição, o Panorama da Arte Brasileira consolida-se como uma das mostras mais importantes do circuito nacional e reafirma a vocação do Museu de Arte Moderna de São Paulo para acolher propostas que aprofundem a reflexão sobre a arte e a cultura.

Em *Brasil por multiplicação*, o curador Luiz Camillo Osorio propõe investigar a produção artística brasileira atual a partir das características descritas por Hélio Oiticica há cinquenta anos. Como resultado dessa investigação, dezenove artistas e coletivos mostram a vitalidade da vanguarda da nossa arte.

Com esta mostra, o MAM dá continuidade à missão de promover ações que contribuam para o debate sobre os interesses e as necessidades da sociedade contemporânea.

* Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Upon reaching its 35th edition, the Panorama of Brazilian Art has consolidated itself as one of the most important exhibitions in the calendar and reaffirmed the vocation of the Museu de Arte Moderna de São Paulo to embrace proposals that deepen reflections on art and culture.

In Brasil por multiplicação (Brazil by multiplication), the curator Luiz Camillo Osorio proposes investigating current Brazilian artistic production based on the characteristics described by Hélio Oiticica fifty years ago. As a result of this investigation, nineteen artists and collectives have demonstrated the vitality of the vanguard of our art.

With this exhibition, MAM continues its mission to foster initiatives that contribute to the debate about the interests and needs of contemporary society.

* President of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

INTRODUÇÃO | INTRODUCTION

O 35º Panorama da Arte Brasileira reflete sobre a atualidade do projeto de uma vanguarda no país. Esse tema foi escolhido para celebrar os cinquenta anos da mostra Nova Objetividade Brasileira, que marcou uma tomada de posição coletiva de um grupo de artistas diante do recrudescimento do regime militar que chegara ao poder em 1964. Em 1967, as diversas produções artísticas dos participantes convergiam para seis pontos em comum, possibilitando um manifesto único da vanguarda brasileira. E hoje?

Ao lançar o questionamento sobre o que herdamos daquela vanguarda, cujos membros ainda são considerados como fundadores da arte contemporânea brasileira, este Panorama nos confronta com o problema de um projeto comum para a cultura do país. Nas últimas décadas, o individualismo tornou-se um motor potente do mercado cultural, encobrindo utopias e aspirações coletivas. Logo, retornar a um projeto de ação cultural que transcenda os interesses pessoais em nome de uma transformação efetiva das condições de vida no Brasil é um desafio corajoso diante de redes de comunicação social pautadas, de modo crescente, por algoritmos que apenas reforçam preconceitos e repelem a diferença.

Os artistas convidados a participar deste Panorama responderam aos temas levantados em 1967 com obras abertas: o sentido de cada peça deve ser completado pela ação do público. Nesse sentido, o museu se torna um espaço de negociação coletiva, pois certas obras se mostram frágeis demais para o

The 35th Panorama of Brazilian Art reflects on the relevance of a project for the vanguard in Brazil. This theme was chosen to celebrate the fiftieth anniversary of the exhibition Nova Objetividade Brasileira (New Brazilian Objectivity), that marked the adoption of a collective position by a group of artists in the light of the hardening of the military regime which came to power in 1964. In 1967, the different artistic productions of the participants converged around six common points, paving the way for a single manifesto of the Brazilian vanguard. So what now?

In posing the question about what we have inherited from that vanguard, whose members are still considered to be the founders of Brazilian contemporary art, this Panorama confronts us with the issue of a common project for the country's culture. In recent decades, individualism has become a potent driver of the cultural market, burying utopias and collective aspirations. So, returning to a project of cultural action that transcends personal interests in the name of an effective transformation of living conditions in Brazil represents a daunting challenge, in the light of social media increasingly based on algorithms that only reinforce prejudices and reject difference.

The artists invited to participate in this Panorama responded to the themes invoked in 1967 with open works: the meaning of each piece should be completed by the action of the public. In this sense, the museum has become a space of collective bargaining, since some works seem too fragile to be handled, others are used as a backdrop for selfies, some address the precariousness of modern life in

manuseio, outras são usadas como pano de fundo para “selfies”, algumas se abrem para a precariedade da vida atual nas violentas metrópoles do país ou mergulham nos desafios monumentais de nossa sobrevivência no planeta. Assim, é da experiência real da visita à exposição que poderá emergir novamente uma consciência coletiva no Brasil, que lide com as adversidades de nosso tempo.

the violent metropolises of Brazil, while still others immerse themselves in the question of our survival on the planet. So, it is from the real experience of visiting the exhibition that a new collective consciousness may emerge in Brazil, which addresses the adversities of our time.

* Curator of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

* Curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo



BRASIL POR MULTIPLICAÇÃO² | BRAZIL BY MULTIPLICATION²

No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: por que não explorá-los?
Hélio Oiticica

Só voltar atrás se atrás for à Frente.
Gonçalo M. Tavares

Da adversidade seguimos vivendo. Em 1967, Hélio Oiticica escreveu um texto determinante para se pensar a arte e o Brasil. Intitulado “Esquema Geral da Nova Objetividade”, há nele um desenho panorâmico da cena artística àquela altura e dos desafios a serem enfrentados. Escrito em um momento politicamente tenso, com desalentadoras perspectivas de futuro, para dizer o mínimo, ele destaca seis características da arte brasileira: (1) vontade construtiva; (2) tendência para o objeto; (3) participação do espectador (corporal, tátil, semântica); (4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; (5) tendência para proposições coletivas; (6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Conceber um Panorama da Arte Brasileira em 2017 tendo este texto como inspiração deve ser visto como uma homenagem e um desafio. Muita coisa mudou de lá para cá, não obstante minha convicção de que suas linhas gerais ainda nos orientam, de alguma maneira. Ali naquele contexto, há cinquenta anos, junto com *Terra em transe*, *Rei da vela*, *tropicalismo*, abriu-se um horizonte novo para o debate artístico e político no Brasil. A utopia moderna e o sonho revolucionário dissolveram-se, obrigando a arte a repensar forças e formas de enfrentamento ao poder instituído.

In Brazil there are loose threads in a field of possibilities: why not explore them?
Hélio Oiticica

Only go back if going back means going forward.
Gonçalo M. Tavares

Out of adversity we continue to live. In 1967, Hélio Oiticica wrote a decisive text concerning the way we think about art and Brazil. Entitled “Esquema Geral da Nova Objetividade” (“General Scheme of the New Objectivity”), it offers a panoramic description of the artistic scene at that time and of the challenges to be faced. Written at a time of political tension and dispiriting prospects for the future, to say the least, it highlights six characteristics of Brazilian art: (1) a constructive will; (2) a tendency towards the object; (3) spectator participation (corporal, tactile, semantic); (4) the addressing of, and assumption of a position regarding political, social, and ethical problems; (5) a tendency towards collective propositions; (6) and the resurgence and reformulation of the concept of antiart.

*Conceiving of a Panorama of Brazilian Art in 2017, with this text as an inspiration, should be seen as a homage and a challenge. Much has changed since then, notwithstanding my conviction that its general outlines still guide us, in some way. There, in that context, fifty years ago, together with *Terra em transe*, *Rei da vela*, *tropicalismo* (*Entranced Earth*, *The Candle King*, *tropicalism*), a new horizon opened up for artistic and political debate in Brazil. The modern utopia and revolutionary dream dissolved, forcing art to reconsider actions and ways of confronting estab-*

Ambivalência e resistência irmanaram-se, gostemos ou não. Montar uma exposição, hoje, com artistas contemporâneos (de diversas linguagens e campos de atuação, indo da arquitetura à dança), a partir desse texto, deve ser tomado como uma espécie de ensaio curatorial sobre o momento histórico do Brasil e seus vínculos com o passado e o futuro – no sentido de uma experimentação de montagem que vê a articulação entre as obras como uma narrativa fluida de individualidades que, através das relações propostas, se potencializam no conjunto.

Uma pergunta, ainda atual, perpassava a escrita do Esquema Geral de Oiticica: como apostar em uma relação nova entre singularidade local e inserção global. No caso da cultura brasileira – e isso foi colocado de modo muito original pela geração tropicalista sob a influência da Antropofagia –, nossa singularidade foi sendo construída pela mistura de diferentes matrizes culturais. Ou seja, não temos uma essência própria, uma marca de origem a ser depurada de qualquer contaminação indesejada, vivemos da apropriação constante do outro, somos uma colagem de influências que não para de se transformar. Como escreveu Oiticica, estamos sempre “à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações superprodutivas”.

Mario Pedrosa, em um texto sobre Oiticica publicado no ano anterior ao Esquema Geral, já apontava para uma transição de período histórico, para um esgotamento das premissas básicas da arte moderna:

lished power. Ambivalence and resistance joined forces, whether we like it or not. Staging an exhibition today with contemporary artists (employing different languages and fields of action, from architecture to dance), based on this text, should be regarded as a kind of curatorial essay on a historic moment in Brazil and its connections with the past and future—in the sense of a staging experiment that considers the connection between the works as a fluid narrative of individualities that reinforce each other through the relationships proposed.

A question, which is still pertinent, permeates the text of Oiticica’s General Scheme: how can we build a new relationship between local singularity and global insertion? In the case of Brazilian culture—and this was posited in a highly original way by the tropicalist generation under the influence of the Anthropophagy movement—our singularity has been constructed through a mixture of different cultural matrices. Which is to say, we have no essence of our own, a mark of origin to be purged of any undesirable contamination; we live through the constant appropriation of the other; we are a collage of influences that never ceases to transform itself. As Oiticica wrote, we are continually “in search of a cultural characterization, which is something that differentiates us from the European with their centuries-old cultural tradition and the North Americans with their super-productive demands.”

Mario Pedrosa, in a text on Oiticica published the year before the General Scheme, pointed to a historical period transition, to the depletion of the basic premises of modern art: the self-referentiality of

a autorreferencialidade dos valores plásticos e a projeção utópica em direção ao futuro. Agora, diz ele, “nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de arte pós-moderna dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais”³. Há uma integração da obra em seu ambiente cultural, incorporando novas materialidades, absorvendo e deslocando constantemente elementos da história da arte, do cotidiano e da cultura popular e de massas. Não se trata de redução nas expectativas experimentais ou de captura da arte na lógica do consumo ou do espetáculo – mas de redefinir os critérios pelos quais se julgam as formas de experiência e intervenção da arte dentro do sistema integrado da cultura. Por um lado, a mediação do mercado e das redes de comunicação parece inevitável para a circulação e difusão (e, por que não, democratização) da produção cultural. Por outro, a aceleração e a consequente dispersão da sensibilidade cotidiana, somadas à homogeneização, via capital, dos valores de legitimação do trabalho e da subjetividade, tendem a limitar as expectativas da produção artística.⁴

É dentro dessa situação ambivalente, de mais visibilidade e menos atenção, de intensificação sensorial e espetacularização dos afetos, que a arte pós-moderna de Oiticica vai operar. Não quero entrar no mérito da discussão sobre pós-modernismo. O que me interessa é que, diante daquele contexto da década de 1960, no qual as obras de Oiticica, Clark e Pape ganham uma inflexão ao mesmo tempo mais experimental e mais transdisciplinar, um crítico como

plastic values and the utopian projection towards the future. Now he says, “In this phase of art in the situation of antiart, of ‘postmodern art,’ the reverse takes place: formal values per se tend to be absorbed by the malleability of perceptive and situational structures.”³ There is an integration of the work into its cultural environment, incorporating new materialities, constantly absorbing and displacing elements of the history of art, everyday life, and popular and mass culture. This does not represent a reduction in experimental expectations or the absorption of art into the logic of consumption or spectacle—but the redefining of the criteria by which the forms of art’s experience and intervention are judged within the integrated system of culture. On the one hand, the mediation of the market and communication networks seems inevitable for the circulation and diffusion (and—why not?—the democratization) of cultural production. On the other hand, the acceleration and subsequent dispersal of everyday sensibility, allied to the homogenization, through capital, of the values of the legitimization of work and subjectivity, tend to limit the expectations of artistic production.⁴

It is within this ambivalent situation, of greater visibility and less attention, of sensorial intensification and spectacularization of feelings that the post-modern art of Oiticica will operate. I don’t want to go into the merits of the discussion about postmodernism. What interests me is that, in the light of the context of the 1960s, in which the works by Oiticica, Clark, and Pape acquired an inflection that was both more experimental and more transdisciplinary, a critic such as Pedrosa, attentively observing artistic and

Pedrosa, acompanhando atentamente os acontecimentos artísticos e políticos, sente necessidade de rever os termos que pautavam a crítica modernista. Sem abrir mão do atrito, o fazer artístico incorpora afetos mais excitados e dispersivos. Dispersão não significa necessariamente redução. É aí dentro que a vontade construtiva deve atuar e se articular com a pulsação da antiarte.

A dimensão ambiental que Pedrosa via em Oiticica pressupõe que as obras de arte atuem no interior de uma situação cultural complexa e atravessada por contradições de todo tipo. Uma nova ecologia começava a se desenhar para a arte em escala global. A aproximação com a energia do samba ou de práticas terapêuticas experimentais, para falarmos de casos nossos conhecidos, é parte dessa dinâmica – e isso ganhou desdobramentos os mais variados de lá para cá, o que tentamos explicitar neste Panorama. “Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra”⁵. O signo visual ganha sentido no interior de um jogo de linguagem que incorpora elementos culturais estranhos ao regime puramente artístico. A fenomenologia da percepção começava a assumir as tensões de uma sociabilidade conflituosa inscrita nos corpos e nas subjetividades. As linhas de fuga possíveis não contam com um fora que adviria de um corte revolucionário e nem com a projeção utópica de uma sociedade livre do capital e do mercado. Isto não implica renúncia ou acomodação

political events, feels the need to revise the terms used in modernist criticism. Without avoiding conflict, the artistic process incorporates more excited and dispersed feelings. Dispersion does not necessarily mean reduction. It is there inside that the constructive will must act and connect with the pulse of antiart.

The environmental dimension that Pedrosa saw in Oiticica presupposes that works of art act on the inside of a complex cultural situation riven with contradictions of every kind. A new ecology began to be designed for art on a global scale. The embrace of the energy of samba or experimental therapeutic practices, to mention two well-known examples of ours, is part of this dynamic—and that yielded extremely varied developments since then, which we seek to explain in this Panorama. “To me, an environment is the indivisible reunion of all the modalities at the artist’s command at the moment of the creation—those already known (color, word, light, action, construction, etc.) and those that continually (at every moment) arise in his inventive aspiration or from the participant himself in his contact with the work.”⁵ The visual sign acquires meaning within a language game that incorporates cultural elements which are foreign to the purely artistic regime. The phenomenology of perception began to acquire the tensions of a conflicted sociability inscribed on bodies and subjectivities. The possible escape lines do not include either a way out that derives from a revolutionary break or a utopian projection of a society free of capital and the market. This does not imply political renunciation or accommodation; what changes are the terms on which the confrontations take place.

política, o que muda são os termos em que se dão os enfrentamentos.

“Assumir ambivalências não significa aceitar confortavelmente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão”⁶. Segue a questão. A dimensão construtiva deve saber dos limites de sua vontade de transformação social. Ao mesmo tempo, a contrapelo dos limites, a arte deve seguir mobilizando formas de sentir e pensar heterogêneas, assim como resistir à transparência comunicativa produzindo atritos nos códigos de reconhecimento da linguagem cotidiana. De lá para cá, a ambivalência cresceu.

A despeito da falência da ideia de progresso e de uma avassaladora crise urbana e ambiental, ainda resiste uma vontade construtiva entre nós. Uma construção que se sabe frágil, mas crucial para enfrentar os riscos de uma informalidade desagregadora. Mais uma vez, Oiticica nos dava, já em 1963, pistas para reconfigurarmos a compreensão de construtividade, tão cara a partir do concretismo e que, àquela altura, no contexto da problemática pós-moderna apontada por Pedrosa, ganhava outras variáveis. “São os *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea (...)”⁷. A construção opera sobre os rumos da sensibilidade, sobre o modo como vemos, falamos, pensamos, sem que isso implique descompromisso político ou qualquer tipo de alienação diante dos desafios sociais. Justamente o

*“Acknowledging ambivalences does not mean resignedly accepting this entire state of affairs; on the contrary, the aim is thus to question it. That is the question.”*⁶ *The question persists. The constructive dimension should be aware of the limits of its desire for social transformation. At the same time, running against the grain of such limitations, art should continue to mobilize heterogeneous ways of feeling and thinking, and resist communicative transparency, producing schisms in the codes of recognition of everyday language. Since that time, this ambivalence has grown.*

*Despite the bankruptcy of the idea of progress and a devastating urban and environmental crisis, there remains a constructive will among us. A construction that we know to be fragile, but crucial to facing the risks of a disruptive informality. Once again, back in 1963, Oiticica already gave us valuable clues for reconfiguring our comprehension of constructiveness, so important to concretism and which, at that time, in the context of the postmodern problem cited by Pedrosa, acquired other variables. “They are the constructors, builders of structure, of color, of space and of time, those who add new perspectives and modify the ways we see and feel; those, therefore, who open up new directions in contemporary sensibility....”*⁷ *The construction operates on the paths of sensibility, on the way we see, talk, and think, without this implying political disengagement or any kind of alienation regarding social challenges. On the contrary: postmodern and post-utopian art become political, directing new ways of being in the world, of experiencing heterogeneous temporalities and*

contrário: a arte pós-moderna e pós-utópica se faz política, deslocando nossas formas de estarmos no mundo, de vivermos temporalidades heterogêneas e produzirmos territórios de compartilhamento de experiências menos restritivos. Isto implica também procurar abrir brechas nas instituições. Falidas as promessas utópicas, os modelos hegemônicos de colonização do futuro, será no território agônico do presente, constituído por várias camadas temporais combinadas, que se produzirão as diferenças que nos fazem acreditar em um mundo comum menos homogêneo e mais oxigenado.

A precisão formal aliada à precariedade material garante às instalações de Fernanda Gomes uma vocação simultaneamente estética e ética. A apropriação do descartável e a fragilidade com que um gesto constrói um momento de forma são uma lição para um mundo que só pensa a produção sob a lógica do consumo e da destruição. Este mesmo gesto se desdobra no corpo-bicho de Wagner Schwartz (*La Bête*), que vai se moldando no contato com o outro, expondo seu corpo ao contato e ao gesto do outro que, ao manusear o corpo, se sente manuseado. Deslocando para a escala ampliada do espaço urbano, temos as intervenções em zonas urbanas precarizadas, como na Rocinha ou na comunidade de Manguinhos, realizadas pelo arquiteto Jorge Mario Jáuregui (*Encontros e alianças*), sempre em diálogo franco com a comunidade, que participa das escolhas. Inserindo a discussão proposta por este Panorama a partir do texto do Oiticica dentro do histórico de seu trabalho na cidade, Jáuregui ressalta que “o desafio de articular a cidade dividida entre

producing less restrictive experience-sharing territories. This also implies seeking to open up breaches in institutions. The utopian promises and hegemonic models of the colonization of the future having failed, it will be in the agonistic territory of the present, composed of various aggregated temporal layers, that the differences that make us believe in a less homogenous and more oxygenated, shared world will be produced.

*Formal precision allied to material precariousness confer on the installations of Fernanda Gomes a simultaneously aesthetic and ethical vocation. The appropriation of the disposable and the fragility with which a gesture constructs a moment of form are a lesson to the world that only thinks of production in terms of the logic of consumption and destruction. This same gesture unfolds in the animal-body of Wagner Schwartz (*La Bête*), which is molded in contact with the other, exposing its body to the contact and gesture of the other which, in touching the body, feels touched. Shifting to the expanded scale of the urban space, we have interventions in marginal urban areas, such as the Rocinha and Manguinhos communities, carried out by the architect Jorge Mario Jáuregui (*Encontros e alianças [Encounters and alliances]*), always in open dialogue with the community, which participates in the choices. Inserting the discussion proposed by this Panorama, based on the text by Oiticica, within the history of his work in the city, Jáuregui stresses that “the challenge of connecting a city divided into formal and informal implies lending visibility and opportunity for the emergence of ‘unimportant’ people, allowing*

formal e informal implica dar visibilidade e oportunidade para a emergência de pessoas sem importância, permitindo novos encontros e alianças”⁸. Em cada uma dessas poéticas mencionadas, a construção não se assume de fora, não intervém sem comprometer o outro, a própria vida. Fazer com o outro e junto ao outro.

É a partir dessa visão de construtividade situada, integrada ao ambiente em que se insere, que vemos também uma crescente abertura do fazer artístico para problemas sociais, éticos e políticos, ou seja, para um engajamento, nada simplificador, que acredita nas brechas em que a arte quer se infiltrar para tentar mudar as coisas – sabendo-se que querer mudar não basta e que sua impotência pode ter desdobramentos imprevistos. O modo como as poéticas atuam diante desses desafios de ordem extraestética varia enormemente. O que se conveniou chamar de *ativismo* deve ser compreendido dentro do campo alargado da crise política, em que as formas de participação e intervenção buscam alternativas perante o engessamento da democracia representativa. Olhando sob outro ângulo, dentro daquilo que se poderia nomear como a zona de atrito inerente à arte, muito do que se tem defendido como engajamento político acaba por constranger a indeterminação do experimental. À arte caberia participar dos processos de afirmação identitária, de construção de vozes que se mantiveram sempre caladas. Evidentemente, tais compromissos são fundamentais e louváveis. Muito do que de mais contundente foi feito na defesa de minorias teve, na produção artística, um instrumento de luta imprescindível. Todavia,

for new encounters and alliances.”⁸ In each of these cited poetics, the construction is not assumed on the outside; it does not intervene without committing the other, and life itself: doing with the other and together with the other.

It is based on this vision of situated constructivity, integrated into the environment in which it is inserted, that we see a growing opportunity for the artistic process to address social, ethical, and political problems, which is to say, for engagement that is in no way simplifying, which believes in the breaches in which art seeks to infiltrate itself to try to change things—knowing that wanting to change is not sufficient and that its impotence can have unforeseen consequences.

The way that the poetics operate in response to these challenges of an extra-aesthetic order varies enormously. What was conventionally called activism should be understood within the broader field of the political crisis in which the forms of participation and intervention seek alternatives in the context of the stagnation of representative democracy. Viewed from a different angle, within that which may be called the zone of conflict inherent to art, much of what has been defended as political engagement ends up constraining the indeterminacy of the experimental. Art should participate in processes of identity affirmation, of the construction of voices that have always been kept silent. Clearly, such commitments are fundamental and praiseworthy. Much of the most striking action undertaken in defense of minorities found, in artistic production, a vital instrument of



Wagner Schwartz
La Bête, 2017

isso não deve ser compreendido como impedimento de experimentações pós-identitárias, em que a arte e o gesto poético produzem devires imprevisos e abrem campos de diálogo-tradução onde antes havia apenas ruído e exclusão. O que se defende para a arte é a possibilidade, mais ainda, o compromisso com a indeterminação radical diante de toda e qualquer identidade fixa e a fratura no controle do endereçamento. Não interessa, *a priori*, definir quem fala e a direção do que é dito. “Os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades”⁹. Que se multipliquem os atores sociais com a defesa sem trégua dos espaços de afirmação das vozes minoritárias historicamente excluídas. Conflito, dissenso e liberdade experimental devem conviver a partir daquilo que Oiticica impunha no Esquema Geral como obrigação do artista e do intelectual engajados: “a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social”¹⁰.

Uma das possibilidades que se abriram a partir daquele momento, ou seja, há exatos cinquenta anos, foi uma ampliação da noção de participação através do deslocamento do gesto criativo em direção ao outro. Participar implicava convocar. Para além da participação no sentido semântico, comunicativo e sensorial abordados por Oiticica, o que foi se definindo, mais recentemente, foi uma nova convocação: não mais falar em nome do outro, mas convocá-lo como força criadora. Seja na Mangueira, seja em *workshops* na Sorbonne, os artistas buscavam, na energia popular e na pulsão

struggle. However, this should not be understood as an impediment to post-identity experimentation, where art and the poetic gesture produce unforeseen developments and open up fields of dialogue-translation where previously there was only noise and exclusion. What we claim for art is the possibility of, and even more so, the commitment to, radical indeterminacy in the light of all and every fixed identity, and the fracture in the control of the address. We are not interested, a priori, in determining who speaks or the direction of what is said. “The loose threads of the experimental are energies that arise for an open number of possibilities”⁹. May the social actors multiply with a ceaseless defense of the spaces of affirmation of the historically excluded minority voices. Conflict, dissent, and experimental freedom must coexist based on what Oiticica asserts in the General Scheme as an obligation of the engaged artists and intellectuals: “the need to address this world with a genuinely transformative will and way of thinking, on the ethical-political-social planes.”¹⁰

One of the possibilities that opened up at that time, which is to say, exactly fifty years ago, was a broadening of the notion of participation through the shifting of the creative gesture in the direction of the other. Participation implied inviting. Beyond participation in the semantic, communicative, and sensorial sense addressed by Oiticica, what has been defined more recently was a new invitation: to no longer speak on behalf of the other but to invite him or her as a creative force. Be it in Mangueira or at workshops in the Sorbonne, artists sought, in popular energy and the collective pulse of bodies, ways of connecting

coletiva dos corpos, formas de articular processo e obra; a arte e seus processos abertos passam a ser um espaço de mobilização e disseminação de novas possibilidades coletivas. Novos agenciamentos e cumplicidades atravessam o processo criativo e atuam sobre uma multiplicidade de corpos. Neste aspecto, a arquitetura (RUA arquitetos e Jorge Mario Jáuregui) e a dança (Marcelo Evelin e Wagner Schwartz), presentes neste Panorama, apontam para poéticas coletivas que interferem em corpos e circuitos de alta conectividade, e seus resultados não se fecham em um significado específico, mas se multiplicam em intensidades e funções constantemente redefinidas. O coletivo Mão na Lata, criado por Tatiana Altberg e atuando na comunidade da Maré, no Rio de Janeiro, é um exemplo de agenciamentos criativos que articulam imagens, corpos e textos na produção de subjetividades que se afirmam poderosamente à revelia da adversidade absurda que grita nas periferias brasileiras. O fora e o dentro, a comunidade e a casa, articulam-se de forma intensa nas cenas construídas por estes jovens, que se lançam ao mundo destemidamente. A fabulação é uma poderosa arma de invenção de si, liberada pela força criadora do coletivo.

Desdobrando esses processos de criação coletiva, os diagramas e leituras apresentados por Ricardo Basbaum (*conversa-coletiva: nova objetividade/nova subjetividade*) integram palavra, cor, linhas, gestos, vozes e audição através de performances coreografadas na conjunção de texto e grupo. Intensidades e propagações. Eu, o outro, o comum. A mesma abertura processual em que o contato com o outro

process and work: art and its open processes have become a space of mobilization and dissemination of new collective possibilities. New agencies and complicities run through the creative process and act on a multiplicity of bodies. In this regard, architecture (RUA architects and Jorge Mario Jáuregui) and dance (Marcelo Evelin and Wagner Schwartz), present in this Panorama, point to collective poetics that interfere with bodies and high-connectivity circuits, and their results are not closed within a specific meaning, but multiply in constantly redefined intensities and functions. The Mão na Lata (Hand in the Tin) collective created by Tatiana Altberg that operates in the Maré favela community of Rio de Janeiro, is an example of creative agency that connects images, bodies, and texts in the production of subjectivities that are powerfully affirmed despite the absurd adversity that clamors on the Brazilian margins. The outside and inside, the community and the home, are intensely connected in the scenes constructed by these young people, who fearlessly launch themselves into the world. Storytelling is a powerful weapon of self-invention, liberated by the creative force of the collective.

Developing these processes of collective creation, the diagrams and readings presented by Ricardo Basbaum (conversa-coletiva: nova objetividade/nova subjetividade [collective-conversation: new objectivity/new subjectivity]) incorporate words, color, lines, gestures, voices, and audition through choreographed performances in the conjunction of text and group. Intensities and propagations. I, the other, the common. The same procedural opening in which contact with other produces unexpected

vai produzindo agenciamentos poéticos inesperados é percebida no projeto de Cadu (*Soy Mandala*) mostrado neste Panorama. Atuando durante meses junto a uma comunidade de costureiras mexicanas, ele se aproxima delas através de uma atividade lúdica, a dança, que integra a costura dos corpos à costura de uma mandala. Já Bárbara Wagner e Benjamin de Burca (*Como se fosse verdade*) convocam pessoas, quaisquer, para compartilharem sonhos e músicas, fabularem sobre si mesmos, imaginarem outros mundos menos achatados na mera sobrevivência. A estética cafona é parte da liberdade exercitada como resistência às imposições do bom gosto convencional. Desde a *Tropicália* que a pureza se tornou um mito. A cafonice como pulsação vital é um aceno para a produção de singularidade. Isso aparece também em Leandro Nerefuh (*Uma breve história da banana na história da arte*), cuja ironia das associações, somada à agressividade dos padrões estéticos, faz brotar um riso nervoso que desestabiliza padrões normativos que determinam formas de poder.

O vídeo e serigrafias de José Rufino (*Insolentia*), combinando arquivos de uma memória do trabalho e da opressão no que sobrou de uma velha usina de açúcar, redirecionam a questão para uma geografia de afetos contraditórios. Uma beleza áspera cintila no meio dos escombros que um dia deram unidade a um sistema de trituração de corpos. As práticas artesanais deslocam-se do trabalho na usina para as serigrafias, e destas para a madeira trabalhada por Marcelo Silveira (*Manuais de Liêdo*). Temporalidades heterogêneas submergidas na velocidade urbana despontam nas feiras populares e

poetic intermediation is observed in Cadu's project (Soy Mandala) exhibited in this Panorama. Working for months with a community of Mexican seamstresses, he gets close to them through a ludic activity, the dance, that integrates the sewing of bodies to the sewing of a mandala. While Bárbara Wagner and Benjamin de Burca (Como se fosse verdade [As if it were true]) invite everyday people to share dreams and songs, to tell stories about themselves, to imagine other worlds less crushed by the needs of mere survival. The kitsch aesthetic is part of the freedom exercised as resistance to the impositions of conventional good taste. Since the Tropicália movement, purity has become a myth. Kitsch as a vital pulse is a nod to the production of singularity. This also appears in Leandro Nerefuh (Uma breve história da banana na história da arte [A brief history of the banana in the history of art]), whose irony of associations, allied to the aggressiveness of aesthetic standards, prompts a nervous laugh that destabilizes normative patterns that shape forms of power.

José Rufino's video and serigraphs (Insolentia), combining archives of a memoir of work and oppression in what remained of an old sugar mill, redirect the question to a geography of contradictory feelings. A rough beauty sparkles amid the ruins that once lent unity to a system for crushing bodies. The artisanal practices are transferred from the work in the factory to the serigraphs, and from these to the wood worked by Marcelo Silveira (Manuais de Liêdo [Manuals of Liêdo]). Heterogeneous temporalities submerged in urban velocity emerge at popular fairs and are impregnated in the habits and gestures that persist

nos hábitos impregnados que resistem à margem de nossa modernização conservadora. Possibilidades, apesar da desigualdade, combinam-se incansavelmente neste Brasil que é contínua multiplicação de mundos – a um só tempo precários e potentes, pós-modernos e medievais. Clarice Hoffmann e Lourival Cuquinha (*Macunaíma colorau*) vão atrás de cores que retratam tipos raciais pouco ortodoxos e socialmente desvalidos. A autodesignação racial em uma sociedade mestiça implica um mosaico de adjetivações que buscam dar conta de tonalidades difusas. A diversidade cromática não impede o racismo instituído, que exclui, sem hesitações. Da pele da usina arruinada, passando pelos corpos explorados, chegamos outra vez à madeira trabalhada por Marcelo Silveira, que é pele, folha, texto, e daí às varandas do RUA arquitetos. A varanda é a institucionalização do puxadinho, o elo entre a casa e a rua, o convívio e a privacidade. O que sobra da artesanaria popular e da improvisação cotidiana abre brechas em uma normatividade burocratizada, reinventa-se na expressão de imaginários represados cuja circulação atual acaba sugerindo formas de vida menos homogeneizadas. Do mesmo modo, no filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes (*Compasso*), o velho que dança sozinho em um fim de festa popular, combina melancolia e resistência, que se inscrevem em um corpo que é pura sabedoria rítmica. O carnaval e o futebol são imagens clichês do Brasil, mas, dentro deles, há camadas sensoriais inexploradas para além do afeto barato da alegria induzida.

Propositamente, muitas poéticas neste Panorama reverberam este debate/cruzamento entre ética,

on the margins of our conservative modernization. Possibilities, despite inequality, tirelessly merge in this Brazil that is a continuous multiplication of worlds—at once precarious and potent, postmodern and medieval. Clarice Hoffmann and Lourival Cuquinha (Macunaíma colorau) seek out colors that depict unorthodox and socially vulnerable racial types. Racial self-designation in a mestizo society implies a mosaic of adjectives that seek to do justice to diffuse tonalities. Chromatic diversity does not prevent institutionalized racism, which excludes without hesitation. From the carcass of the ruined factory, through the exploited bodies, we arrive once again at the wood worked by Marcelo Silveira, that is skin, page, and text, and thence to the verandas of the RUA architects. The veranda is the institutionalization of the irregular extension, the link between the house and the street, coexistence and privacy. What remains of popular craftwork and everyday improvisation opens up breaches in a bureaucratized normativeness, and reinvents itself in the expression of dammed-up imaginaries whose current circulation ends up suggesting less homogenized ways of life. Similarly, in the film by Karim Aïnouz and Marcelo Gomes (Compasso [Compass]), the old man who dances alone at the end of a popular celebration combines melancholy and resistance, which are inscribed in a body which is pure rhythmic wisdom. Carnival and soccer are clichéd images of Brazil, but within them, there are unexplored sensorial layers that go beyond the cheap feeling of induced happiness.

Deliberately, many poetics in this Panorama echo this debate/intersection between ethics, politics, and art,

política e arte, sendo que fazem isso a partir de um contexto local, atravessado por especificidades de uma formação cultural problemática – na qual, como mostram exaustivamente os textos do crítico literário Roberto Schwarz, o discurso liberal conviveu e convive, sem medo de ser feliz, com uma realidade escravocrata. Felicidade trágica, portanto. Explicitar as diferenças, enfrentar as complexidades, construir dissensos que passam pela performatização daquilo que aparece, mas não tem visibilidade reconhecida, são estratégias poéticas recorrentes que buscam rotas de escape no interior da captura institucional. Em mais uma volta da ambivalência, o que se percebe é que muito da vontade construtiva foi canalizada, principalmente depois do golpe militar e do AI-5, à revelia do interesse comum, em uma atrofia desenvolvimentista que não só esgotou impiedosamente nossas riquezas naturais como concentrou poder e dinheiro de maneira desavergonhada. A transformação da construção em progresso, sem apreço pelo singular, foi mais uma volta da nossa tão batida aplicação de modelos esgotados e sem nenhum vínculo com as demandas locais, ou seja, e exploração infinita de ideias fora de lugar. Os projetos realizados para este Panorama por Beto Shwafaty (*IPO: unidade estética, distribuição econômica*) e Romi Pocztaruk (*BOMBRASIL*) levam ao limite do absurdo os descaminhos do desenvolvimentismo através de leituras críticas do que foi feito de Brasília, da Petrobras e da usina nuclear de Angra. A vontade construtiva de muitos reduzindo-se à construção da vontade de poucos – progresso como expropriação, geometria do desastre ambiental. A estética de ambos os projetos, em sua frieza bruta, explicita nossas contradições.

and they do this based on a local context, riven by the specificities of a problematic cultural education—in which, as the texts of the literary critic Roberto Schwarz exhaustively show, the liberal discourse has coexisted and coexists, without fear of happiness, with a slavocrat reality. Thus, it is a tragic happiness. Explaining the differences, confronting the complexities, and constructing oppositions that run through the performatization of what appears, but has no recognized visibility, are recurrent poetic strategies that seek escape routes out of institutional sequestration. In a further development of ambivalence, what we observe is that much of the constructive will was channeled, principally after the military coup and the AI-5 decree,¹¹ despite the shared interest, into a developmentalist atrophy that not only mercilessly exhausted our natural wealth but shamelessly concentrated power and money. The transformation of construction into progress, without appreciation for the singular, was another twist in our all-too-downtrodden application of exhausted models that had no connection to local demands, which is to say, the infinite exploration of alien ideas. The projects produced for this Panorama by Beto Shwafaty (IPO: unidade estética, distribuição econômica [IPO: aesthetic unity, economic distribution]) and Romi Pocztaruk (BOMBRASIL) take to the absurd extreme the missteps of developmentalism through critical readings of that which Brasília, Petrobras, and the Angra nuclear power plant have become. The constructive will of the many reduced to the constructive will of the few—progress as expropriation; the geometry of environmental disaster. The aesthetics of both, in their raw coolness, explains our contradictions.



Beto Shwafaty
IPO (unidade estética, distribuição econômica), 2017

A videoinstalação de Dora Longo Bahia (*Brasil x Argentina*), atravessando as queimadas na floresta amazônica e o degelo na Patagônia, expõe uma espécie de des-razão sublime que nos faz antecipar a própria ideia, mais real que nunca, de um fim do mundo que nos espera de braços abertos. A calma com que a bola vai passando de pé em pé é própria dessa tonalidade afetiva melancólica e cínica que nos imobiliza por dentro, no ritmo lento da adaptação perversa. Trazendo a floresta para dentro do MAM São Paulo, João Modé (*Land*) ocupa o espaço-estufa, onde fica a *Aranha* de Louise Bourgeois – temporariamente fora do museu para restauração. Aí dentro, algumas esculturas da coleção convivem em um jogo de estranhamento no qual as linhas divisórias entre natureza e cultura ficam borradas. Quanto da arte é vida e quanto da vida natural é artifício? Devemos, de uma vez, assumir os cruzamentos e os híbridos, construir com a natureza sem tomá-la como objeto manipulável.

As contradições existem e devem ser assumidas. A arte está mergulhada aí dentro e procura, como sempre, brechas. Se o desastre é o destino do progresso, cabe à imaginação nos fazer saltar para fora dessa rota e procurar olhar em outras direções. Se vivemos um presente amplo de contemporaneidades, como diz o teórico Hans Ulrich Gumbrecht, devemos radicalizar essas multitemporalidades para buscar novas formas de vida. A arte, em sua potência indeterminada, constantemente transformada em impotência poderosa, pode ser uma aliada, desencavando potencialidades esquecidas e imaginando outros

The video installation by Dora Longo Bahia (Brasil x Argentina), encompassing the burnings in the Amazon rainforest and the melting of the ice in Patagonia, exposes a kind of sublime un-reasoning that forces us to anticipate the idea itself, more real than ever, of the end of the world that awaits us with open arms. The calm with which the ball passes from foot to foot is part of this melancholic and cynical affective tonality that paralyzes us within, at the slow pace of perverse adaptation. Bringing the forest inside MAM São Paulo, João Modé (Land) occupies the greenhouse-space, where Louise Bourgeois’ Spider is normally sited – but which has been temporarily removed from the museum for restoration. There within, some of the sculptures of the collection coexist in a game of estrangement in which the dividing lines between nature and culture are dissolved. How much of art is life and how much of natural life is artifice? We should, once and for all, acknowledge the intersections and hybrids, and build with nature without treating it as a manipulable object.

The contradictions exist and should be acknowledged. Art is submerged there within and seeks breaches, as always. If the disaster is the destiny of progress, it is up to the imagination to make us jump off this path and seek out other directions. If we live in a broad present of contemporaneities, as the theoretician Hans Ulrich Gumbrecht states, we should radicalize these multi-temporalities to seek out new ways of life. Art, in its indeterminate potency, constantly transformed into powerful impotence, can be an ally, unearthing forgotten potentialities and imagining other small possible worlds. The symptom

pequenos mundos possíveis. O sintoma de uma vida na adversidade, com que Oiticica termina seu texto, não deve ser tomado como algo conjuntural ou provisório, mas como nossa condição mesma de vida, calcada em subjetividades e sociabilidades precárias que se mantêm de pé sempre por um triz e só podem se mobilizar no contato com o outro. A adversidade é nossa condição. Saber dela, viver com ela e a partir dela, nos fará menos presunçosos, em nossa vontade de potência, e mais aptos a encontrar formas de habitar o mundo e cuidar dele. Os corpos que dançam em *Apêndice* – projeto especial do coreógrafo Marcelo Evelin (Demolition Incorporada) para este Panorama – revelam justamente a exaustão e o mal-estar diante da agressividade imposta pela combinação entre hiperprodutividade, precarização da vida e intolerância crescente diante das diferenças.

Nesse aspecto, trazer Ibã Huni Kuin para realizar o projeto Parede junto ao 35º Panorama da Arte Brasileira é indicativo de que outras temporalidades e imaginários podem conviver dentro de nossa contemporaneidade acelerada. Tempos menos apressados e mais atentos ao outro (humano, animal, vegetal, divino), que buscam desencadear novos modos de viver singular tão necessários se quisermos seguir adiante. Segundo o antropólogo Amilton Mattos, que acompanha de perto, na Universidade Federal do Acre, o movimento MAHKU dos Huni Kuin, há, nesse projeto, a disposição de aprender com o outro, enfatizando a arte de prestar atenção e o saber dos povos da floresta que os Huni Kuin trazem como herança longínqua. Um saber do futuro¹¹.

of a life in adversity, with which Oiticica concludes his text, should not be taken as something circumstantial or provisional, but as our condition of life itself, based on precarious subjectivities and socialities that are always held up by a thread and can only be mobilized in contact with the other. Adversity is our condition. Knowing it, living with it and based on it will make us less presumptuous, in our desire for potency, and more able to find ways of living in the world and taking care of it. The bodies that dance in Apêndice (Appendix)—a special project by the choreographer Marcelo Evelin (Demolition Incorporada) for this Panorama—reveal precisely the exhaustion and malaise generated by the aggressiveness imposed by the combination of hyper-productivity, the precariousness of life, and the growing intolerance of difference.

In this regard, inviting Ibã Huni Kuin to stage the project Parede (Wall) at the 35th Panorama of Brazilian Art is indicative that other temporalities and imaginaries can coexist within our accelerated contemporaneity. Times that are less hurried and more attentive to the other (human, animal, vegetable, divine), that seek to unleash new modes of singular living that are so necessary if we wish to continue moving forward. According to the anthropologist Amilton Mattos who, at the Federal University of Acre, closely follows the MAHKU movement of the Huni Kuin people, there is, in this project, a desire to learn from the other, highlighting the art of paying attention and the wisdom of the forest people that the Huni Kuin carry as an ancient inheritance. A knowledge of the future¹².



MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin
Yube Nawa Aibu, 2017

Reunir em uma exposição, que se pretende um Panorama da Arte Brasileira, desde a concretude da intervenção arquitetônica até a fluidez da dança, passando pelo audiovisual, pela escultura, pela fotografia e pela palavra, mais que explicitar a diversidade da cena contemporânea, em que a divisão de meios expressivos e de disciplinas parece obsoleta, busca ressaltar a multiplicidade de tempos que compõem nosso momento histórico a contrapelo e junto à homogeneidade globalizada. O tempo do corpo que dança, da palavra escrita e da imagem projetada respondem a formas de percepção e de experiência plurais. Simultaneamente, é parte de nosso desafio articular os diferentes imaginários que se contaminam e se multiplicam no Brasil entre a cidade e a floresta, as comunidades periféricas e os centros cosmopolitas, entre o caos, a indeterminação e o mito.

Misturar poéticas conflitantes, trazer outras vozes e gestos para dentro das instituições que constroem as narrativas hegemônicas, revelar antagonismos e diferenças, tudo isso é parte de uma ideia de Panorama e de uma discussão sobre o Brasil. Isso, no exato momento em que o Brasil vive uma de suas piores crises de identidade, quando a promessa de futuro virou uma terrível distopia que constrange as possibilidades do presente, parece propício colocar, mais uma vez, a pergunta sobre o Brasil. O Problema-Brasil é um desafio e uma miragem: aparece como promessa de alegria, mas escapa quando vamos em sua direção. E, a cada passo, parece que vai para mais longe. Entretanto, não dá para virar as costas; há que se encarar a miragem,

Mounting an exhibition that seeks to offer a Panorama of Brazilian Art, from the solidity of architectural intervention to the fluidity of dance, encompassing audiovisual media, sculpture, photography, and the word, is not intended merely to demonstrate the diversity of the contemporary scene, where a separation of expressive media and disciplines seems obsolete, but rather to highlight the multiplicity of rhythms that compose our historical moment, running both counter to and together with globalized homogeneity. The rhythm of the dancing body, of the written word and the projected image respond to forms of perception and plural experiences. Simultaneously, it is part of our challenge to express the different imaginaries that contaminate and multiply themselves in Brazil, between the city and the forest, the marginal communities and the cosmopolitan centers, between chaos, uncertainty, and the myth.

Mixing conflicting poetics, bringing other voices and gestures within the institutions that construct the hegemonic narratives, revealing antagonisms and differences, all this forms part of the idea of Panorama and of a discussion about Brazil; at precisely the moment when Brazil is experiencing one of its worst crises of identity, when the promise of the future has been transformed into a terrible dystopia that confounds the possibilities of the present, it seems pertinent to once again posit the question of Brazil. The Brazil-Problem is a challenge and a mirage: it appears as a promise of happiness but flees when we move in its direction. And, with every step, it seems to get further away. We cannot turn away, however; we must face the mirage, which is simultaneously both illusory and real, as the means

ao mesmo tempo ilusória e real, fazendo deste enfrentamento o caminho para nos tornarmos menos assombrados com nossa assustadora incompetência coletiva. Esta exposição é um ensaio de possibilidades poéticas cuja montagem articula desejos e afetos que não se reduzem às necessidades funcionais do presente. A arte é o espaço disponível para ampliarmos o campo do possível.

NOTAS

1 Professor na PUC-Rio, pesquisador do CNPq e curador do Instituto PIPA. Gostaria de agradecer a Madalena Vaz Pinto, Lia Rodrigues, Felipe Chaimovich, Pedro Duarte, Marta Mestre e Sergio Martins pelas conversas ao longo da preparação deste Panorama e da escrita deste texto. Além das trocas com todos os artistas participantes que foram fundamentais para transformar o projeto em uma exposição. Por fim, a toda a equipe do MAM São Paulo, em especial a Paula Amaral, Patricia Lima, Ana Paula Santana, Renato Salem e Rafael Itsuo, além dos designers Barbara Szanieck e Felipe Taborda, e dos arquitetos responsáveis pela museografia, Felipe Tassara e Iara Ito.

2 Este título faz referência a um ensaio de Roberto Schwarz, intitulado *Nacional por subtração*, publicado em 1986 no livro *Que horas são?* (São Paulo: Cia das Letras, 1987). Na verdade, além deste, outros dois ensaios desse autor marcaram a escrita deste texto e a preparação desta exposição, a saber: *Política e cultura, 1964-1969*, publicado em 1978, e *Verdade tropical: um percurso em nosso tempo*, publicado em 2012. Hélio Oiticica, por conta de seu referido texto, é a inspiração principal, mas Roberto Schwarz, Mario Pedrosa e Caetano Veloso são importantes referências artísticas, críticas e conceituais por trás desta curadoria. Naquele ensaio de Schwarz, de 1986, é discutido o trauma da influência externa como um problema mal resolvido da cultura brasileira. Nossa dependência econômica e política em relação aos centros de poder do capitalismo ocidental complicava qualquer apelo a uma identidade cultural. A perspicácia do autor desmontava, à esquerda e à direita, a procura por uma brasilidade essencial. Sem essência identitária, todavia, o Brasil deve ser tomado, sem qualquer tom apologético, enquanto um experimento, já na origem, pós-identitário – e isso tem um valor político inestimável neste momento de tensões migratórias pesadas. Não obstante sua enorme contribuição ao debate, cremos que a leitura do

by which we become less shocked by our terrifying collective incompetence. This exhibition is a study of poetic possibilities whose staging connects desires and feelings that are not reducible to the functional needs of the present. Art is the space available for expanding the field of the possible.

NOTES

1 A professor at PUC-Rio, researcher of CNPq, and curator of the Instituto PIPA. I would like to thank Madalena Vaz Pinto, Lia Rodrigues, Felipe Chaimovich, Pedro Duarte, Marta Mestre, and Sergio Martins for the conversations that took place during the preparation of this Panorama and the writing of this text. As well as the exchanges with the participating artists that were fundamental to transforming the project into an exhibition. Finally, the entire team of MAM São Paulo, particularly Paula Amaral, Patricia Lima, Ana Paula Santana, Renato Salem, and Rafael Itsuo, as well as the designers Barbara Szanieck and Felipe Taborda, and the architects responsible for the museography, Felipe Tassara and Iara Ito.

2 This title refers to an essay by Roberto Schwarz, entitled Nacional por subtração (National by subtraction), published in 1986 in the book *Que horas são? (What time is it?)* (São Paulo: Cia das Letras, 1987). In fact, in addition to this one, two other essays by the author shaped the writing of this text and the preparation of this exhibition, namely, *Política e cultura, 1964-1969 (Politics and culture, 1964-1969)*, published in 1978, and *Verdade tropical: um percurso em nosso tempo (Tropical truth: a journey through our time)*, published in 2012. Hélio Oiticica, as a result of his cited text, is the main inspiration, but Roberto Schwarz, Mario Pedrosa, and Caetano Veloso are important artistic, critical, and conceptual references behind this curatorship. Schwarz's essay, of 1986, discusses the trauma of outside influence as a problem unresolved by Brazilian culture. Our economic and political dependence on the centers of power of Western capitalism complicated any appeal to a cultural identity. The perceptiveness of the author dismantled, on the right and left, the search for an essential Brazilianness. Lacking an essential identity, however, Brazil must be regarded, without any kind of apology, in its very origin, as a post-identity experiment—and this has incalculable political value at this time of intense migratory tensions. Notwithstanding his huge contribution to the debate, we believe that Schwarz's reading of tropicalism is overly dependent on a theoretical repertoire that does not address the allegorical ambivalences inherent to an appropriate

Tropicalismo feita por Schwarz fica por demais dependente de um repertório teórico que não lida com as ambivalências alegóricas inerentes a uma arte política cabível após o esgotamento das grandes narrativas revolucionárias. A luta política não tem mais modelos totalizantes à mão, e os conflitos constituem-se no interior dos espaços instituídos, atravessados pelas contradições do mercado e visando a produção de formas heterogêneas de arte e de vida. O que se perde do ponto de vista de uma ruptura com o sistema instituído, ganha-se enquanto aposta radical na pluralidade democrática e no atrito inerente à exposição das diferenças. As ideias estão sempre fora de lugar e o que resta é a defesa inexorável dos espaços onde pulse algum *exercício experimental de liberdade*.

3 Pedrosa, Mario. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981, p. 206.

4 Seria interessante percebermos aqui como um crítico comprometido até a medula com o projeto moderno, como é o caso de Mario Pedrosa, e que sempre esteve vinculado a uma leitura libertária do marxismo, não era refratário às contaminações propostas naquele momento tropicalista. Se mudavam os critérios de ajuizamento da arte, mudavam também as expectativas em relação à dimensão crítica da arte. É dentro desse contexto que surge a defesa do fazer artístico enquanto exercício experimental de liberdade.

5 Oiticica, Hélio. “Programa Ambiental”. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 78.

6 Oiticica, Hélio. “Brasil diarreia”. In: *Hélio Oiticica: Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 116.

7 Oiticica, Hélio. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. In: *Aspiro ao grande labirinto*, op. cit., p. 55.

8 Texto enviado em troca de e-mails na preparação da curadoria.

9 Oiticica, Hélio. “Experimentar o experimental”. In: *Hélio Oiticica: Encontros*, op. cit., p. 109.

10 Oiticica, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”, neste catálogo, p. 42.

11 Parágrafo apresentado junto ao projeto Parede com Ibã Huni Kuin durante o 35º Panorama da Arte Brasileira.

political art in the wake of the collapse of the great revolutionary narratives. The political struggle no longer has holistic models at hand, and the conflicts occur within the instituted spaces, riven by the contradictions of the market and seeking the production of heterogeneous forms of art and life. What is lost, from the point of view of a rupture with the established system, is gained as a radical investment in democratic plurality and in the conflict inherent to the exposure of differences. Ideas are always out of place and what remains is the inexorable defense of the spaces where some experimental exercise of freedom exists.

3 Mário Pedrosa, Primary Documents, edited by Gloria Ferreira and Paulo Herkenhoff, translated by Stephen Berg (New York: MoMA, 2015).

4 It is interesting for us to note here how a critic profoundly committed to the modernist project, as in the case of Mario Pedrosa, and who has always been associated with a libertarian reading of Marxism, was not resistant to the contaminations proposed at that tropicalist time. If the criteria of judging art changed, expectations regarding the critical dimension of art also changed. It is within this context that the defense of the artistic process as an experimental exercise of freedom arises.

5 Hélio Oiticica, Hélio Oiticica: The Body of Color, edited by Mari Carmen Rodríguez, translated by Stephen A. Berg and Héctor Olea (Houston: Museum of Fine Arts, 2007). Exhibition catalogue.

6 Hélio Oiticica, “Brasil diarreia,” in Hélio Oiticica: Encontros (Rio de Janeiro: Azougue, 2009), 116. Translated for this publication.

7 Oiticica, Hélio Oiticica: The Body of Color.

8 Text sent as part of an e-mail exchange during the preparation of the curatorship process.

9 Oiticica, “Experimentar o experimental,” in Hélio Oiticica: Encontros, 109. Translated for this publication.

10 Hélio Oiticica, “Esquema Geral da Nova Objetividade,” in this catalogue, p. 42.

11 One of seventeen decrees issued by the Brazilian dictatorship as it tightened its grip on power, suspending constitutional guarantees and allowing for the institutionalization of torture, among other consequences. — Trans.

12 Paragraph presented alongside the Parede project with Ibã Huni Kuin during the 35th Panorama of Brazilian Art.



35º FANFAN DA ARTE BRASILEIRA

Journal Pre-proof

Abstract The purpose of this study was to determine the effect of a 12-week training program on the physical and psychological characteristics of young women. The subjects were 12 young women (mean age 20.5 years) who were divided into two groups: a control group and an experimental group. The experimental group performed a 12-week training program consisting of three sessions per week. The control group did not perform any training. The physical characteristics measured were maximum oxygen consumption ($\dot{V}O_{2\max}$), maximum heart rate ($\text{HR}_{\max}$), and maximum power output ($\text{P}_{\max}$). The psychological characteristics measured were anxiety, depression, and self-esteem. The results showed that the experimental group had significantly higher values for $\dot{V}O_{2\max}$, $\text{HR}_{\max}$, and $\text{P}_{\max}$ compared to the control group. The experimental group also had significantly lower values for anxiety and depression, and significantly higher values for self-esteem compared to the control group. The results suggest that a 12-week training program can improve the physical and psychological characteristics of young women.







Aí você coloca o rosto na janela e vê um blindado preto que foca negros, para causar o pânico, o medo. Então olha para o céu azul e vê homens armados, perto o suficiente para que te vejam. Não começou com tiros, mas com as paredes tremendo, um helicóptero, toneladas de aço sobre as casas de moradores, gastando muito dinheiro que não vai para saúde mas paga essa gasolina toda. Medo de virar a esquina e ser confundido com bandido, medo de ir estender roupa e ser confundido com bandido, medo de colocar a cara na janela e morrer sem poder entender.

JONAS WILLAME FERREIRA



Todos os dias antes de ir para a escola, eu dou uma olhada pela minha janela. O sol às vezes parece me cegar. Os vizinhos quase sempre brigam. Certo dia os vizinhos da frente jogaram as roupas na rua. A confusão durou da Malhação até o fim da novela das oito. O pessoal que estava por ali se juntou para separá-los. Apesar de todas as brigas, é bom viver aqui! Sempre que me lembro, ou quando me dá vontade, olho as pessoas na rua. A minha janela parece uma novela. Nunca sei qual vai ser o capítulo de amanhã.

JULIANA DE OLIVEIRA



ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE | GENERAL SCHEME OF THE NEW OBJECTIVITY

“Nova Objetividade” seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1 — vontade construtiva geral; 2 — tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 — participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 — abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 — tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mario Pedrosa); 6 — ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

A “Nova Objetividade”, sendo, pois, um estado típico da arte brasileira atual, o é também no plano internacional, diferenciando-se, pois, das duas grandes correntes de hoje: Pop e Op, e também das ligadas a essas: Nouveau Réalisme e Primary Structures (Hard-Edge).

A “Nova Objetividade” sendo um estado, não é, pois, um movimento dogmático, esteticista (como p. ex. o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma “unidade de pensamento”), mas uma “chegada”, constituída de múltiplas tendências, onde a “falta de unidade de pensamento” é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de “nova objetividade”, uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no Dadá, guardando as distâncias e diferenças.

The “New Objectivity” is the formulation of a typical state of current avant-garde Brazilian art, whose principal characteristics are: 1 — a general constructive will; 2 — tendency for the object, once denied and surpassed the limits of easel painting; 3 — the participation of the spectator (corporeal, tactile, visual semantic, etc.); 4 — the addressing and assumption of positions regarding social, political, and ethical issues; 5 — a tendency towards collective propositions and the consequent abolition of the “isms” characteristic of the first half of the century in the art of today (a tendency that may be encompassed by Mario Pedrosa’s concept of “postmodern art”); 6 — the revival, and new formulations, of the anti-art concept.

The “New Objectivity” being, thus, a typical state of current Brazilian art, it is also so on the international level, thus distinguishing itself from the two great tendencies of the present: pop and op, and those related to these: Nouveau Réalisme and Primary Structures (Hard-Edge).

Being a state, the “New Objectivity” is, thus, not a dogmatic, aesthetic movement (such as cubism was, or the other “isms” represented as a “unit of thought”), but an “arrival,” consisting of multiple tendencies, where the “absence of a unit of thought” is an important characteristic; the unit of this concept of “new objectivity” being nevertheless a general observation of these multiple tendencies grouped in the general tendencies thereby observed. A simile, if we like, we can find in Dada, maintaining the distances and differences.

Item 1: vontade construtiva geral.

No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, esta característica única, de modo bem específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no movimento de 22 poder-se-ia verificar isto, sendo, a nosso ver, o motivo que levou Oswald de Andrade à celebre conclusão de que seria nossa cultura Antropofágica ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais. Isto não aconteceria não houvesse, latente na nossa maneira de apreender tais influências, algo de especial, característico nosso, que seria essa vontade construtiva geral. Dela nasceram nossa arquitetura, e mais recentemente os chamados movimentos Concreto e Neoconcreto, que de certo modo objetivaram de maneira definitiva tal comportamento criador. Além disso, queremos crer que a condição social aqui reinante, de certo modo ainda em formação, haja colaborado para que este fator se objetivasse mais ainda: somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e o americano do norte com suas solicitações superprodutivas. Ambos exportam suas culturas de modo compulsivo, necessitam mesmo que isso se dê, pois o peso das mesmas as faz transbordar compulsivamente. Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja, nessa vontade construtiva. Não que isso aconteça necessariamente a povos subdesenvolvidos, mas seria um caso nosso, particular. A Antropofagia

Item 1: general constructive will.

In Brazil, innovative movements have generally presented this unique characteristic, in a very specific way, which is to say, that of a striking constructive will. This can even be observed in the movement of 1922, its being, in our view, the reason that led Oswald de Andrade to his famous conclusion that ours was a Cannibalistic culture, which is to say, which immediately transformed all external influences into national models. This would not have happened were there not, latent in our manner of apprehending such influences, a special characteristic of ours, which is this general constructive will. From this sprang our architecture, and more recently the so-called concrete and neo-concrete movements, which in a certain sense had, as their definitive objective, this creative behavior. In addition to this, we would like to believe that the social condition prevailing here, and in a certain sense still in the process of formation, contributed further to this factor’s becoming an objective: we are a people in search of a cultural characterization, where we differentiate ourselves from the European, with his ancient cultural tradition, and the North American with his super-productive demands. Both export their cultures compulsively; they really need this to happen, since their very weight causes them to overflow compulsively. Here, social underdevelopment means, culturally, the search for a national characterization, which translates specifically into this first premise, which is to say, into this constructive will. Not that this necessarily happens to underdeveloped peoples, but it is our particular experience. Anthropophagy

seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa Superantropofagia. Por isto e para isto, surge a primeira necessidade da “nova objetividade”: procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, numa solidificação cultural (mesmo que para isto sejam usados métodos especificamente anticulturais); erguer objetivamente dos esforços criadores individuais os itens principais desses mesmos esforços, numa tentativa de agrupá-los culturalmente. Nesta tarefa aparece esta vontade construtiva geral como item principal, móvel espiritual dela.

Item 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete.

O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o consequente processo, qual seja o da criação sucessiva de relevos, antiquadros, até as estruturas espaciais ou ambientais, e a formulação de objetos, ou melhor a chegada ao objeto, data de 1954 em diante, e se verifica de várias maneiras, numa linha contínua, até a eclosão atual. De 1954 (época da arte “concreta”) em diante, data a experiência longa e penosa de Lygia Clark na desintegração do quadro tradicional, mais tarde do plano, do espaço pictórico, etc. No movimento Neoconcreto dá-se essa formulação pela

(cannibalism) is a defense that we possess against this external domination, and our principal creative weapon is this constructive will, which has not wholly obstructed a kind of cultural colonialism, which we objectively seek to abolish today, definitively absorbing it in a super-anthropophagy. For this reason and for this purpose, the first requirement of the “new objectivity” arises: to seek out our own characteristics, latent and in a certain sense in development, to make objective a general creative state, called the Brazilian vanguard, in the process of cultural solidification (even if specifically anticultural methods are used for this purpose); to objectively construct, through individual creative efforts, the principal items of these same efforts, in an attempt to group them together culturally. This general constructive will appears in this task as the principal, guiding spiritual aspect thereof.

Item 2: tendency for the object, once denied and surpassed the limits of easel painting.

The phenomenon of the destruction of the frame, or the simple denial of the limits of the easel, and the consequent process, which is to say, the successive creation of reliefs, anti-frames, spatial or environmental structures, and the formulation of objects, or rather the arriving at the object, dates from 1954 onwards, and is observed in various forms, in a continuous line, until their current apparition. From 1954 (the period of “concrete” art) onwards, dates the long and painful experience of Lygia Clark in the disintegration of the traditional painting, later of the surface and the pictorial space, etc. In the neo-con-

primeira vez e também a proposição de poemas objetos (Gullar, Jardim, Pape), que culminam na Teoria do “Não Objeto” de Ferreira Gullar. Há então, cronologicamente, uma sucessiva e variada formulação do problema, que nasce como uma necessidade fundamental desses artistas, obedecendo ao seguinte processo: da démarche de Lygia Clark em diante, há como que o estabelecimento de “handicaps” sucessivos, e o processo que em Clark se deu de modo lento, abordando as estruturas primárias da “obra”, (...como espaço, tempo, etc.) para a sua resolução, aparece na obra de outros artistas de modo cada vez mais rápido e eclosivo. Assim na minha experiência (a partir de 1959) se dá de modo mais imediato, mas ainda na abordagem e dissolução puramente estruturais, e ao se verificar mais tarde na obra de Antônio Dias e Rubens Gerchman se dá mais violentamente, de modo mais dramático, envolvendo vários processos simultaneamente, já não mais no campo puramente estrutural, mas também envolvendo um processo dialético a que Mario Schenberg formulou como realista. Nos artistas que se poderiam chamar “estruturais”, esse processo dialético viria também a se processar, mas de outro modo, lentamente. Dias e Gerchman como que se defrontam com as necessidades estruturais e as dialéticas de um só lance. Cabe notar aqui que esse processo “realista” caracterizado por Schenberg já se havia manifestado no campo poético, onde Gullar, que na época Neoconcreta estava absorvido em problemas de ordem estrutural e na procura de um “lugar para a palavra”, até a formulação do “Não Objeto”, quebra repentinamente com toda premissa de ordem transcendental para

crete movement, this formulation occurs for the first time, as does the proposition of object-poems (Gullar, Jardim, Pape), that culminate in Ferreira Gullar’s theory of the “Non-Object.” There is then, chronologically, a successive and varied formulation of the problem, which emerges as a fundamental need of these artists, in accordance with the following process: from Lygia Clark’s démarche onwards, there has been an establishment of successive “handicaps,” and the process which occurred slowly in Clark, addressing the primary structures of the “work” (such as space, time, etc.) for their resolution, appears in the work of other artists in an increasingly rapid and eruptive manner. Thus, in my experience (from 1959 onwards) it has occurred in a more immediate fashion, but still in a purely structural approach and dissolution; and as it is observed later in the works of Antônio Dias and Rubens Gerchman, it occurs more violently, and more dramatically, involving various processes simultaneously, no longer in the purely structural field, but also involving a dialectical process which Mario Schenberg formulated as ‘realist.’ In the artists who may be called “structural,” this dialectical process would also occur, but differently, slowly. Dias and Gerchman address the structural and dialectical needs together, at once. It is worth noting here that this realistic process characterized by Schenberg had already manifested itself in the poetic field, where Gullar, who during the neo-concrete period was absorbed with problems of a structural nature and in search of a “place for the word,” until the formulation of the “Non-Object,” suddenly breaks with this whole premise of transcendental

propor uma poesia participante e teorizar sobre um problema mais amplo, qual seja o da criação de uma cultura participante dos problemas brasileiros que na época a floravam. Surgiu aí então o seu trabalho teórico “Cultura posta em questão”. De certo modo a proposição realista que viria com Dias e Gerchman, e de outra forma com Pedro Escosteguy (em cujos objetos a palavra encerra sempre alguma mensagem social), foi uma consequência dessas premissas levantadas por Gullar e seu grupo, e também de outro modo pelo movimento Cinema Novo que estava então no seu auge. Considero então, o “turning point” decisivo desse processo no campo pictórico-plástico-estrutural, a obra de Antônio Dias — “Nota sobre a morte imprevista”, na qual afirma ele, de supetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto (na verdade esta obra é um antiquadro, e também aí uma reviravolta no conceito de quadro, da “passagem” para o objeto e da significação do próprio objeto). Daí em diante surge, no Brasil, um verdadeiro processo de “passagens” para o objeto e para proposições dialético-pictóricas, processo este que notamos e delineamos vagamente, pois que não cabe, aqui, uma análise mais profunda, apenas um esquema geral. Não é outra a razão da tremenda influência de Dias sobre a maioria dos artistas surgidos posteriormente. Uma análise profunda de sua obra pretendo realizar em outra parte em detalhe, mas quero anotar aqui neste esquema que sua obra é na verdade um ponto decisivo na formulação do próprio conceito de “nova objetividade” que viria eu mais tarde a concretizar — a profundidade e

order to propose a participative poetry and theorize about a broader problem, namely, the creation of a participative culture confronting Brazilian problems that emerged at the time. His theoretical work “Culture in Question” appeared in this context. To a certain extent, the realist proposition that came from Dias and Gerchman, and in a different way from Pedro Escosteguy (in whose objects the word always includes some kind of social message), was a consequence of these premises invoked by Gullar and his group, and also, in another way, by the Cinema Novo movement, which was then at its peak. So I consider the decisive turning point of this process in the pictorial-plastic-structural field to be the work by Antônio Dias—“Note on unforeseen death,” in which he suddenly posits very profound issues of an ethical-social nature and of a pictorial-structural nature, indicating a new approach to the problem of the object (indeed this work is an “anti-painting” and also a turning point in the concept of painting, of the “transition” to the object and of the meaning of the object itself). Thenceforth there arises in Brazil a true process of “transitions” to the object and to dialectical-pictorial propositions, which process we will note and briefly describe since there is not space here for a profound analysis, but only a broad outline. There is no other reason for the tremendous influence of Dias over the majority of the artists that subsequently emerged. I intend to undertake an in-depth analysis elsewhere, but I wish to observe here, in this outline, that his work, in fact, represents a turning point in the formulation of the very concept of the “new objectivity” that I would subsequently consolidate—

a seriedade de suas démarches ainda não esgotaram suas consequências: estão apenas em botão.

Paralelamente às experiências de Dias, nascem as de Gerchman, que de sua origem expressionista, plasma também de supetão problemas de ordem social, e o drama da luta entre plano e objeto se dá aqui livremente, numa sequência impressionante de proposições. Seria também aqui demasiado e impossível analisá-la, mas quero crer seja sua experiência também decisiva nessa transformação dialética e na criação do conceito “realista” de Schenberg. A preocupação principal de Gerchman centra-se no conteúdo social (quase sempre de constatação ou de protesto) e no de procurar novas ordens estruturais de manifestação de modo profundo e radical (no que se aproxima das minhas, em certo sentido): a caixa-marmita, o elevador, o altar onde o espectador se ajoelha, são cada uma delas, ao mesmo tempo que manifestações estruturais específicas, elementos onde se afirmam conceitos dialéticos, como o quer seu autor. Daí surgiu a possibilidade da criação do “Parangolé” social (obras em que me propus a dar sentido social à minha descoberta do Parangolé, se bem que este já o possuísse latente desde o início, e que foram criadas por mim e Gerchman em 66, portanto mais tarde). Sua experiência também propagou-se neste curto período numa avalanche de influências.

A terceira experiência decisiva para a afirmação do conceito realista Schenbergiano é a de Pedro Escosteguy, poeta há longo tempo, que se revelou em obras surpreendentes pela clareza das intenções

the profundity and seriousness of his démarches have still not exhausted their consequences: they are still in bud.

In parallel with the experiences of Dias emerged those of Gerchman, which, in their expressionist origin, suddenly address problems of a social order, and the drama of the battle between the plane and object occurs freely here, in an impressive sequence of propositions. It would also be undue and impossible to analyze it here, but I want to believe that his experience was also decisive in this dialectical transformation and the creation of the “realist” concept of Schenberg. The principle concern in Gerchman centers on social content (dealing with observation and protest) and in the search for new structural means of profound and radical expression (where they approach mine, in a certain manner): the lunch-box, the elevator, the altar where the viewer kneels, are each, at the same time as being specific structural manifestations, elements where dialectical concepts are affirmed, as their author wishes. From this arose the possibility of creating the social “Parangolé” (works where I proposed lending social meaning to my discovery of the “Parangolé,” albeit that it already possessed this latently from the start, and which were created by me and Gerchman in 1966, therefore, much later). His experience was also propagated in this short period through an avalanche of influences.

The third decisive experience in affirming the Schenbergian realist concept is that of Pedro Escosteguy, for a long time a poet, who was revealed

e da espontaneidade criadora. Pedro propõe-se ao objeto logo de saída, mas ao objeto semântico, onde impera a lei da palavra, palavra-chave, palavra-protesto, palavra onde o lado poético encerra sempre uma mensagem social, que pode ser ou não impregnada de ingenuidade. O lado lúdico também conta como fator decisivo nas suas proposições e nisso desenvolve de maneira versátil certas proposições que na época Neoconcreta surgiram aqui, tais como as dos poemas-objeto de Gullar e Jardim, e as de Lygia Pape (livro da criação), onde a proposição poética se manifestava a par da lúdica. Pedro, dialético ferrenho, quer que suas manifestações de protesto se deem de modo lúdico e até ingênuo, como se fora num parque de diversões (para o qual possui um projeto). É ele uma espécie de anjo bom da “nova objetividade” pelo sentido sadio de suas proposições. Na sua experiência, pelas conotações que encerra, pelo livre uso da palavra, da “mensagem”, do objeto construído, queremos ver a recolocação em termos específicos seus, do problema da antiarte, que aflui simultaneamente em experiências paralelas, se bem que diferentes e quase que opostas, quais sejam as de Lygia Clark dessa época (“caminhando”) que anotaremos a seguir, as de Dias (proposições de fundo ético-social), as de Gerchman (estruturas também semânticas) e as minhas (“Parangolé”).

Em São Paulo, em outros termos nessa mesma época (1964-65) surge Waldemar Cordeiro com o “Popcreto”, proposição na qual o lado estrutural (o objeto) funde-se ao semântico. Para ele a desintegração do objeto físico é também desintegração

in surprising works through the clarity of his intentions and his creative spontaneity. Pedro addressed the object from the start, but the semantic object, where the law of the word prevails, the keyword, the protest-word, the word where the poetic aspect always contains a social message, which may or may not be impregnated with naivety. The playful side is also a decisive factor in his propositions and in this regard, he develops, in a versatile manner, certain propositions that, during the neo-concrete movement arose here, such as those of the object-poems of Gullar and Jardim, and those of Lygia Pape (book of creation), where the poetical proposition and the ludic element came together. Pedro, a fervent dialectical, wants his expressions of protest to occur in a playful and even naïve manner, as if in an amusement park (for which he holds a design). He is a kind of good angel of the “new objectivity” due to the wholesome meaning of his propositions. In his experience, from the connotations that it contains, through the free use of the word, of the “message,” of the built object, we wish to see the restating, in terms specifically his, of the problem of anti-art, that flows simultaneously in parallel experiences, albeit different and almost opposite ones, namely, those of Lygia Clark of this time (“caminhando” [walking]), which we shall refer to below, those of Dias (propositions of an ethical-social fund), those of Gerchman (structures that are also semantic), and those of mine (“Parangolé”).

In São Paulo, in other terms at this same time (1964–65), Waldemar Cordeiro emerged with “Popcreto,” a proposition where the structural aspect (the object) is melded with the semantic. For him, the disintegration

semântica, para a construção de um novo significado. Sua experiência não é fusão de Pop com Concretismo como o querem muitos, mas uma transformação decisiva das proposições puramente estruturais para outras de ordem semântico-estrutural, de certo modo também participantes. A forma com que se dá essa transformação é também específica dele Cordeiro, bem diferentes da do grupo carioca, com caráter universalista, qual seja o da tomada de consciência de uma civilização industrial, etc. Segundo ele, aspira à objetividade para manter-se longe de elucubrações intimistas e naturalismos inconsequentes. Cordeiro com o “Popcreto” prevê de certo modo o aparecimento do conceito de “apropriação” que formularia eu dois anos depois (1966) ao me propor a uma volta à “coisa”, ao objeto diário apropriado como obra.

Nesse período 1964-65 se processaram essas transformações gerais, de um conceito puramente estrutural (se bem que complexo, abarcando ordens diversas e que já introduzira no campo tátil-sensorial em contraposição ao puramente visual, nos meus “Bólides” vidros e caixas, a partir de 1963), para a introdução dialética realista, e a aproximação participante. Isto não só se processou com Cordeiro em São Paulo, como de maneira fulminante nas obras de Lygia Clark e nas minhas aqui no Rio. Na de Clark com a démarche mais crítica de sua obra: a da descoberta por ela, de que o processo criativo se daria no sentido de uma imanência em oposição ao antigo baseado na transcendência, surgindo daí o “caminhando”, descoberta fundamental de onde se desenvolveu todo o atual processo da artista que

of the physical object also represents semantic disintegration, for the construction of a new meaning. His experience is not a fusion of pop and concretism, as many would like, but a decisive transformation of the purely structural propositions into others of a semantic-structural nature, which are also in some way participants. The way in which this transformation occurs is also specific to Cordeiro, in contrast to the rest of the Carioca group, having a universalist character, which is to say the awakening of the consciousness of an industrial civilization, etc. According to him, he aspires to objectivity in order to keep his distance from intimist speculations and inconsequential naturalism. With “Popcreto” he predicts, in some way, the appearance of the concept of “appropriation” that I would formulate two years later (1966) in proposing a return to the “thing,” to the appropriated everyday object as a work.

During this period of 1964–65, these general transformations took place, from a purely structural concept (albeit a complex one, incorporating different classes which I had already introduced into the tactile-sensorial field, in counterpoint to the purely visual one in my “Bólides,” glasses and boxes, as of 1963), to the realist dialectical introduction, and the participative approach. This did not only happen with Cordeiro in São Paulo but also, powerfully, in the works of Lygia Clark and in mine, here in Rio. In the works of Clark with the more critical approach of her work: that of the discovery by her that the creative process occurs in the sense of an imminence in opposition to the old based on transcendence, which gave rise to “walking,” a fundamental discovery from which

culminou numa “descoberta do corpo”, para uma “reconstituição do corpo”, através de estruturas supra e infrassensoriais, e do ato na participação coletiva — é esta uma démarche impregnada, do conceito novo de antiarte (o último item descrito neste esquema) que culmina numa forse [sic] estruturação ético-individual. É-nos impossível descrever aqui em profundidade todo o processo dialético deste desenvolvimento de Lygia Clark — assinamos apenas a reviravolta dialética do mesmo, da maior importância na nossa arte. Paralelamente, intensificando esse processo, nascem as formulações teóricas de Frederico Morais sobre uma “arte dos sentidos”, com a consciência, é claro, dos perigos metafísicos que a ameaçam.

Finalmente quero assinalar a minha tomada de consciência, chocante para muitos, da crise das estruturas puras, com a descoberta do “Parangolé” em 1964 e a formulação teórica daí decorrente (ver escritos de 1965). Ponto principal que nos interessa citar: o sentido que nasceu com o “Parangolé” de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (Parangolé poético e social de protesto, com Gerchman), participação lúdica (jogos, ambientações, apropriações) e o principal motor: o da proposição de uma “volta ao mito”. Não descrevo aqui também esse processo (ver em breve publicação da Teoria do Parangolé).

Outra etapa, ligada em raiz e que incluo ao lado dos 3 primeiros realistas cariocas segundo Schenberg, seria caracterizada nelas experiências já conhecidas e admiradas de Roberto Magalhães, Carlos Vergara,

the whole current process of the artist developed, which culminated in her “discovery of the body,” to a “reconstruction of the body,” through supra- and infra-sensorial structures, and from collective participation; this is an approach impregnated with the new concept of anti-art (the last item described in this outline), which culminates in a strong ethical-individual structuring. It is impossible for us to describe in depth here the whole dialectical process of this development of Lygia Clark—we merely highlight the dialectical turning point thereof, which is of the greatest importance to our art. In parallel, intensifying this process, the theoretical formulations of Frederico Morais proposing an “art of the senses,” being aware, as he was, of its metaphysical threats.

Finally, I want to highlight my awakening—shocking to many—of the crisis of pure structures, with the discovery of the “Parangolé” in 1964, and the theoretical formulation that derived therefrom (see the writings of 1965). A principal point that we wish to cite is: the sense that emerged with the “Parangolé” of collective participation (wearing cloaks and dancing), poetic and social-dialectical participation (the poetic and social Parangolé of protest, with Gerchman), playful participation (games, adaptations, appropriations), and the principal driver: that of the proposition of a “return to the myth.” I’m not going to describe this process here either (see the publication of the Theory of the Parangolé shortly).

Another step, connected at the root and which I include alongside the three first Carioca realists according to Schenberg, is characterized in these

Glauco Rodrigues e Zilio. Qual o principal fator que se poderia atribuir a estas experiências que as diferenciariam numa etapa? Seria este: são elas caracterizadas, no conflito entre a representação pictórica e a proposição do objeto, na abordagem do problema, por uma ausência de dramaticidade, fator positivo no processo, que confirma a aquisição de “handicaps” em relação às anteriores. Esses artistas enfrentam o quadro, o desenho, daí passam ao objeto (sendo que quadro e desenho são já tratados como tal), de volta ao plano, com uma liberdade e uma ausência de drama impressionantes. É porque neles o conflito já se apresenta mais maduro no processo dialético geral. Sejam nos desenhos e nos macro e micro objetos de Magalhães, surpreendentemente sensíveis e sarcásticos, ou nas experiências múltiplas de Vergara desde os quadros iniciais para o relevo ou para os antidesenhos encerrados em plástico, ou para a participação “participante” do seu “happening”, na G4 em 66, ou nas de Glauco Rodrigues com suas manifestações ambientais (balões e formas em plástico semelhantes a brinquedos gigantes), sólidos geométricos com colagens e antiquadros, e ainda nas estruturas “participantes” de Zilio, em todos eles está presente esta ausência exemplar de drama — aí, as intenções são definidas com uma clareza matisseana, hedonista e nova neste processo. São artistas que ainda estão no começo, brilhante sem dúvida, e que nos recomfortam com seu otimismo.

Se aqui o processo se torna veloz, imediato nas suas intenções, o que dizer então dos novíssimos e dos outros ainda totalmente desconhecidos que

already well-known and respected experiences of Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Glauco Rodrigues, and Zilio. What is the principal factor that could be attributed to these experiences that differentiate them in one phase? It is this: they are characterized, in the conflict between pictorial representation and the proposition of the object, in approaching the problem, by an absence of drama, a positive factor in the process, which confirms the acquisition of “handicaps” in relation to the previous phases. These artists confront the painting, the drawing, and proceed from there to the object (where painting and drawing are treated as such), and they return to the design with an impressive freedom and lack of drama. Because, in them, the conflict shows itself to be more mature in the general dialectical process. Whether in the drawings, and macro- and micro-objects of Magalhães, that are surprisingly sensitive and ironic, or in the multiple experiences of Vergara, from the initial paintings to the relief, or to the anti-drawings enclosed in plastic, or to the “participative” participation of his “happening,” at the G4 in 1966, or in those of Glauco Rodrigues with his environmental manifestations (balloons and forms in plastic similar to gigantic toys), geometric solids with collages and anti-paintings, and also in the “participating” structures of Zilio: in all of them, this exemplary lack of drama is present—hence, the intentions are defined with a Matissean clarity, which is hedonistic and new in this process. These are artists that are still at the start of their careers, who are undoubtedly brilliant, and who comfort us with their optimism.

If, here, the process becomes swift and immediate in its intentions, what can one say of the very young

abordam, criam já o objeto sem mais toda essa dialética da “passagem”, do “turning point”, etc. Esta mostra, primeira da “nova objetividade”, visa dar oportunidade para que apareçam estes jovens, para que se manifestem inclusive as experiências coletivas anônimas que interessem ao processo (experiências que determinaram inclusive a minha formulação do Parangolé). Não adianta comentar, mas apenas anotar alguns desses novíssimos, abertos a um desenvolvimento: Hans Haudenschild com seus manequins de cor (seria o nosso primeiro “totemista”), Mona Gorovitz e os seus “underwears”. Solange Escosteguy com suas anteaixas ou suprarrelevos para a cor, Eduardo Clark (fotografias multidões e anteaixas), Roberto Landim (relevos e caixas), Sami Mattar (objetos), Roberto Lanari, o baiano Smetak com seus instrumentos de cor (musicais).

Lygia Pape, que no Neoconcretismo criou o célebre “livro da criação”, onde a imagem da forma cor substituía “in totum” a palavra — cria a par de sua experiência com cinema, caixas de humor negro, manuseáveis, que são ainda desconhecidas, e abre novo campo a explorar, ou seja este do humor como tal e não aplicado em representações externas ao seu contexto; em outras palavras: estruturas para o humor.

Ivan Serpa, que passara das experiências concretas à dissolução estrutural das mesmas, depois ainda pela fase crítica realista, retomou o sentido construtivo da época concreta num novo sentido, de imediato no objeto, predominando o sentido lúdico, sem drama, entrando com a participação do espectador. São proposições sadias que ainda serão por

and the other still wholly unknown ones that address and create the object without all this dialect of the “transition,” of the turning point, etc.? This show, the first of the “new objectivity,” seeks to provide an opportunity for these young artists to express themselves, including the anonymous collective experiences that are relevant to the process (experiences that also influenced my formulation of the Parangolé). There is no point in commenting on but simply noting some of these very young artists, receptive to development: Hans Haudenschild with his colored manequins (our first “Totemist”), Mona Gorovitz and her “underwear.” Solange Escosteguy with her anti-boxes or supra-reliefs for color, Eduardo Clark (photographs of big crowds and anti-boxes), Roberto Landim (reliefs and boxes), Sami Mattar (objects), Roberto Lanari, and the Bahian Smetak, with his instruments of color (musicals).

Lygia Pape, who in neo-concretism created the famous “book of creation,” where the image of the color-form replaced the word “in totum”—creates, alongside her experiences with cinema, maneuverable boxes of black humor, that are still unknown, and opens a new field for exploration, which is to say, that of humor as such and not applied to representations outside its context; structures for humor, in other words.

Ivan Serpa, who proceeded from concrete experiences to the structural dissolution thereof, and then on to the critical realist phase, reprised the constructive sense of the concrete period, taking it in a new direction, immediately of the object, with the predominance of a playful sense, without drama, embracing the participa-

certo desenvolvidas, que também nos evocam certas premissas do conceito de antiarte, que as tornam de imediato importantes.

Em São Paulo queremos ainda anotar a experiência importante de Willys de Castro, que desde a época Neoconcreta criara o “objeto ativo” e desenvolveu coerentemente esse processo até hoje, aproximando-se de soluções que se afinam com o que os americanos definem como “primary structures”, o que aliás acontece com as de Serpa e muitas obras da época neoconcreta como as de Carvão (tijolo de cor) e as de Amilcar de Castro, que também mostraremos aqui nesta exposição. São experiências muito atuais, que tendem a uma busca de estruturas básicas para o objeto, fugindo a seu modo dos conceitos velhos de escultura ou pintura. Isto se aplicaria também a experiências como as de Hércules Barsotti e de Aliberti, do grupo visual de São Paulo, e em outro sentido às de Mauricio Nogueira Lima. Um desenvolvimento independente, mas fundamental, é o do grupo do Realismo Mágico de Wesley Duke Lee, centrado na Galeria Rex. Por incrível que pareça, apesar de sabermos da sua importância (que nesse processo descrito teria papel semelhante ao do Grupo Realista do Rio), pouco dele conhecemos. É um grupo fechado, extremamente sólido, mas do qual não podemos avaliar todas as consequências por desconhecemos sua totalidade. Apenas vamos anotar aqui, além do de Wesley Duke Lee (nome já conhecido fora do Brasil plenamente, e cuja experiência abarca várias ordens estruturais, desde as pictóricas às ambientais), os nomes de Nelson Leirner, Rezende, Fajardo, e Geraldo de Barros cujo

tion of the viewer. These are worthwhile propositions that will undoubtedly be developed, which also invoke in us certain premises of the concept of anti-art, which make them immediately important.

In São Paulo, we also wish to note the significant experience of Willys de Castro who, since the neo-concrete period, has created the “active object” and coherently developed this process until the present day, adopting solutions attuned to what the Americans define as “primary structures,” which is also the case with those of Serpa and many other works of the neo-concrete period, such as those of Carvão (colored brick) and Amilcar de Castro, which we shall also show here in this exhibition. These are highly contemporary experiences, which tend to a search for basic structures for the object, abandoning, in their way, old concepts of sculpture and painting. This also applies to experiences such as those of Hércules Barsotti and Aliberti, of the visual group of São Paulo, and in another sense to those of Mauricio Nogueira Lima. An independent but fundamental development is that of the Magical Realist group of Wesley Duke Lee, centered on Galeria Rex. Incredible as it may seem, though we are aware of its importance (and which had a similar role in the process described here to that of the Realist Group of Rio), we know little about it. It is a closed, extremely solid group, but of which we are unable to evaluate all the consequences as we do not fully know it. We are simply going to note here, in addition to Wesley Duke Lee (a name well known outside Brazil, and whose work encompasses various structural orders, from the pictorial to the environmental), the names of Nelson Leirner, Rezende,

desenvolvimento infelizmente desconhecemos, mas que sabemos interessantíssimo. Esta mostra servirá também para nos confirmar o que prevíamos: as premissas teóricas do Realismo Mágico como uma das constituintes principais nesse processo que me levou à formulação da “nova objetividade”. Apesar de não pertencer a esse grupo junto aqui o nome de Tomoshige Kusuno, que a meu ver possui algo que seria um realismo mágico nas suas ótimas proposições. Eis, por fim, o esquema geral da “nova objetividade”, das principais correntes, grupos ou individualidades que colaboraram no seu processo constitutivo, aqui descrito neste item fundamental, ou seja, o da “passagem” e “chegada” às estruturas objetivas, considerando periféricas as mais gerais de ordem cultural, que interessam aqui como processo desta ordem e que, de um modo e de outro, influenciaram a eclosão do processo:

Neoconcreto	Poesia Participante (Gullar)
Grupo	Grupo Opinião (Teatro)
	Cinema Novo
Lygia Clark	Nova
Realismo Carioca	Objetividade
Popcreto	
Realismo Mágico	
Parangolé	

Fajardo, and Geraldo de Barros, whose development we are unfortunately ignorant of but which we know to be highly interesting. This exhibition will also serve to confirm what we predicted: the theoretical premises of Magical Realism as one of the principal constituents of this process that led me to the formulation of the “new objectivity.” Despite not belonging to this group, I add here the name of Tomoshige Kusuno who, in my view, possesses something magical realist in his excellent propositions. So, this is a general scheme of the “new objectivity,” of the principal tendencies, groups or individuals that collaborated in its constitutive process, described here in this essential item, which is to say of the “transition” to, and “arrival” at, the objective structures, considering as peripheral the more general ones of a cultural nature, that are relevant here as a process of this order and which, in one way or another, influenced the emergence of this process:

Neo-Concrete	Poesia Participante (Gullar)
Group	Grupo Opinião (Theater)
	Cinema Novo
Lygia Clark	New
Carioca Realism	Objectivity
Popcreto	
Magical Realism	
Parangolé	

Item 3: participação do espectador.

O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação sensorial-corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fractionada envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da “palavra pura” às da “palavra no objeto”, ou às de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completação [sic] dos significados propostos na mesma — esta é, pois, uma obra aberta. Esse processo, como surgiu no Brasil, está intimamente ligado ao da quebra do quadro e à chegada ao objeto ou ao relevo e antiquadro (quadro narrativo). Manifesta-se de mil e um modos desde o seu aparecimento no movimento Neoconcreto através de Lygia Clark e tornou-se como que a diretriz principal do mesmo, principalmente no campo da poesia, palavra e palavra-objeto. É inútil fazer aqui um histórico das fases e surgimentos de participação

Item 3: participation of the spectator.

The problem of the participation of the spectator is more complex, since this participation which, from the outset, is opposed to pure transcendental contemplation, manifests itself in various ways. There are, however, two well-defined forms of participation: one is that which involves “manipulation” or “sensorial-corporeal participation”; while the other involves “semantic” participation. These two modes of participation seek meaningful, total, non-fractionated, fundamental participation involving the two processes, which is to say, they are not reduced to the pure mechanism of participation, but focus on new meanings, differentiating themselves from pure transcendental contemplation. From the first “ludic” propositions to those of the “act,” from the “semantic propositions” of the “pure word” to those of the “object word,” or those of “narrative” works and those of political or social protest, what is sought is an objective form of participation. This represents an internal search, both inside and outside of the object, motivated by the proposition of the active participation of the viewer in this process: the individual who is confronted by the work is requested to complete the meanings proposed by it—so this is an open work. This process, as it arose in Brazil, is intimately linked to that of the breaking of the frame and the arrival at the object or the relief and anti-painting (narrative painting). It has manifested in many ways since its appearance in the neo-concrete movement through Lygia Clark and became the principal driver thereof, principally in the field of poetry, the word, and the object-word. There is no point in describing here a

do espectador, mas verifica-se em todas as novas manifestações de nossa vanguarda, desde as obras individuais até as coletivas (“happenings” p. ex.). Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de “criar” a sua obra. A preocupação também da produção em série de obras (seria o sentido lúdico elevado ao máximo) é uma desembocadura importante desse problema.

Item 4: tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos.

Há atualmente no Brasil a necessidade da tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literatura, etc. Nessa linha evolutiva da qual surgiu, ou melhor que eclodiu no objeto, na participação do espectador, etc., o chamado grupo “realista” segundo Schenberg (no Rio), no campo plástico (incluindo aí as experiências de Escosteguy), conseguiu a primeira síntese de ideias nesse sentido aqui verificadas. Aí, na primeira obra plástica propriamente dita com caráter participante no sentido político, foi a de Escosteguy em 1964, que, surpreendido por gestões políticas de vulto na época, criou uma espécie de relevo para ser apreendido menos pela visão e mais pelo tato (aliás chamava-se “Pintura Tátil”, e teria sido então a primeira obra nesse sentido aqui — mensagem

history of the phases and occurrences of the participation of the viewer, but they can be observed in all the new manifestations of our avant-garde, from the individual to the collective works (“happenings,” for example). Both the individual experiences and those of a collective nature tend to ever more open propositions in the sense of this participation, including those that tend to provide the individual with the opportunity to “create” his work. The concern with the production of a series of works (the ludic sense elevated to the maximum) is also an important entry point to this problem.

Item 4: taking a position regarding political, social, and ethical problems.

There is currently a need in Brazil to adopt a position about ethical, social, and political problems, which need becomes more accentuated every day and demands an urgent formulation, its being the crucial point in addressing problems in the creative field: the so-called visual arts, literature, etc. In this evolutionary line from which arose, or rather which sprouted the object, the participation of the viewer, etc., the so-called “realist” group, according to Schenberg (in Rio), in the plastic field (including here Escosteguy’s experiences), achieved the first synthesis of ideas in this regard observed here. So, the first plastic work, strictly speaking, with a participative character in the political sense, was that of Escosteguy in 1964, who, surprised by major political decisions at the time, created a relief of sorts to be apprehended less by sight and more by touch (hence it was called “Tactile Painting,” and it would

político-social em que o espectador teria que usar as mãos como um cego para desvendá-la).

Essas ideias, ou linha de pensamento no sentido de uma “arte participante”, porém, já há alguns anos vinham germinando de maneira clara e objetiva na obra de alguns poetas e teóricos, que pela natureza de seu trabalho possuíam maior tendência para a abordagem do problema. A polêmica suscitada aí tornou-se como que indispensável àqueles que em qualquer campo criativo estão procurando criar uma base sólida para uma cultura tipicamente brasileira, com características e personalidade próprias. Sem dúvida a obra e as ideias de Ferreira Gullar, no campo poético e teórico, são as que mais criaram nesse período, nesse sentido. Tomam hoje uma importância decisiva e aparecem como um estímulo para os que veem no protesto e na completa reformulação político-social uma necessidade fundamental na nossa atualidade cultural. O que Gullar chama de participação é no fundo essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, consequentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. O ponto crucial dessas ideias, segundo o próprio Gullar: não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade

have been the first such work here—a social-political message in which the viewer would have to use his or her hands like a blind person to decipher it).

These ideas or lines of thought in the sense of a “participative art,” however, had been clearly and objectively germinating, for some years, in the work of certain poets and theorists, who, due to the nature of their work, had a greater tendency to address the problem. The controversy that emerged here became indispensable to those who, in every creative field, are seeking to create a solid basis for a typically Brazilian culture, with its own characteristics and personality. Undoubtedly the work and ideas of Ferreira Gullar, in the poetic and theoretical field, were those that were most productive in this period and in this sense. They possess a decisive importance today and appear as a stimulus for those who see in protest and the complete reformulation of the social-political landscape a fundamental need of our cultural present. What Gullar calls participation is, at heart, this need for the full participation of the poet, the artist, and the intellectual in general, in the events and problems of the world, to influence and modify them; a refusal to turn one’s back on the world, to limit oneself to aesthetic problems, but rather the need to address this world with a genuinely transformative intent and way of thinking, in the social-political-ethical spheres. The crucial point of these ideas, according to Gullar himself is: that it is not the artist’s responsibility to concern himself with modifications in the aesthetic field, as if this were second nature, an object in itself, but rather to seek through full participation, to build the foundations of a cultural totality,

cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação, etc. O artista, o intelectual em geral, estava fadado a uma posição cada vez mais gratuita e alienatória ao persistir na velha posição esteticista, para nós hoje oca, de considerar os produtos de arte como uma segunda natureza onde se processariam as transformações formais decorrentes de conceituações novas de ordem estética. Definitivamente é esta posição esteticista insustentável no nosso panorama cultural: ou se processa essa tomada de consciência ou se está fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural ou na mera especulação de possibilidades que no fundo se resumem em pequenas variações de grandes ideias já mortas.

No campo das artes ditas plásticas o problema do objeto, ou melhor da chegada ao objeto ao generalizar-se para a criação de uma totalidade, defrontou-se com esse fundamental, ou seja, sob o perigo de voltar a um esteticismo, houve a necessidade desses artistas em fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social. É, pois, fundamental à “nova objetividade” a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações dessa ordem no seu contexto, para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro, coerente com as outras démarches. Com isso verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e às proposições coletivas, uma “volta ao mundo”, ou seja, um ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelo

working profound transformations on man’s awareness, who, from being a passive spectator of events will proceed to act on them using the means at his or her disposal: revolt, protest, constructive work to achieve this transformation, etc. The artist and the intellectual in general were doomed to an increasingly redundant and alienated status in persisting with the old aesthetic position, which we now consider empty, of considering the products of art to be of second nature where the formal transformations deriving from new conceptions of an aesthetic nature would be processed. This position is clearly unsustainable in our cultural landscape: either this awakening of consciousness is processed, or we are doomed to remain in a kind of cultural colonialism or in the mere speculation of possibilities which, at heart, are reduced to small variations of big already-dead ideas.

In the field of the so-called visual arts, the problem of the object, or rather, of the arrival at the object in its generalization to the creation of a totality, was confronted with this fundamental problem, which is to say, at the risk of returning to aestheticism, there was a need for these artists to base their general constructive intent in the social-ethical-political field. Central to the “new objectivity” is, therefore, the discussion, protest, and the establishment of connotations of this nature in their context, so that it can be characterized as a typically Brazilian state, coherent with other initiatives. As such, and accelerating the process of arrival at the object and at collective propositions, a “return to the world” was observed, which is to say, a resurgence of interest in things, in the environment, in human issues, and in life, in the

ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise. O fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas.

A proposição de Gullar que mais nos interessa é também a principal que o move: quer ele que não baste à consciência do artista como homem atuante, somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim — que o artista “participe” enfim da sua época, do seu povo.

Vem aí a pergunta crítica: quantos o fazem?

Item 5: tendência a uma arte coletiva.

Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1.^a seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo) — outra a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra. No Brasil essa tendência para uma arte coletiva é a que preocupa realmente nossos artistas de vanguarda. Há como que uma fatalidade programática para isto. Sua origem está ligada intimamente ao problema da participação do espectador, que seria tratado então já como um programa a seguir, em estruturas mais complexas. Depois de experiências

final analysis. The phenomenon of the avant-garde in Brazil is no longer a question of a group derived from an isolated elite, but rather a broad cultural issue, of great scope, tending to collective solutions.

The proposition of Gullar’s that most interests us is also the principal one that drives him: he wishes that the artist’s awareness, as an active agent, his creative power and intelligence alone not be sufficient, but rather that he be a social being, a creator not only of works but also a modifier of awareness (in the broad, collective sense), that he participate in this long, painful, transformative revolution, which will one day have achieved its purpose—that the artist “participate,” ultimately, in his ‘time,’ and with his people.

Which poses the critical question: how many of us do this?

Item 5: tendency towards a collective art.

There are two ways of proposing collective art: the 1st is to put individual works in contact with people in the streets (these would, of course, be works intended for this process and not conventional works adapted for the purpose); another would be to propose creative activities to these people, who would participate in the creation of the work itself. In Brazil, this tendency towards a collective art is what really concerns our cutting-edge artists. There is a kind of programmatic inevitability about this. Its origin is intimately linked to the problem of the viewer’s participation, which is then addressed as a program to follow, in more complex structures. Following

e tentativas esparsas desde o grupo Neoconcreto (Projetos e Parangolés meus, “caminhando” de Clark, “happenings” de Dias, Gerchman e Vergara, projeto para parque de diversões de Escosteguy), há como que uma solicitação urgente, no dia de hoje, para obras abertas e proposições várias: atualmente a preocupação de uma “seriação de obras” (Vergara, o Glauco Rodrigues), o planejamento de “feiras experimentais” de outro grupo de artistas, proposições de ordem coletiva de todas as ordens, bem o indicam.

São, porém, programas abertos à realização, pois que muitas dessas proposições só aos poucos vão sendo possibilitadas para tal. Houve algo que, a meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (Escolas de Samba, Ranchos, Frevos, Festas de toda ordem, Futebol, Feiras), e as espontâneas ou os “acazos” (“arte das ruas” ou antiarte surgida do acaso). Ferreira Gullar assinalara já, certa vez, o sentido de arte total que possuiriam as Escolas de Samba onde a dança, o ritmo e a música vêm unidas indissoluvelmente à exuberância visual da cor, das vestimentas, etc. Não seria estranho, então, se levarmos isso em conta, que os artistas em geral, ao procurar à chegada desse processo uma solução coletiva para suas proposições, descobrissem por sua vez essa unidade autônoma dessas manifestações populares, das quais o Brasil possui um enorme acervo, de uma riqueza expressiva inigualável. Experiências tais como a que Frederico Moraes realizou na Universidade de Minas Gerais, com Dias, Gerchman e Vergara, qual seja a de procurar “criar”

occasional experiences and attempts since the Neo-Concrete Group (my Projects and Parangolés, “walking” by Clark, “happenings” by Dias, Gerchman, and Vergara, the design for an amusement park by Escosteguy), there is now an urgent demand for open works and varied propositions: currently the concern with a “serialization of works” (Vergara and Glauco Rodrigues), the planning of “experimental fairs” by another group of artists and propositions of a collective nature of all orders, clearly indicate this.

These are, however, programs open to realization, since many of these propositions are only gradually being enabled for such. There was something which, in my view, somehow caused this intensification of the proposition of a total collective art: the discovery of popular organized manifestations (samba schools, ranchos, frevos, parties of all kinds, soccer, fairs), and spontaneous or “accidental” events (“street art” or anti-art that arises by chance). Ferreira Gullar once highlighted the sense of total art that samba schools possess, where dance, rhythm, and music are indissolubly united with the visual exuberance of color, clothing, etc. So, it wouldn’t be surprising, bearing this in mind, if artists in general, in seeking, at the start of this process, a collective solution to their propositions, discovered, in turn, this autonomous unity of these popular manifestations, of which Brazil possesses a vast store of incomparable expressive ricÚess. Experiences such as the one Frederico Moraes conducted at the Universidade de Minas Gerais alongside Dias, Gerchman, and Vergara, of seeking to “recreate” some of my works, seeking, “finding” in the urban landscape elements that

obras de minha autoria, procurando, “achando” na paisagem urbana elementos que correspondessem a tais obras, e realizando com isso uma espécie de “happening”, são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta à sua participação total.

Item 6: o ressurgimento do problema da antiarte.

Por fim devemos abordar e delinear a razão do ressurgimento do problema da **antiarte**, que a nosso ver assume hoje papel mais importante e sobretudo novo. Seria a mesma razão por que de outro modo Mario Pedrosa sentiu a necessidade de separar as experiências de hoje sob a sigla de “arte pós-moderna” — é, com efeito, outra a atitude criativa dos artistas frente às exigências de ordem ético-indivuais, e as sociais gerais. No Brasil o papel toma a seguinte configuração: como num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de **criar** simplesmente, mas de **comunicar** algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a “experts”, mas até **contra** essa elite, com a proposição de obras não acabadas, “abertas”. É essa a tecla fundamental do novo conceito de

correspond to such works, and achieving, through this, a kind of “happening,” are important as a way of introducing the inexperienced viewer to the phenomenological creative process of the work, no longer as something closed, far from him, but as a proposition open to his full participation.

Item 6: the resurgence of the problem of anti-art.

*Finally, we must address and describe the reason for the resurgence of the problem of **anti-art**, which, in our view, has today assumed a more important and, above all, new role. It is the same reason why, in a different way, Mario Pedrosa felt the need to categorize the experiences of today under the heading “postmodern art”—the creative attitude of artists in relation to demands of an individual-ethical nature, and the general social ones, is indeed different. In Brazil, the role takes on the following configuration: how, in an underdeveloped country, can you explain the emergence of a vanguard and justify it, not as a symptomatic alienation, but as a decisive factor in its collective progress? How do you locate the activity of the artist here? The problem can be addressed with another question: for whom does the artist produce his work? One can observe that this artist feels a greater need, not only to **create** but to **communicate** something which is fundamental to him, but this communication has to take place on a large scale, not for a small elite of “experts” but even **against** this elite, with the proposition of unfinished “open” works. This is the fundamental key of the new concept of anti-art: not only to struggle against the art of the past or against old concepts (as previously an attitude*

antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de “proposicionista”, ou “empresário” ou mesmo “educador”. O problema antigo de “fazer uma nova arte” ou o de derrubar culturas já não se formula assim — a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido.

Conclusão:

Mario Schenberg, numa de nossas reuniões, indicou um fato importante para nossa posição como grupo atuante: hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja a nossa démarche, se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo **contra** coisas, argumentos, fatos. Não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos, que para o serem têm que corresponder aos itens citados e sumariamente descritos acima. No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dadá) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo, que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social.

Dos críticos brasileiros atuais, 4 influenciaram com seus pensamentos, sua obra, sua atuação em

also based on transcendence), but to create new experimental conditions, where the artist assumes the role of “propositionist,” or “entrepreneur” or even “educator.” The old problem of “making new art” or destroying cultures is no longer formulated in these terms—the correct formulation is achieved by asking: what are the propositions, offers, and measures that one should use to create a broad situation of popular participation in these open proposals, in the creative sphere that these artists have chosen? Their very survival and that of the people depend on this.

Conclusion:

Mario Schenberg, in one of our meetings, highlighted an important fact for our status as an active group: today, whatever we want to do, whatever our starting point, if we form a truly participative, active group, we will be a group against things, arguments, and facts. We do not preach abstract thoughts, but rather we communicate living thoughts which, in order to be so, must correspond to the cited items summarized above. In Brazil today (and, in this too, it is similar to Dada), in order to assume an active cultural position, which matters, one must be viscerally against everything that represents cultural, political, ethical, or social conformity.

Of the current Brazilian critics, four have influenced, with their thinking, their work, their actions in our cultural fields, in a certain way, the evolution and emergence of the “new objectivity” that I had been concluding, for a certain time, in objective aspects of my theoretical work (Theory of the Parangolé)—they

nossos setores culturais, de certo modo a evolução e a eclosão da “nova objetividade” que já vinha eu, há certo tempo, concluindo de pontos objetivos da minha obra teórica (Teoria do Parangolé) — são eles: Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Mario Pedrosa e Mario Schenberg.

Neste esquema sucinto da “nova objetividade” não nos interessa desenvolver a fundo todos os pontos, mas apenas indicá-los. Para finalizar quero evocar ainda uma frase que, creio, poderia muito bem representar o espírito da “nova objetividade”, frase esta fundamental e que, de certo modo, representa uma síntese de todos esses pontos e da atual situação (condição para ela) da vanguarda brasileira; seria como que o lema, o grito de alerta da “nova objetividade” — ei-la: DA ADVERSIDADE VIVEMOS!

“Esquema geral da Nova Objetividade”. Publicado originalmente no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: MAM, 1967. Acervo MAM RJ.

O texto original foi adaptado para o português corrente, seguindo as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa em vigor desde 2009.

are: Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Mario Pedrosa, and Mario Schenberg.

In this brief outline of the “new objectivity,” we have not been concerned with profoundly developing all the points, but merely highlighting them. In conclusion, I wish to cite one more phrase which, I believe, faithfully represents the spirit of the “new objectivity,” a fundamental phrase which, to a certain extent, represents the synthesis of all these points and the current situation (the condition for it) of the Brazilian vanguard; it’s like a motto or a warning cry of the “new objectivity”—and this is it: IN ADVERSITY WE LIVE!

“Esquema geral da Nova Objetividade,” published originally in Nova Objetividade Brasileira (Rio de Janeiro: MAM, 1967). Exhibition catalogue. Collection MAM RJ.

ARTISTAS | *ARTISTS*

Os textos que acompanham as imagens das obras são de autoria dos próprios artistas, exceto quando indicado em contrário.

The texts that accompany the images of the works are by the artists themselves, except when indicated otherwise.

BÁRBARA WAGNER E/AND BENJAMIN DE BURCA
(Brasília, DF, 1980; Munique, Alemanha, 1975)

COMO SE FOSSE VERDADE / AS IF IT WERE TRUE, 2017
Impressão lenticular, caixa de Viroc, pivô | *Lenticular print, Viroc casing, pivot*

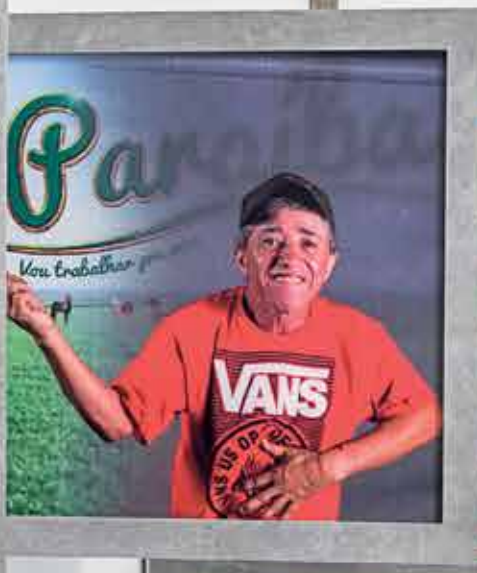
Cidade Tiradentes é um bairro da extrema zona leste de São Paulo, planejado na década de 1980 como um grande complexo monofuncional do tipo dormitório. Hoje, mais de 200 mil pessoas vivem onde já se concentrou o maior número de conjuntos habitacionais populares da América Latina. A identidade dos habitantes da região está fortemente ligada a seu processo de ocupação, marcado por várias gerações de trabalhadores provenientes do Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país, muitos dos quais ocuparam o bairro em busca da casa própria. À medida que a região carecia de oportunidades de trabalho, Cidade Tiradentes se constituía em um bairro de passagem, não de destino.

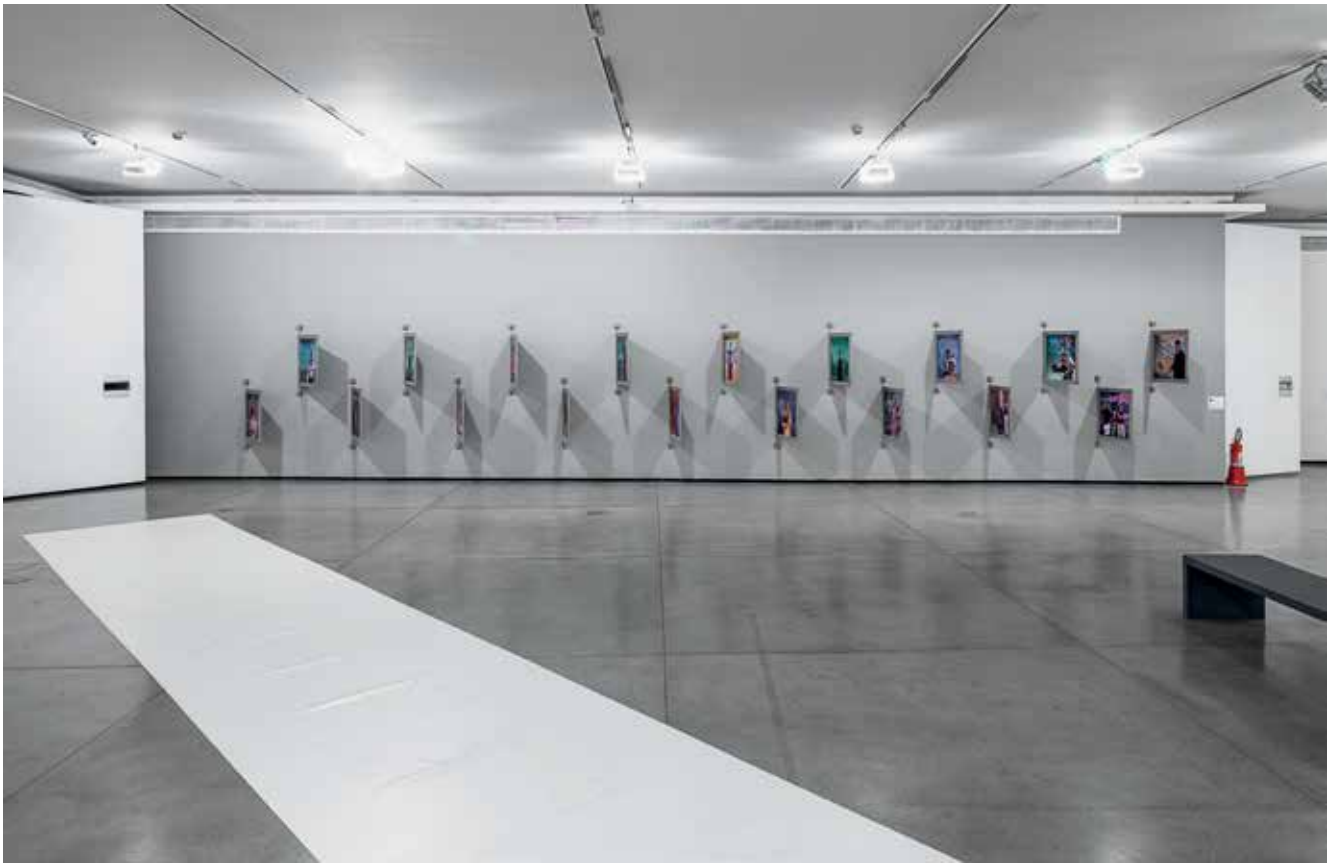
Em 2015, tomando a estética das capas de disco de música *pop* para analisar a construção de imagem e voz públicas, montamos um estúdio móvel e fotografamos mais de cinquenta trabalhadores em trânsito no principal terminal de ônibus de Cidade Tiradentes. Diante de um questionário de múltipla escolha, esses artistas imaginários definiram os cenários, os temas e as expressões que melhor os representariam na plataforma gráfica de um CD. Com os retratos em fundo infinito e as respostas do questionário em mãos, convidamos Bobby D’Joy, profissional da área de entretenimento musical na Bahia, para confeccionar as peças gráficas, que foram exibidas em lonas de grande formato, fixadas na grade em torno do terminal. Em 2017, por ocasião do 35º Panorama da Arte Brasileira, uma seleção dessas capas é impressa em painéis lenticulares, cuja natureza evidencia processo e resultado a um só tempo.

Cidade Tiradentes is a district of the extreme east zone of São Paulo that was planned in the 1980s as a large monofunctional housing complex. Today, more than two hundred thousand people live where once was the highest concentration of housing projects in the whole of Latin America. The identity of the inhabitants of the area is strongly linked to this process of urbanization and defined by the arrival of several generations of workers from the North, Northeast, and Midwest of the country, many of which occupied the district to become homeowners. As the region lacked job opportunities, Cidade Tiradentes constituted a gateway neighborhood, rather than a destination.

In 2015, taking the aesthetics of pop music album covers in order to analyze the construction of public image and voice, we installed a mobile studio and photographed more than fifty commuting workers outside the Cidade Tiradentes bus terminal. Through a proposed questionnaire, these imaginary artists defined the scenarios, themes, and expressions that would best represent them in the graphic platform of a CD. With both portraits and questionnaires at hand, we invited Bobby D’Joy, a professional designer of the entertainment business in Bahia, to carry out the designs that were displayed in large-format banners attached to the fence surrounding the terminal. In 2017, on the occasion of the 35th Panorama of Brazilian Art, a selection of the covers is printed on lenticular sheets whose nature makes process and result evident at the same time.







BETO SHWAFATY
(São Paulo, SP, 1977)

BRASÍLIA BROADCAST, 2005-17
Instalação | Installation

Em *Brasília Broadcast*, a memória do golpe militar de 1964 é evocada pelo áudio do último discurso do ex-presidente Juscelino Kubitschek como senador, antes de sua cassação e afastamento da vida política do país. O som da voz de Juscelino emana de um alto-falante atado a um tronco de madeira tombado, o qual remete aos postes das quermesses onde tais alto-falantes eram instalados ou mesmo ao pau de sebo: mastro de madeira coberto por graxa que normalmente continha um prêmio em dinheiro em seu topo. O áudio alterna momentos de silêncio e eloquência, levando a uma sensação de retorno e repetição, reforçada pelos ciclos de construção e destruição sugeridos na cena. O mastro é cercado por ferramentas velhas e resquícios de materiais de construção, posicionados ao seu redor. Esses debris ali colocados são, ao mesmo tempo, evocativos das condições de ruína de diversos contextos históricos ou podem também ser lidos como materiais para construção. E é na colisão desses elementos – formas, materiais e discursos – que podemos encontrar as bases pelas quais os próprios processos políticos e econômicos são materializados e comunicados à população. Processos esses que movem a história de exploração e violências que culmina na constituição, sempre problemática, do nosso território nacional. De modo alegórico, *Brasília Broadcast* não só estabelece aproximações às diversas ondas de lutas sociopolíticas, referindo-se especificamente à mais recente ditadura militar, mas também evoca as inerentes forças destrutivas que são chamadas a atuar nos ditos projetos de progresso. Destruição e progresso parecem ser componentes ideológicos que movem as recorrentes (e falhas) tentativas de avanço da nação, em direção a um futuro, que nunca chega.

In Brasília Broadcast, the memory of the coup d'état of 1964 is evoked by the recording of the last speech by former president Juscelino Kubitschek as a senator, shortly before his suspension and removal from the country's political life. The sound of Kubitschek's voice emanates from a loudspeaker lashed to a listing wooden trunk, reminiscent of the posts at religious festivals to which loudspeakers were attached or even greasy poles: the wooden sticks covered in grease that normally hold a cash prize at their tops. The recording oscillates between silence and eloquence, creating a sense of recurrence and repetition, reinforced by the cycles of construction and destruction suggested at the scene. The stump is surrounded by old tools and the remains of construction materials, positioned around it. This debris is evocative of the ruined conditions of different historical contexts but may also be simply regarded as the materials of construction. It is in the collision of these elements—forms, materials, and speeches—that we may find the bases on which the political and economic processes themselves are manifested and communicated to the people; processes that drive the history of exploitation and violence that culminate in the ever-problematic constitution of our national territory. In allegorical form, Brasília Broadcast not only addresses different waves of sociopolitical struggles, referring specifically to the most recent military dictatorship, but also evokes the inherent forces of destruction that are invoked to act in said projects of progress. Destruction and progress appear to be ideological components that drive the recurrent (and failed) attempts to push the nation towards a future that never arrives.



IPO (UNIDADE ESTÉTICA, DISTRIBUIÇÃO ECONÔMICA), 2017

Pintura mural (padrão geométrico-abstrato baseado na logomarca da Petrobras – BR Distribuidora)

Mural painting (geometric-abstract pattern based on the Petrobras logo – BR Distribuidora)

O padrão geométrico-abstrato aqui instalado é muito similar a diversos murais encontrados em edifícios localizados em Brasília (DF). Realizados por artistas a convite do arquiteto da nova capital, esses padrões participavam de um pensamento estético-visual que reforçava a ideia de cidade-síntese da cultura de uma época, contribuindo para a criação de um sentimento moderno e progressista. Eles também foram uma tentativa de democratizar a arte, levando-a para o espaço social dos homens. Essa nova estética abstrata e geométrica tornou-se, assim, um signo de progresso, ao mesmo tempo em que se conectava indiretamente às esferas políticas e de poder que ocupariam a capital. Não à toa, a maior parte das logomarcas das maiores empresas privadas e estatais do país foi criada a reboque de tais preceitos, abstratos e geométricos. De fato, essa estética abstrata evoca perfeitamente a linguagem do capitalismo abstrato, imaterial e avançado, dos códigos binários e dos intrincados gráficos ou outras formas algorítmicas que o animam.

A princípio, essas formas e cores aqui presentes nada representam. Porém, em nosso contexto, elas podem referir-se à logomarca da Petrobras (e de suas sucursais, como a BR Distribuidora, que será, em breve, desestatizada). Aqui, temos um dilema que reside, então, nas tensões implícitas nos modos e processos em que um símbolo abstrato é utilizado, lido e compartilhado publicamente. Temos um tipo de produção estética que desejava ser independente de representações, mas que reforça, ao final, a criação de um imaginário de progresso ligado à formação de uma identidade, ao mesmo tempo, corporativa e

The geometric-abstract pattern installed here is very similar to several murals found in buildings located in Brasília (Federal Capital). Produced by artists at the invitation of the architect of the new Brazilian capital, these patterns formed part of an aesthetic-visual way of thinking that reinforced the idea of a city-synthesis of the culture of a time, which contributed to the creation of a modern and progressive feeling. They were also an attempt to democratize art and bring it into people's social spaces. This new abstract and geometric aesthetic thus became a sign of progress, at the same time that it indirectly connected to the spheres of politics and power that would occupy the capital. It is no coincidence that the majority of the logos of Brazil's biggest private and state companies were created under the influence of these abstract and geometric precepts. Indeed this abstract aesthetic perfectly evokes the language of abstract, immaterial, advanced capitalism, and of the binary codes and intricate graphics, and other algorithmic forms that animate it.

In principle, the forms and colors presented here represent nothing. However, in our context, they may refer to the Petrobras logo (and those of its affiliates, such as BR Distribuidora, which is soon to be privatized). There is a dilemma here which lies in the tensions implicit in the modes and processes in which an abstract symbol is used, read, and shared publicly. We have here a kind of aesthetic production that wished to be independent of representations, but ultimately reinforces the creation of an imaginary of progress linked to the formation of an identity at once both corporate and national. On the other hand,

nacional. De outro lado, as interpretações e alterações dessa marca possibilitam que ela seja animada em ambientes midiáticos e políticos diversos, sendo, de certa maneira, alterada, distribuída, compartilhada e até vendida (fatos exemplificados na possível abertura de capital da BR Distribuidora ou na possibilidade de compra das cores patenteadas e à venda no varejo: Verde BR, Amarelo BR e Cinza BR).

Agora, discute-se muito a dissolução dos símbolos e seus valores ultrapassados, prega-se que esses devam ser negociados, renovados ou até mesmo vendidos. Entretanto, não nos perguntamos como a aparente “partilha” dessa linguagem abstrata ocorre, quem, de fato, tem acesso a seus valores e significados, quem a pode, de fato, utilizar e controlar. Tampouco parece ser motivo de preocupação quem irá usufruir dessas novas divisões e ofertas de valores e significados. Entre uma entidade abstrata – seus valores e programas – e suas funções no mundo, podemos nos perguntar: que tipo de partilha sensível e econômica queremos?

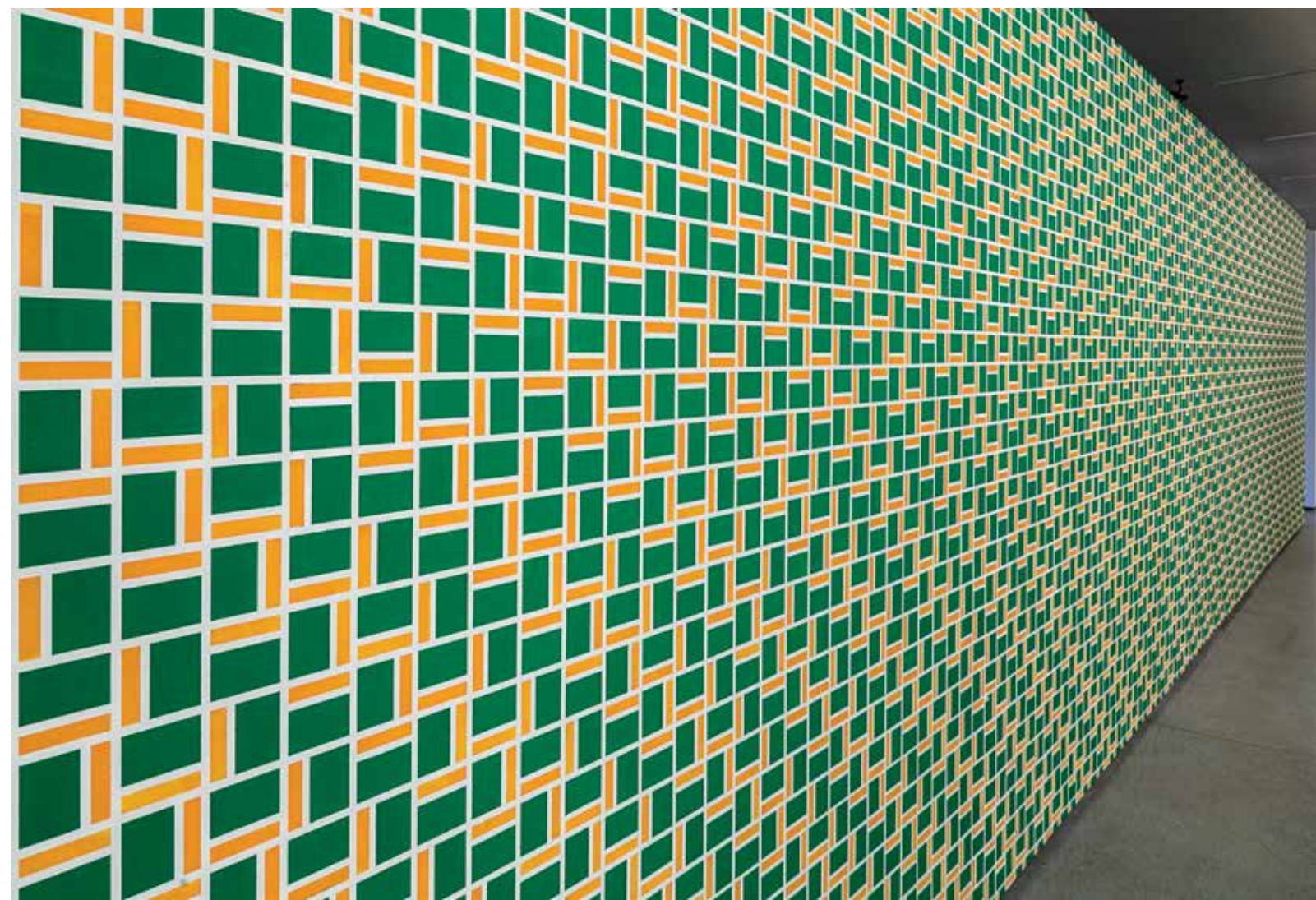
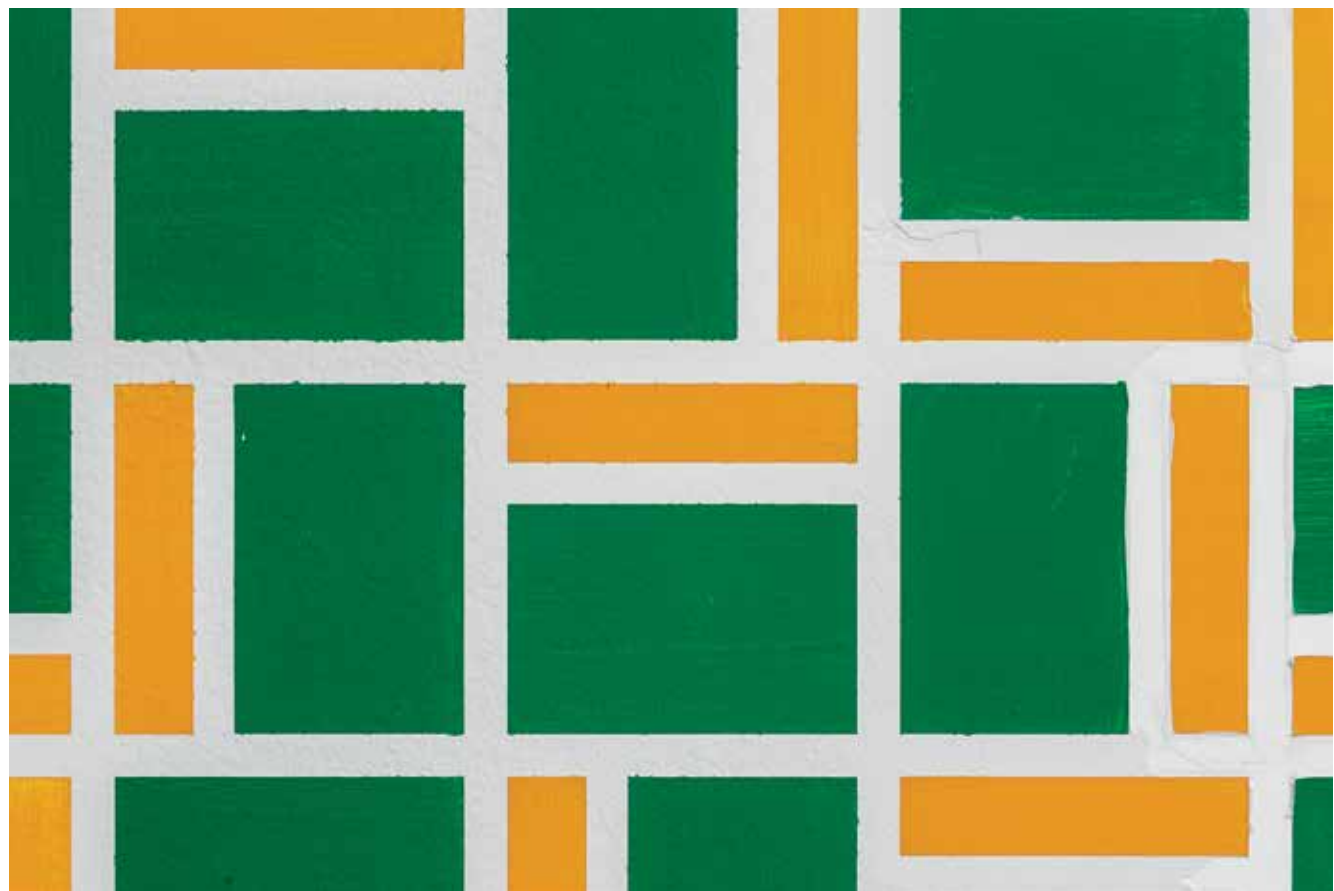
N.E. IPO (em inglês *Initial Public Offering*), é um tipo de oferta pública em que as ações de uma empresa são vendidas ao público em geral numa bolsa de valores, pela primeira vez. É o processo pelo qual uma empresa fechada se torna uma empresa de capital aberto.

the interpretations and alterations of this mark enable it to be animated in different media and political environments, and which, in a certain way, is altered, distributed, shared, and even sold (facts exemplified in the potential public listing of BR Distribuidora or in the possibility of the purchase of the colors patented and on sale in the retail market: BR Green, BR Yellow, and BR Gray).

Now, there is great discussion about the dissolution of the symbols and their outdated values; it is argued that they should be traded, renewed, or even sold. However, we do not ask ourselves how the apparent ‘sharing’ of this abstract language occurs; who in fact has access to its values and meanings, or who indeed can use and control it. Neither does the question of who will use these new divisions and offers of values and meanings seem to be a cause for concern. Between an abstract entity—its values and programs—and its functions in the world, we may ask: what kind of sensible, economic sharing do we desire?

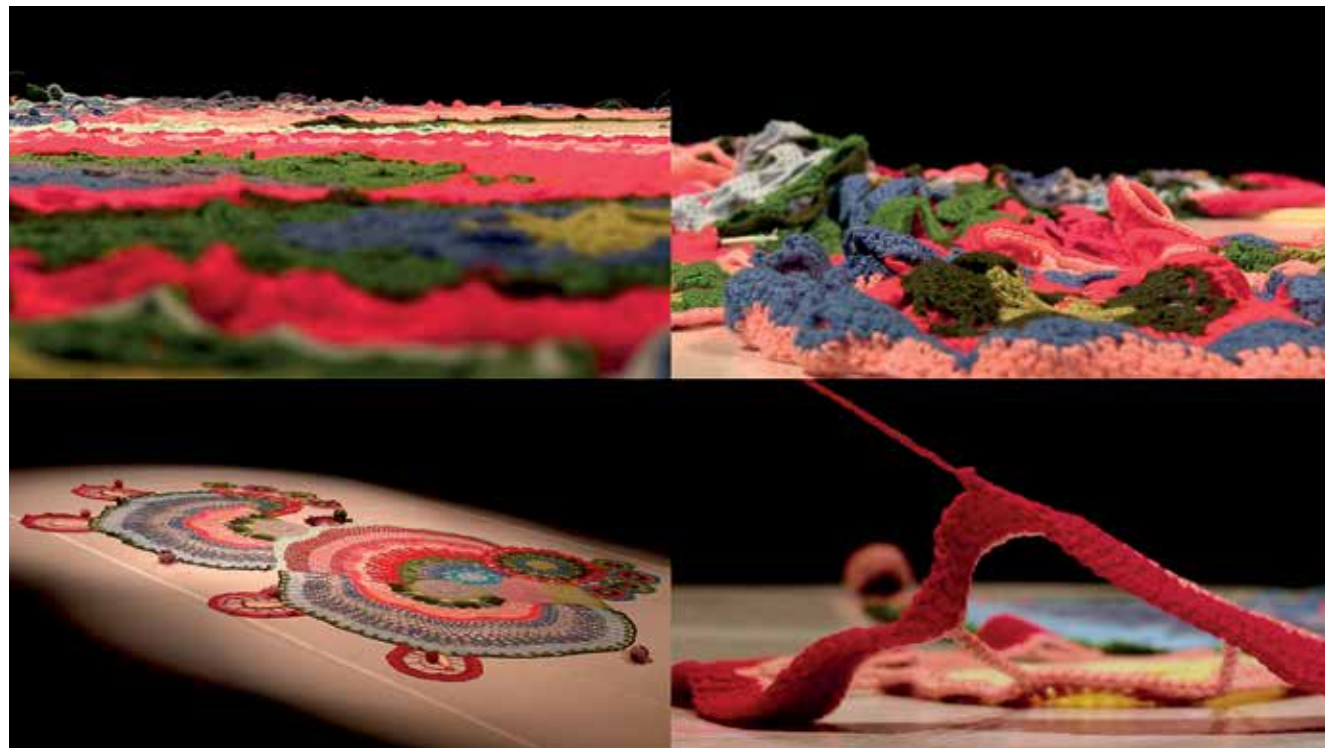
An IPO (Initial Public Offering), is a kind of public offering whereby a company's shares are sold to the general public on the stock market for the first time. It is a process by which a closed corporation becomes a publicly held company.—Ed.



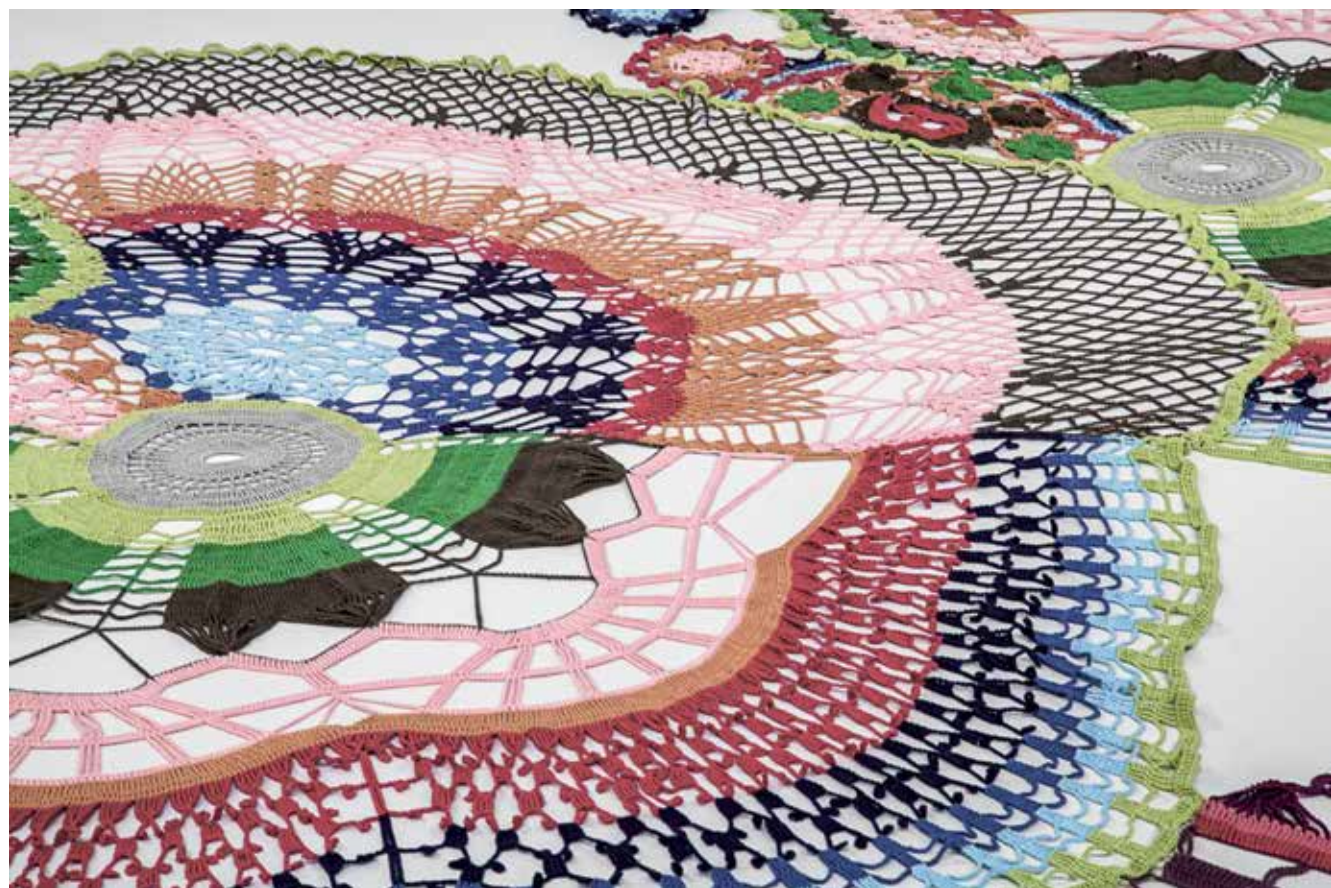


CADU
(São Paulo, SP, 1977)

SOY MANDALA, 2017
Vídeo e crochê | *Video and crochet*







DORA LONGO BAHIA
(São Paulo, SP, 1961)

BRASIL X ARGENTINA (AMAZÔNIA E PATAGÔNIA), 2017

4 projeções verticais HD, sincronizadas com áudio 4.1 | 4 vertical HD projections, synchronized with 4.1 audio

Rosário, 1978. Brasil e Argentina empatam pela primeira vez num jogo de Copa do Mundo, com um 0 x 0 truculento e emperrado nas quartas de final. A primeira copa organizada por João Havelange foi uma forma de a ditadura argentina propagar ideais nacionalistas internamente e tentar melhorar a imagem do país no exterior, estratégia inaugurada no Brasil pelo governo Médici, durante a copa de 1970. O golpe de estado que colocou o general Jorge Rafael Videla no poder em 1976 instaurou um regime ditatorial na Argentina que, apesar da curta duração, foi um dos mais sangrentos da América Latina, deixando milhares de mortos e um número ainda maior de desaparecidos. O país estava submerso num clima de tensão e violência silenciada. A Junta Militar manipulava e limitava a ação da imprensa, assumindo o controle das emissoras de televisão que, com exceção das partidas de futebol, só exibiam programas estatais. Foram construídos três estádios e reformados outros três, onerando extremamente os cofres públicos, que já estavam esfacelados pelos custos da ditadura. Entretanto, mesmo assim, uma vitória controversa da Argentina na final garantiu o sucesso ufanista da empreitada.

São Paulo, 2017. Quase quarenta anos depois, o Estado “democrático” brasileiro ainda utiliza o campeonato mundial de futebol para promover um ideário nacionalista superficial e esconder uma crise interna de dimensões homéricas. Em 2014 – mesmo ano em que a copa deflagra escândalos de corrupção nababescos –, a devastação das florestas locais e a privatização de reservas naturais em prol de iniciativas ligadas ao agronegócio, à mineração e

Rosário, 1978. Brazil and Argentina draw for the first time in a World Cup match, in a bad-tempered 0 x 0 game and advance to the quarterfinals. The first World Cup organized by João Havelange provided an opportunity for the Argentine dictatorship to propagate nationalist ideas internally and to seek to improve the country's image abroad—a strategy inaugurated in Brazil by the Médici administration during the 1970 World Cup. The coup d'état that brought General Jorge Rafael Videla to power in 1976 instituted a dictatorial regime in Argentina which, despite its short duration, was one of the bloodiest in Latin America, leaving thousands dead and an even greater number missing. The country was submerged in an atmosphere of tension and repressed violence. The military junta manipulated and limited press activity, assuming control of television broadcasters which, except for soccer games, only showed state programs. Three new stadiums were built and a further three refurbished, at great expense to the public coffers, which had already been depleted by the costs of the dictatorship. Nevertheless, a controversial victory by Argentina in the final assured the nativist success of the venture.

São Paulo, 2017. Almost forty years later, the “democratic” Brazilian state is still using the world soccer championship to promote a superficial nationalist ideology and conceal an internal crisis of Homeric proportions. In 2014—the same year that the cup detonates scandals of monumental corruption—the devastation of local forests and the privatization of natural reserves on behalf of initiatives related to agribusiness, mining, and real estate ventures achieve epic

aos empreendimentos imobiliários atingem proporções inesperadas. Desde então, o país vive a maior crise política, econômica e ambiental de sua história, liderada por um Estado retrógrado e inconsequente que se debate, em meio a roubalheiras espalhafatosas, para assegurar os privilégios dos poderosos. Diferentemente do caso argentino, a derrota para a Alemanha no final da copa de 2014 explodiu a tampa do grande bueiro nacional, liberando uma série de toxinas e espectros escondidos há séculos. A catástrofe brasileira vai muito além do famigerado 7 x 1. Não seria hora de virar o jogo e desempatar essa história?

proportions. Since then, the country has experienced the greatest political, economic, and environmental crisis in its history, led by a reactionary and reckless state that struggles, amid breathtaking thievery, to protect the privileges of the most powerful. In contrast to the Argentine experience, the defeat to Germany in the 2014 World Cup semifinal blew off the lid of the great national sewer, releasing a series of toxins and ghosts that had been hidden for centuries. The Brazilian catastrophe extends far beyond the infamous 7 x 1 defeat. Isn't it time to turn the scoreline around and break the deadlock of this story?

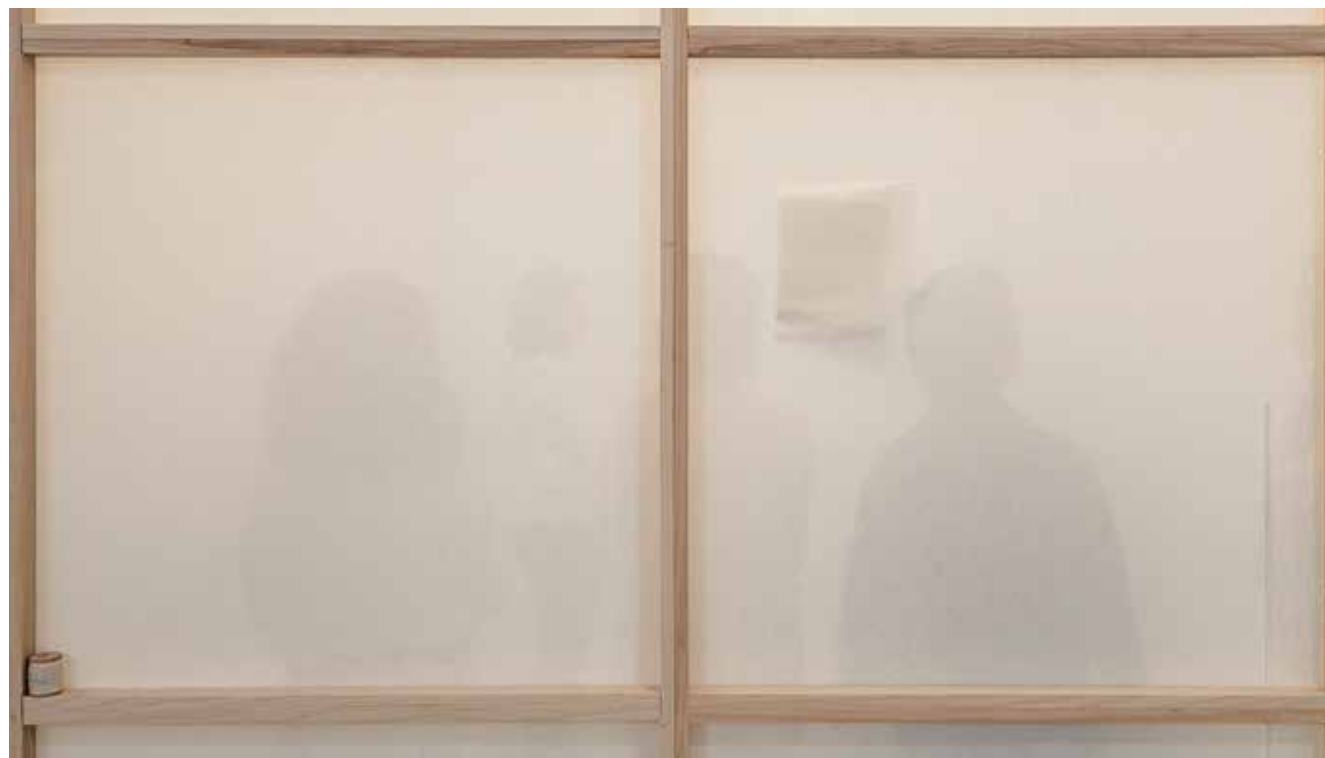




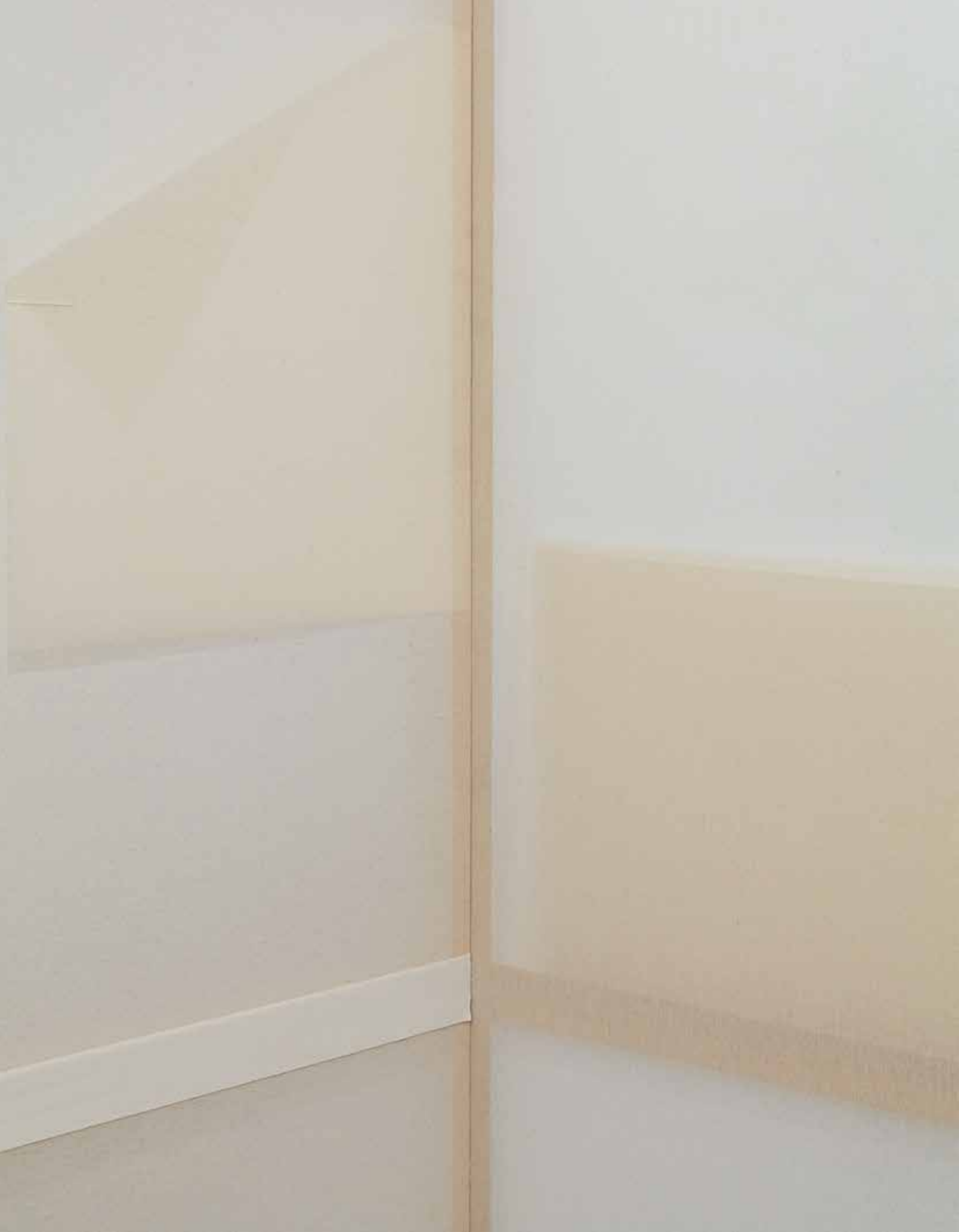


FERNANDA GOMES
(Rio de Janeiro, RJ, 1960)

SEM TÍTULO | *UNTITLED*, 2017
Materiais diversos | *Various materials*



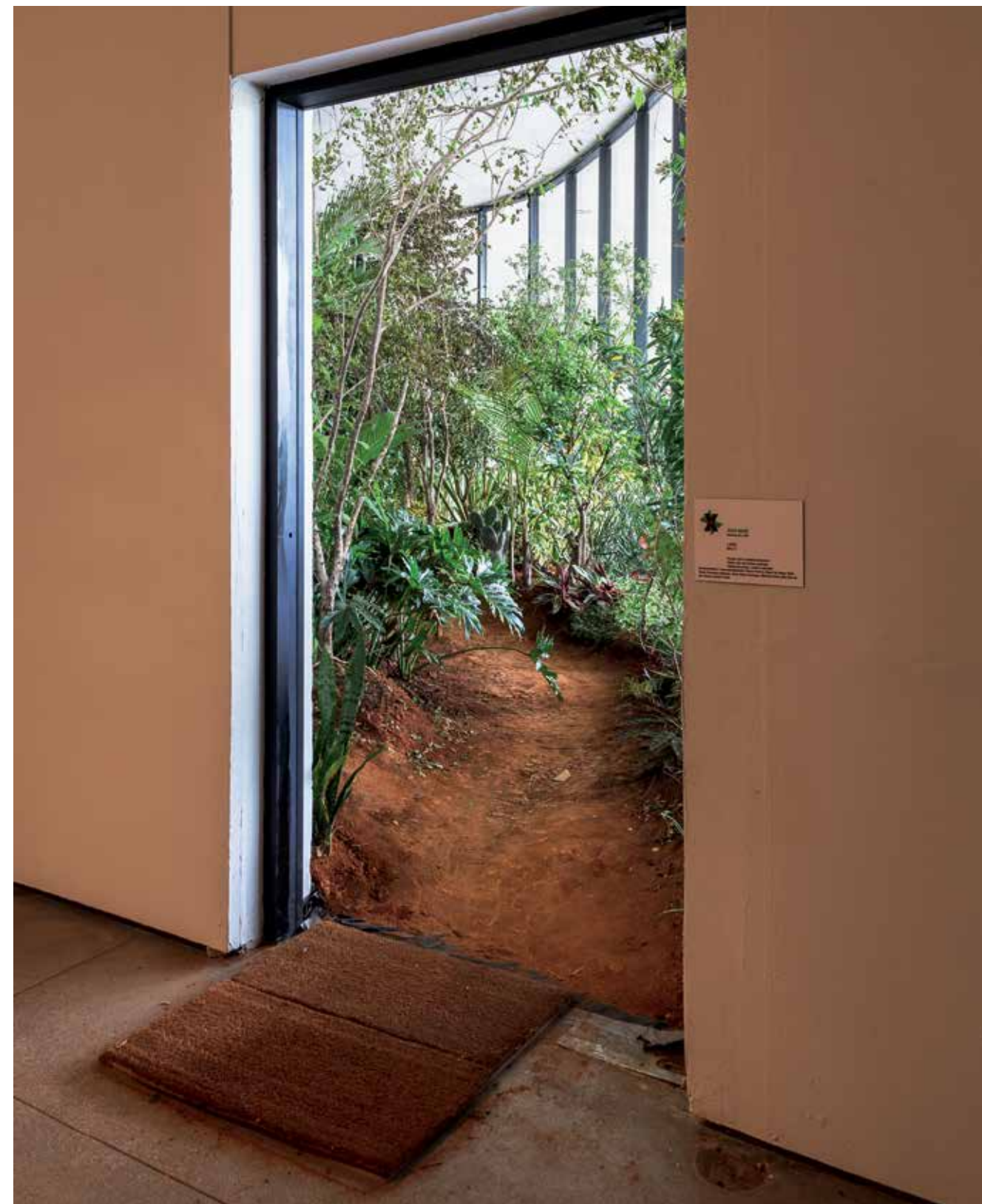




JOÃO MODÉ
(Resende, RJ, 1961)

LAND, 2014-17

Plantas, terra, obras e materiais diversos | *Plants, soil, works, and various materials*





p.103

EDGARD DE SOUZA

(São Paulo, SP, 1962)

Sem título | *Untitled*, 1994

Resina pintada | *Painted resin*

12 x 18,5 cm

Coleção MAM, comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld

Collection MAM, loan from Eduardo Brandão and Jan Fjeld

p.104

WILLYS DE CASTRO

(Uberlândia, MG 1926 – São Paulo, SP, 1988)

Sem título | *Untitled*, 1988

Aço | *Steel*

99 x 43 x 49,5 cm

Coleção MAM, doação Hércules Barsotti

Collection MAM, gift of Hércules Barsotti

p.105

JOÃO MODÉ

Floresta com Anni Albers e Willys de Castro

***Forest with Anni Albers and Willys de Castro*, 2017**

Linho bordado | *Embroidered linen*

51 x 79 cm

Coleção do artista | *Artist's collection*





JORGE MARIO JÁUREGUI
(Rosário, Argentina, 1955)

ENCONTROS E ALIANÇAS, 2017
Materiais diversos | Various materials

*no Brasil há fios soltos num
campo de possibilidades...*
Hélio Oiticica

Considerando que ética tem a ver com “fazer o que deve ser feito”; política, com as difíceis relações com as estruturas de poder; e o “socius”, isto é, o conjunto de relações sociais que permeiam um território, hoje a posição seria a de partir da leitura da estrutura do lugar de atuação e da “escuta” das demandas, para daí fazer surgir novas relações e sentidos como multiplicação identitária.

O desafio de articular a cidade dividida entre formal e informal implica “dar visibilidade” e oportunidade para a emergência de “pessoas sem importância”, permitindo novos “encontros e alianças”.

A estética do informal implica um descongelamento das sensibilidades através da crítica de visões de mundo neutralizadas. É necessário aproximar “escuta” e “olhar”.

Na cidade informal, há uma energia fabulosa, uma multiplicidade de linguagens, modos de vida, temporalidades e “novos territórios”. Uma força que necessita ser questionada, movimentando-se na interface entre produção estética e transformações socioespaciais. O projeto de estruturação urbana põe em movimento, através da improvisação arquitetural, o organismo vivo das favelas. Implica reimaginar a relação entre subjetividade e o mundo.

*in Brazil there are loose threads
in the field of possibilities...*
Hélio Oiticica

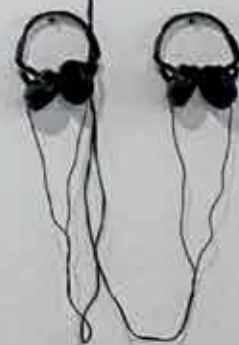
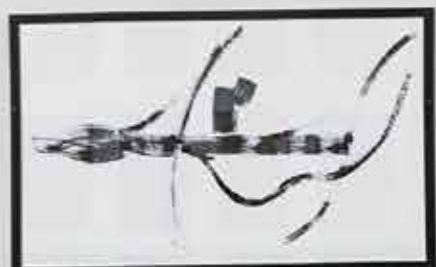
Considering that ethics is concerned with “doing what should be done”; politics, with the difficult relationships between the power structures; and the “socius,” which is to say, the set of social relationships that permeate a territory, today the approach would be to start with a reading of the structure of the place of action and to “listen” to the demands, in order to then enable new relationships and meanings to arise as identity multiplication.

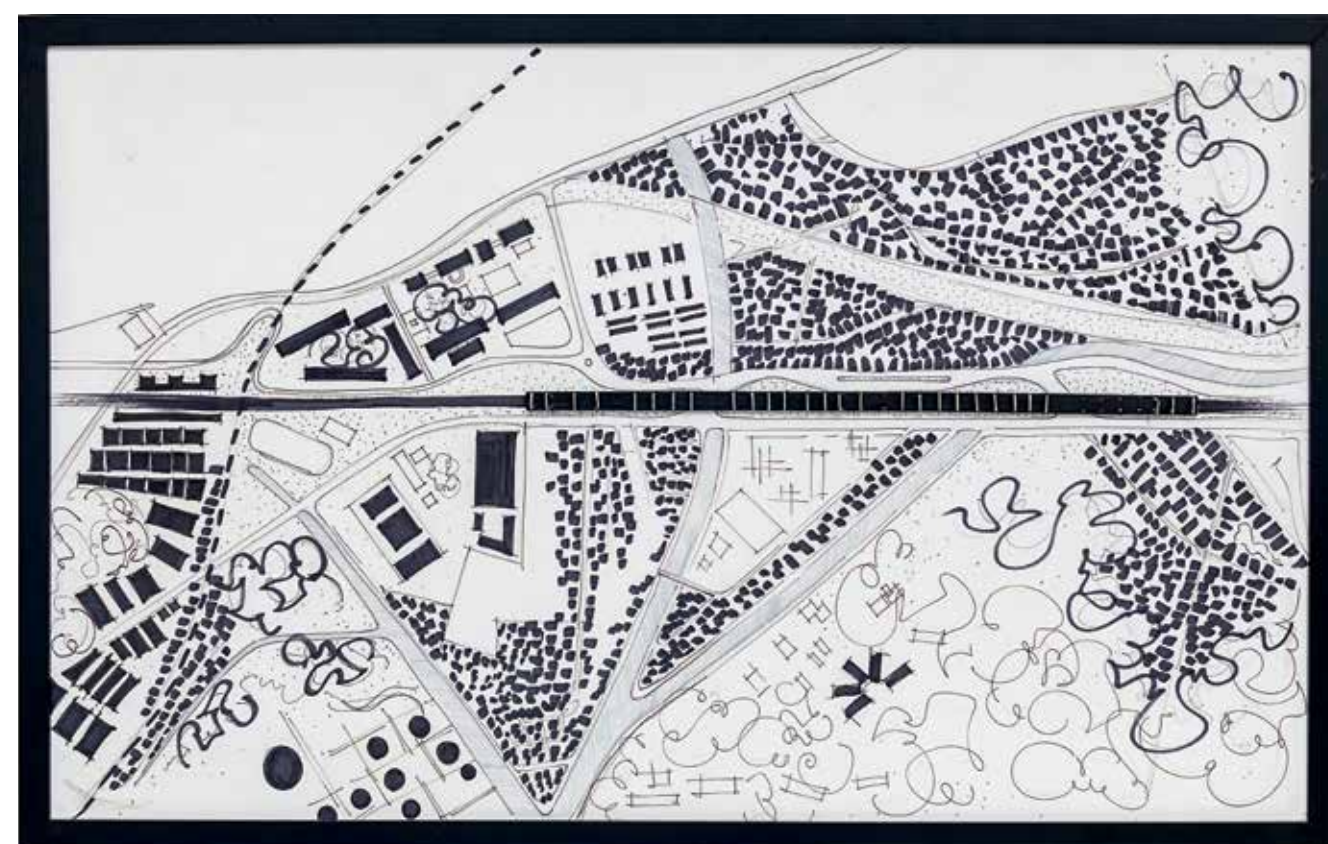
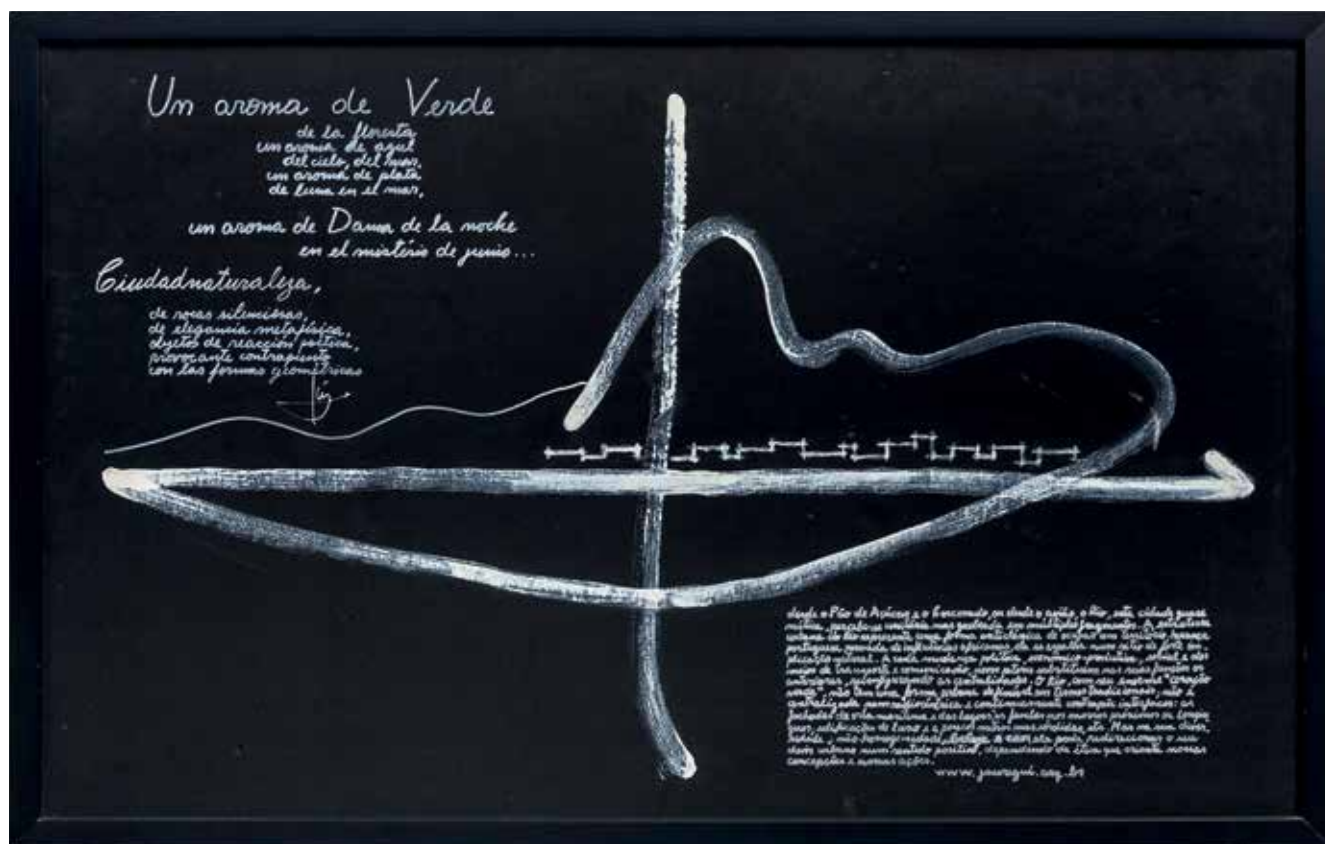
The challenge of organizing the city in terms of formal and informal implies “providing visibility” and opportunities for the emergence of “unimportant people,” allowing for new “encounters and alliances.”

The aesthetics of the informal imply a thawing of sensibilities through the criticism of neutralized visions of the world. It is necessary to bring “listening” and “looking” closer together.

In the informal city, there is a fabulous energy, a multiplicity of languages, ways of leaving, temporalities, and “new territories.” A force that needs to be questioned, moving in the interface between aesthetic production and socio-spatial transformations. The project of urban organization drives the living organism of the favelas, through architectural improvisation. It implies reimagining the relationship between subjectivity and the world.







JOSÉ RUFINO
(João Pessoa, PB, 1965)

INSOLENTIA, 2017
Videoescultura | Video sculpture

A obra que produzi para o Panorama 2017, a videoescultura *Insolentia*, é uma fantasmagoria do trabalho e da vida de oito homens, ex-operários de uma usina desativada de açúcar e álcool, em Pernambuco (Santa Teresinha, em Água Preta). Convidados a voltar ao velho almoxarifado, eles vasculharam arquivos, procuraram documentos em montes de papéis decrépitos, revolveram lembranças e ficaram mudos; desapareceram. Na janela vermelha de *Insolentia*, pendurada com objetos em haste de ferro, o tempo gira como uma moenda, passando pelos homens, engrenagens, luvas, capacetes e estantes de peças. Com sua repetição silenciosa, a obra conclama o ato insolente de seus protagonistas.

Vinte gravuras sobre tecidos entintados (bandeirolas) acompanham a videoescultura. São registros não autorizados dos braços e mãos daqueles homens-cana, ou homens-moenda, fragmentos do ato de rebeldia que nunca ousaram.

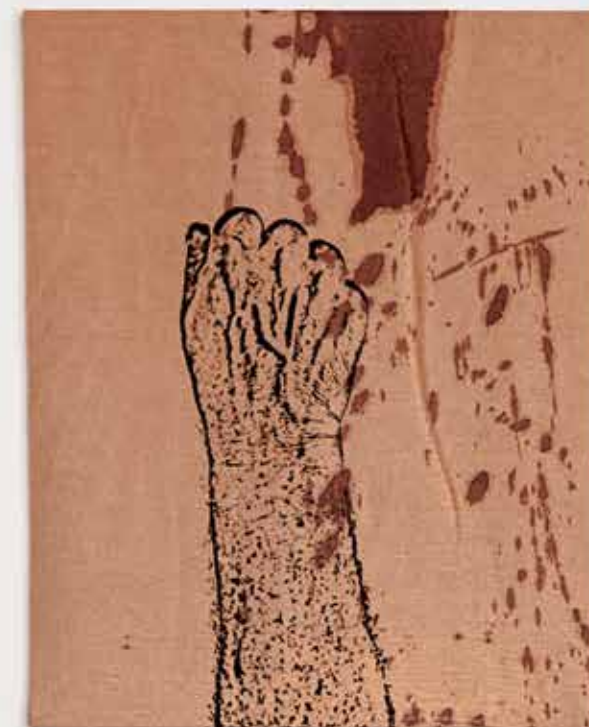
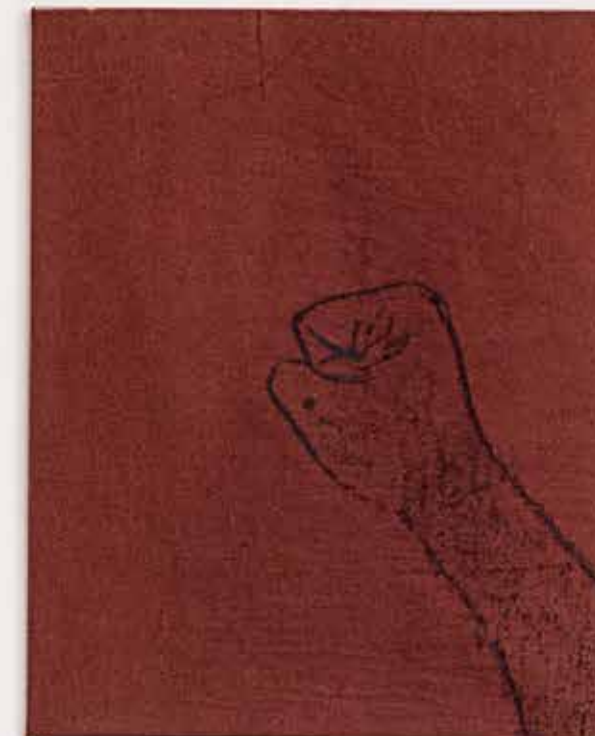
The work that I produced for the Panorama 2017, the video sculpture Insolentia, is a phantasmagoria of the work and life of eight men, former operatives of a deactivated sugar and alcohol plant in the state of Pernambuco (Santa Teresinha, in Água Preta). Invited to return to the old storeroom, they searched through files, seeking documents in piles of rotting paper; they turned over memories and remained silent; they disappeared. In the red window of Insolentia, suspended with objects on an iron pole, time turns like a mill wheel, passing through men, gears, gloves, helmets, and shelves of parts. With its repetitive silence, the work incites the insolent act of its protagonists.

Twenty engravings on tinted fabric (banners) accompany the video sculpture. They are unauthorized records of the arms and hands of these cane-men or mill-men, fragments of the act of rebellion that they never dared to perform.





INSOLENTIA, 2017
Serigrafia sobre tecido pintado | *Serigraphy on painted fabric*



KARIM AÏNOUZ E/AND MARCELO GOMES
(Fortaleza, CE, 1966; Recife, PE, 1963)

COMPASSO, 2004-17
Videoinstalação | *Video installation*

Duas imagens. Em uma delas, um velho solitário dança o seu carnaval. Na outra, uma criança, sozinha, joga futebol usando uma garrafa de plástico que substitui a bola. Uma gota de suor cai pela testa. Um lance dispara um futebol imaginado. Um rebo-lado. Uma ginga. Um descompasso. Um carnaval jovem, um futebol velho. Uma luz no poste da rua. Uma gambiarra de cores desbotadas.

O espaço público: a rua. Uma rua esperando uma performance. Uma performance que acontece na rua. Em algum momento, a entidade Oitica é evocada. Uma batida de tambor se imbrica numa encruzilhada. Ativação dos corpos. Os corpos brilham. Que gente é essa. Gente é pra brilhar. Que todos brilhem. Brilhar é um ato político.

A busca por elementos brasileiros, como o carnaval e o futebol, foi material e ponto de partida para deglutir, sem culpa, o caminho evolutivo dos signi-ficados desses eventos. A dança, assim como o futebol, pede o passo adiante. E podem ser eventos meramente postiços, inautênticos, imitações da vida cultural que levamos, a não ser que sejam vistos na singularidade de quem os faz, vive e cria. A poética do cotidiano subequatorial, psicotrópico, anônimo.

Two images: in one of them, an old single guy dances his way through the carnival. In the other, a child plays soccer on his own, using a plastic bottle as a ball. A drop of sweat falls from his forehead. A shot launches an imaginary soccer. A shimmy. A swerve. A stumble. A young carnival, an old soccer. Light on a street post. An improvised arrangement of faded colors.

The public space: the street. A street awaiting a performance. A performance that takes place in the street. At some point, the entity Oitica is evoked. A drumbeat repeats at a cross-roads. Bodies are activated. The bodies shine. What people are these? People who shine. May everyone shine. Shining is a political act.

The search for Brazilian elements, such as carnival and soccer, formed the material and starting point for guiltlessly assimilating the evolutionary path of the meanings of these events. Dance, like soccer, requires that you move forward. And they can be merely artificial, inauthentic events, imitations of the cultural life that we lead, unless they are viewed as the singularity of those who perform, experience, and create them. The poetics of the anonymous, subequatorial, psychotropic everyday.





SEM TÍTULO | *UNTITLED*, 2016
Instalação | *Installation*



UMA BREVE HISTÓRIA DA BANANA NA HISTÓRIA DA ARTE, 2008-17
Painel didático | *Didactic panel*

Com a proposta de contar uma história do século vinte através da geopolítica da banana, conforme evidenciada na história da arte e cultura popular, foi montado no panorama mam são paulo um painel didático, ou um mural clássico-matuto, que mostra imagens em núcleos temáticos a serem lidos isoladamente ou combinados, a saber: a banana no retrato equestre – toussaint l’ouverture o ‘abre-caminhos’. a banana no dinheiro – lumumba. a banana na expedição científica ao brasil no século 19. a banana na pintura clássico-matuto. a banana no pop metropolitano camp americano e carmen miranda dada. quem come a banana e onde está o trabalho. a banana na época de ouro da pintura holandesa século 17. canibalismo. a banana na pintura metafísica – teta-totem sacrifício e a incerteza do poeta moderno. ‘negritude’ e afro-extrativismo parisienne moderno anos 1920. não contactada tipo – naif. nascimento de macunaíma. ouro amarelo séculos 19-20. a banana no dinheiro – alegoria costarriquense. banana wars – política da boa vizinhança e do cacete na américa latina. a banana na comédia perna bamba, riso e histeria no corpo racional. social realismo bananero. realismo mágico. a banana no dinheiro – neorealismo cubano. a banana na guerrilha. musa paradisíaca. a banana na harlem reinassance. josephine baker. latin cha cha cha si si si. brasil carioca gentil. monumentalismo bananero. a banana na guerra fria – soviet alienation 1989.

Este trabalho opera um descascamento de mitos e expõe a santíssima trindade colonialismo capitalismo patriarcado, em ação semântica. Vemos retratos do corpo colonizado, que é o primitivo roubado de seus

With the proposal of telling a story from the twentieth century through the geopolitics of the banana, as evidenced in the history of art and popular culture, a didactic panel or matuto-classic mural was assembled at the mam são paulo panorama, that shows images in thematic nuclei to be read in isolation or in combination, namely: the banana in the equestrian portrait—toussaint l’ouverture the ‘trail-blazer.’ the banana in money—lumumba. the banana in scientific expeditions in brazil in the 19th century. the banana in matuto-classic painting. the banana in camp metropolitan american pop and dadaist carmen miranda. who eats the banana and where the work is. the banana in the golden age of dutch painting the 17th century. cannibalism. the banana in metaphysical painting—teat-totem sacrifice and the uncertainty of the modern poet. ‘negritude’ and the modern parisian afro-extractivism 1920s. uncontacted type—naive. the birth of macunaíma. yellow gold 19th to 20th centuries. the banana in money—costa rican allegory. banana wars—the good neighbor and big stick policy in latin america. the banana in tightrope comedy, laughter and hysteria in the rational body. banana-ist social realism. magical realism. the banana in money—cuban neo-realism. the banana in war. paradisiacal muse. the banana in the harlem renaissance. josephine baker. latin cha cha cha si si si. brasil cordial carioca. banana-ist monumentalism. the banana in the cold war—soviet alienation 1989.

This work is intended to unpeel myths and expose the holy trinity of capitalism, colonialism, and patriarchy, in semantic action. We see depictions of the colonized body, which is the primitive robbed of his

atributos de gênero, de moda, de culinária, e de suas tecnologias de navegação. Vemos cenas de reivindicação da diferença civilizacional das américas e do caribe. Método: Uma banana em forma de gangorra oscila entre anti e colonial. Compasso: entre o século 17 e 1989.

Apresentações: rietveld academie, amsterdã 2008; faculdade zumbi dos palmares, são paulo 2011; 17º festival sesc_videobrasil, são paulo 2011; exposição ‘contra escambos’, bh e recife 2013; teatro bertolt brecht, havana 2015; antiga sede united fruit company, puerto limón 2016. Compre o livro: leandro@nerefuh.com.br

generic, sartorial, and culinary attributes, and his navigational technologies. We see scenes asserting the civilizational difference of the americas and the caribbean. Method: a banana in the form of a seesaw oscillates between anti- and colonial. Period: between the 17th century and 1989.

Presentations: rietveld academie, amsterdam 2008; faculdade zumbi dos palmares, são paulo 2011; 17th sesc_videobrasil festival, são paulo 2011; exhibition ‘contra escambos’ [against bartering], bh and recife 2013; teatro bertolt brecht, havana 2015; old head offices of the united fruit company, puerto limón 2016. Buy the book: leandro@nerefuh.com.br







LOURIVAL CUQUINHA E/AND CLARISSE HOFFMANN
(Olinda, PE, 1975; Rio de Janeiro, RJ, 1967)

MACUNAÍMA COLORAU, 2009-17
Instalação | *Installation*







MAHKU – MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN (Jordão, AC, 2012)

YUBE NAWA AIBU, 2017

Tinta látex sobre parede | *Painting on wall*

“A universidade tem que aprender comigo.” A frase de Ibã, pronunciada na mesma universidade brasileira em que Claude Lévi-Strauss ensinou, não é a frase de alguém que está fora do pensamento, da arte ou da sociedade ditos ocidentais. É a lição de um pensador desprovido de fronteiras sobre a necessidade de se aprender com o outro. Essa “arte de prestar atenção”, como diz Isabelle Stengers, referindo-se ao saber necessário para enfrentar a catástrofe ecológica anunciada, é o saber dos povos da floresta, que o Movimento dos Artistas Huni Kuin traz como herança longínqua. Um saber do futuro.

“The university must learn with me.” Ibã’s words, delivered at the same Brazilian university where Lévi-Strauss taught, are not those of someone removed from so-called Western thinking, art, or society. They represent the teachings of a thinker devoid of boundaries regarding the need to learn from others. This “art of paying attention,” as Isabelle Stengers puts it, referring to the knowledge necessary to face the predicted ecological catastrophe, is the knowledge of the peoples of the forest that the Movimento dos Artistas Huni Kuin (Huni Kuin Artists’ Movement) begets as a distant legacy: a knowledge of the future.

Amilton Pelegrino de Mattos (LABI/UFAC – Floresta)
Antropólogo | *Anthropologist*







MÃO NA LATA*
(Rio de Janeiro, RJ, 2003)

DA MINHA JANELA, 2012
CADA DIA MEU PENSAMENTO É DIFERENTE, 2012
Fotografia *pinhole* | *Pinhole photograph*

Olhar pela janela, olhar para dentro de si.
Movimentos opostos. Movimentos complementares.
Prolongamentos.

*Looking through the window, looking into ourselves.
Contrasting movements. Complementary move-
ments. Prolongations.*

Nas imagens fotográficas e textuais que apresen-
tamos aqui, propusemos praticar o olhar para fora
e o olhar para dentro, como parte de um mesmo
movimento. Ao olhar pela janela, o que é possível
perceber? Ao olhar para nossos espaços internos de
convívio, nossas casas, escolas, quanto podemos
ver e não ver de nossos cotidianos? Quais serão as
imagens que estão fora e que estão dentro de nós?
Como dar materialidade a elas?

*In the photographic and textual images that we
present here, we propose projecting our gaze
outwards and inwards, as part of the same move-
ment. Looking in through a window, what can we
see? In looking into our internal spaces of coexis-
tence, our houses and schools, how much can we
see and not see of our everyday lives? What are the
images that lie outside and inside us? How can we
make them manifest?*

Os ensaios apresentados no 35º Panorama da Arte
Brasileira, intitulados *Da minha janela* e *Cada dia meu
pensamento é diferente*, foram publicados no livro
Cada dia meu pensamento é diferente, de 2013.

*The essays presented in the 35th Panorama of
Brazilian Art, entitled Da minha janela (From my
window) and Cada dia meu pensamento é diferente
(Every day my thoughts are different), were published
in the book Cada dia meu pensamento é diferente,
released in 2013.*

As câmeras que utilizamos para fazer as imagens
foram construídas por nós, a partir de latas reci-
cladas e caixinhas de fósforo; são câmeras arte-
sanais *pinhole*, ou furo de agulha. Essa técnica
artesanal requer uma desaceleração. É preciso
experimentar outro tempo-ritmo. O enquadramento,
imaginado, uma vez que não há visor, demanda uma
reflexão prévia, e o longo tempo de exposição, que
pode durar minutos e até horas, pede-nos concen-
tração e, sobretudo, paciência.

*The cameras we use to create the images were made
by us, using recycled tins and matchboxes; they are
artisanal pinhole or eye-of-needle cameras. This artis-
anal work requires deceleration. One has to experiment
with a different time-rhythm. Since there is no viewer,
the imagined framing requires prior reflection, and the
long exposure time that can last for minutes or even
hours demands concentration and, above all, patience.*

Com a prática da construção de imagens e narrativas
realizadas nos espaços de convivência criados pelo
Mão na Lata, aprendemos que olhar requer, muitas
vezes, em vez de uma aproximação, um passo para

*Through the practice of constructing images and
narratives produced in the spaces of coexistence
created by Mão na Lata (Hand in the tin), we learn
that looking often requires not so much coming*

trás, que permita o vislumbre do contexto maior no
qual uma pessoa está inserida. Às vezes, é preciso
olhar como se fosse a primeira vez. E olhar algo
como se fosse novo implica olhar de novo e de novo.
Olhar sem parar. Estranhar para conhecer, para,
enfim, reconhecer.

Tatiana Altberg

*Mão na Lata é um projeto, um conjunto de ações, um coletivo,
iniciado em 2003 pela artista visual Tatiana Altberg em parceria
com a Redes da Maré. Articulando arte e educação, o Mão na
Lata propõe um espaço investigativo de criação coletiva, um
espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento
de mundos por jovens moradores da Maré, Rio de Janeiro, utili-
zando a fotografia e o texto. O grupo formado pelos autores das
imagens que compõem os ensaios que aqui apresentamos está
junto desde 2012, tendo participado dos processos de criação
coletiva desde então.

*closer as stepping back, which allows us to perceive
the larger context in which a person is inserted.
Sometimes, we need to look as if for the first time.
And looking at something as if it were new implies
looking again and again. Looking without stopping.
Becoming estranged in order to know, in order, ulti-
mately, to recognize.*

Tatiana Altberg

**Mão na Lata is a project, a series of actions, and a collective,
initiated in 2003 by the visual artist Tatiana Altberg in partnership
with the Redes da Maré (Maré Networks). Combining art and
education, Mão na Lata proposes an investigative space of collec-
tive creation, a space for exchanging experiences, coexistence,
and the sharing of worlds by the young residents of the Maré favela
complex in Rio de Janeiro, using photography and text. The group
composed of the authors of the images that comprise the studies
that we present here has been together since 2012, having partici-
pated in the processes of collective creation ever since.*

Mão na Lata é um projeto, um conjunto de ações: um coletivo, iniciado em 2003 pela artista visual Tatiana Alberg em parceria com a Redes da Maré. Articulando arte e educação, o Mão na Lata propõe um espaço investigativo de criação coletiva, um espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento de mundos por jovens moradores da Maré, Rio de Janeiro, utilizando a fotografia e o texto.

O grupo formado pelos autores das imagens que compõem os ensaios que aqui apresentamos está junto desde 2012, tendo participado dos processos de criação coletiva desde então.

Os ensaios *Da minha janela* e *Cada dia meu pensamento é diferente* foram publicados no livro *Cada dia meu pensamento é diferente*, lançado em 2013. *Da minha janela* é uma homenagem à primeira fotografia feita por Joseph Nicéphore Niépce, um de seus inventores, que fotografou a vista de sua janela em uma exposição que durou oito horas.

As câmeras utilizadas pelos jovens fotógrafos, para produzir as imagens deste ensaio, foram construídas pelos próprios autores a partir de latas recicladas: são câmeras pinhole, ou furo de agulha. As imagens e textos revelam o que cada um pode e não pode ver de sua janela.

Já as imagens do ensaio *Cada dia meu pensamento é diferente* são autorretratos feitos em espaços de intimidade, nos interiores das casas dos autores. Foram utilizadas câmeras artesanais, que chamamos *pinlux*, feitas com filme 35mm colado em uma caixa de fósforo.

Ambos os ensaios são um aprendizado do olhar desses jovens fotógrafos. Aprendemos com eles que, às vezes, é preciso olhar como se fosse a primeira vez, o que implica olhar de novo e de novo. Olhar sem parar. Estranhar para conhecer, para enfim, reconhecer.



Mão na lata, do Rio de Janeiro, é um projeto coletivo, iniciado em 2003 pela artista visual Tatiana Alberg em parceria com a Redes da Maré. Articulando arte e educação, o Mão na Lata propõe um espaço investigativo de criação coletiva, um espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento de mundos por jovens moradores da Maré, Rio de Janeiro, utilizando a fotografia e o texto.

2013-2014



Mão na lata, do Rio de Janeiro, é um projeto coletivo, iniciado em 2003 pela artista visual Tatiana Alberg em parceria com a Redes da Maré. Articulando arte e educação, o Mão na Lata propõe um espaço investigativo de criação coletiva, um espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento de mundos por jovens moradores da Maré, Rio de Janeiro, utilizando a fotografia e o texto.

2013-2014



Mão na lata, do Rio de Janeiro, é um projeto coletivo, iniciado em 2003 pela artista visual Tatiana Alberg em parceria com a Redes da Maré. Articulando arte e educação, o Mão na Lata propõe um espaço investigativo de criação coletiva, um espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento de mundos por jovens moradores da Maré, Rio de Janeiro, utilizando a fotografia e o texto.

2013-2014



Mão na lata, do Rio de Janeiro, é um projeto coletivo, iniciado em 2003 pela artista visual Tatiana Alberg em parceria com a Redes da Maré. Articulando arte e educação, o Mão na Lata propõe um espaço investigativo de criação coletiva, um espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento de mundos por jovens moradores da Maré, Rio de Janeiro, utilizando a fotografia e o texto.

2013-2014



Mão na lata, do Rio de Janeiro, é um projeto coletivo, iniciado em 2003 pela artista visual Tatiana Alberg em parceria com a Redes da Maré. Articulando arte e educação, o Mão na Lata propõe um espaço investigativo de criação coletiva, um espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento de mundos por jovens moradores da Maré, Rio de Janeiro, utilizando a fotografia e o texto.

2013-2014



Mão na lata, do Rio de Janeiro, é um projeto coletivo, iniciado em 2003 pela artista visual Tatiana Alberg em parceria com a Redes da Maré. Articulando arte e educação, o Mão na Lata propõe um espaço investigativo de criação coletiva, um espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento de mundos por jovens moradores da Maré, Rio de Janeiro, utilizando a fotografia e o texto.

2013-2014



Mão na lata, do Rio de Janeiro, é um projeto coletivo, iniciado em 2003 pela artista visual Tatiana Alberg em parceria com a Redes da Maré. Articulando arte e educação, o Mão na Lata propõe um espaço investigativo de criação coletiva, um espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento de mundos por jovens moradores da Maré, Rio de Janeiro, utilizando a fotografia e o texto.

2013-2014



Mão na lata, do Rio de Janeiro, é um projeto coletivo, iniciado em 2003 pela artista visual Tatiana Alberg em parceria com a Redes da Maré. Articulando arte e educação, o Mão na Lata propõe um espaço investigativo de criação coletiva, um espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento de mundos por jovens moradores da Maré, Rio de Janeiro, utilizando a fotografia e o texto.

2013-2014



Mão na lata, do Rio de Janeiro, é um projeto coletivo, iniciado em 2003 pela artista visual Tatiana Alberg em parceria com a Redes da Maré. Articulando arte e educação, o Mão na Lata propõe um espaço investigativo de criação coletiva, um espaço de trocas de experiência, convivência e compartilhamento de mundos por jovens moradores da Maré, Rio de Janeiro, utilizando a fotografia e o texto.

2013-2014



Meus pais acordam, acendem a luz. Os passos fortes deles me incomodam e atrapalham o meu sono. Sem conseguir dormir, me levanto e vou direto pra minha janela. Da minha janela, eu fico horas e horas olhando o céu clareando e os pássaros voando. Escuto as galinhas fazendo cocó, as motos passam, vrm! vrm!, atrapalhando todo o silêncio. Às vezes escuto pessoas praticamente correndo porque estão apressadas para trabalhar, levar os filhos na escola e fofocar.

JAILTON NUNES



Tinha acabado de lanchar quando minha namorada me chamou. Ela tinha que ir buscar as roupas em casa para ir para a festa de encerramento de um curso. De manhã havia tido um intenso tiroteio e o pai dela disse para ela não ir para casa porque a rua onde ela mora estava rodeada de bandidos em confronto com policiais. Mas ela estava com pressa para ir para a festa, então nós dois e a prima dela fomos até lá. Não, eu não queria, mas tenho que seguir o código do cavaleiro. Mais ou menos no meio do caminho vimos bandidos correndo, armados até os dentes. A Nessa ficou nervosa. Eu não senti medo. Se a prima dela morresse, sei lá, eu nem ligaria. Tivemos que voltar. Não dava pra passar. Fiquei o dia inteiro normal mas na hora de dormir fiquei com medo de naquela hora ter perdido a minha vida. Minha vida é pouco. O pior é pensar em ver a pessoa por quem sinto muito afeto morrer.

JONAS WILLAME FERREIRA FOTO JULIANA DE OLIVEIRA

Il film è un'opera di arte visiva che si svolge in un ambiente urbano, dove la luce e l'ombra si mescolano in un gioco di contrasti. La fotografia è in bianco e nero, con una palette di colori che si staglia in modo netto. Il regista ha scelto di non usare la musica, ma di affidarsi alla colonna sonora di suoni ambientali e alla voce dei protagonisti. Il film è una storia di amore e di perdita, di una donna che cerca di ritrovare il suo posto nel mondo. Il film è una storia di amore e di perdita, di una donna che cerca di ritrovare il suo posto nel mondo.



Il film è un'opera di arte visiva che si svolge in un ambiente urbano, dove la luce e l'ombra si mescolano in un gioco di contrasti. La fotografia è in bianco e nero, con una palette di colori che si staglia in modo netto. Il regista ha scelto di non usare la musica, ma di affidarsi alla colonna sonora di suoni ambientali e alla voce dei protagonisti. Il film è una storia di amore e di perdita, di una donna che cerca di ritrovare il suo posto nel mondo.



Il film è un'opera di arte visiva che si svolge in un ambiente urbano, dove la luce e l'ombra si mescolano in un gioco di contrasti. La fotografia è in bianco e nero, con una palette di colori che si staglia in modo netto. Il regista ha scelto di non usare la musica, ma di affidarsi alla colonna sonora di suoni ambientali e alla voce dei protagonisti. Il film è una storia di amore e di perdita, di una donna che cerca di ritrovare il suo posto nel mondo.



Il film è un'opera di arte visiva che si svolge in un ambiente urbano, dove la luce e l'ombra si mescolano in un gioco di contrasti. La fotografia è in bianco e nero, con una palette di colori che si staglia in modo netto. Il regista ha scelto di non usare la musica, ma di affidarsi alla colonna sonora di suoni ambientali e alla voce dei protagonisti. Il film è una storia di amore e di perdita, di una donna che cerca di ritrovare il suo posto nel mondo.



Il film è un'opera di arte visiva che si svolge in un ambiente urbano, dove la luce e l'ombra si mescolano in un gioco di contrasti. La fotografia è in bianco e nero, con una palette di colori che si staglia in modo netto. Il regista ha scelto di non usare la musica, ma di affidarsi alla colonna sonora di suoni ambientali e alla voce dei protagonisti. Il film è una storia di amore e di perdita, di una donna che cerca di ritrovare il suo posto nel mondo.



MARCELO EVELIN
(Teresina, PI, 1962)
DEMOLITION INCORPORADA

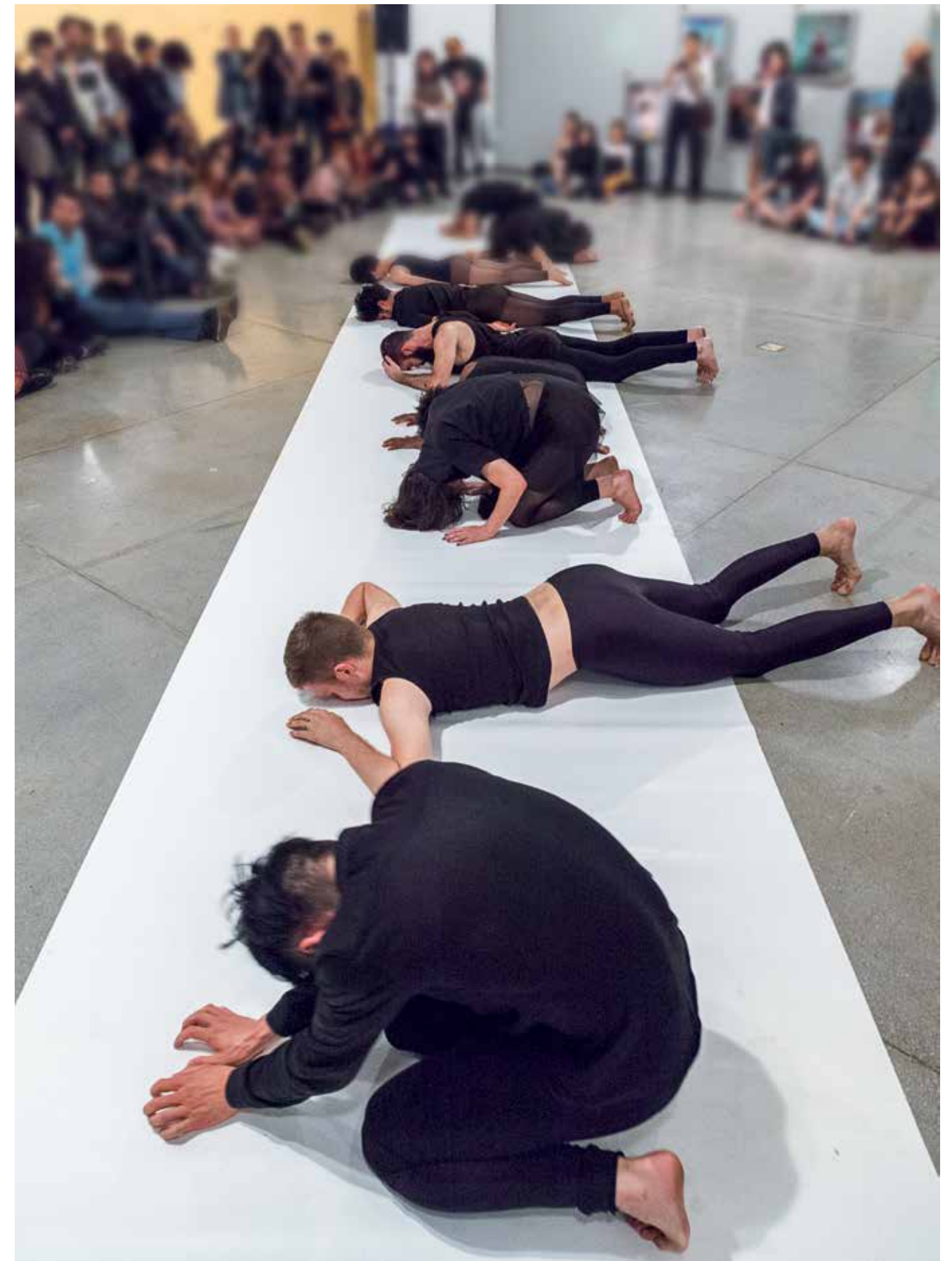
APÊNDICE, 2017
Performance / Nove corpos, música de Sho Takiguchi, linóleo
Nine bodies, music by Sho Takiguchi, and dance floor



Fotografia | *Photograph*: Maurício Pokemon



Fotografia | *Photograph*: Sergio Caddah





MARCELO SILVEIRA
(Gravatá, PE, 1962)

MANUAIS DE LIÊDO (LOTE I, II, III, IV, V), 2006
Madeira | Wood

ERA UMA VEZ UMA CAJACATINGA

História: “as coisas que não existem são as
mais bonitas”

Seu tronco rubro ergue-se elegante céu adentro.
Tenho cinco anos e o que sei de você vem dessa
contemplação e das lascas que saltam da plaina do
carpinteiro. Ele recupera a roda-d’água na entres-
safra, você perfuma o ar, e eu brinco. Estamos
juntos, neste engenho, pés e raízes na terra.

Dizem que, apesar de resistente à água e com baixa
combustão, seus contornos e orifícios tornam-na
inservível para a indústria moveleira. Não importa,
para mim você é perfeita! Afinal, desde sempre, eu
sou o guardião das coisas inúteis. Nós somos um par
às avessas, de beleza improvável. Quem puder que
entenda com os olhos.

Volto a encontrá-la, agora adulto. Ah, quanta recor-
dação, quanta mudança... Seu porte majestoso não
deixava suspeitar que você tombaria e permaneceria,
desnecessária, sobre o chão do engenho, por tanto
tempo. Você mostra-se frágil, mas não sem alma. É
o seu tronco oco, aparentemente sem utilidade, que
vai dar vida às minhas primeiras experiências tridi-
mensionais. Cajacatinga, você já não é árvore. Você
é arte!

Processo: “meu mundo sou eu em carne e letras”

Em blocos, desbastados até o limite da resistência,
seus fragmentos foram polidos pacientemente e,

THERE WAS ONCE A CAJACATINGA TREE
(Lamanonia speciosa)

Story: “the things that don’t exist are the
most beautiful”

*Its red trunk rises elegantly into the sky. I am five
years old and what I know of you comes from this
contemplation and from the chips that fly out of
the carpenter’s plane. He restores the waterwheel
in the fallow season, you perfume the air, and I
play. We are together, in this mill, feet and roots on
the ground.*

*They say that, despite being resistant to water and
having low combustion, its curves and holes make it
unsuitable for the furniture industry. It doesn’t matter;
to me you are perfect!*

*In the end, since the beginning, I have been the
guardian of useless things. We are a topsy-turvy pair
of improbable beauty. For those who can, may they
understand with their eyes.*

*I meet you again, now as an adult. Oh, what memo-
ries, what change... Your majestic stature gave no
indication that you would fall and remain, redundant,
on the mill floor for such a long time. You seem fragile
but not without a soul. It is your hollow trunk, seem-
ingly useless, that will lend life to my first three-di-
mensional experiences. Cajacatinga, you are not a
tree. You are art!*

Process: “my world is me in flesh and letters”

depois, submetidos a ferro quente, num espetáculo
de queima e fumaça, controle e precisão, delicadeza
e força, tatuado letra a letra.

Manuais de Liêdo: “escrever nem uma coisa
nem outra – a fim de dizer todas ou, pelo
menos, nenhuma”

Rio do vocábulo pomposo, eleito a dedo para a
pretensão. Explique-me, Cajacatinga, por que dizer
prurido quando se sabe que coceira é a palavra que
todos conhecem? Será que a escolha nasce para
ser mal-entendida ou por verdadeira ostentação?
Além disso, como se fala prurido? Prurido. Prurido?
Prurido! Prurido?! Prurido... Melhor não pontuar.
Essas considerações turvam meu pensamento.

Os Manuais de Liêdo trazem conteúdo descon-
forme. Não aparecem nas receitas, nem nos mapas,
nem nos procedimentos, revelam-se nos labirintos.
Eles se distraem com as palavras, dão-lhes vestes
novas, revelam outros sentidos. Os Manuais de Liêdo
nada explicam, nada ensinam, nada prometem.
Eles existem para confundir o que sabemos. Assim,
saboreamos a novidade. A genuína sabedoria,
Cajacatinga, é a dúvida!

Cristina Huggins conversa com Marcelo Silveira.

*Citações selecionadas a partir da obra de Manoel de Barros.

*In blocks, stripped to the limit of resistance, its frag-
ments were patiently polished and then subjected to
hot iron, in a spectacle of heat and smoke, control and
precision, delicacy and force, tattooed letter by letter.*

Manuais de Liêdo: “write neither one thing nor the
other—in order to say everything or, at least, nothing”

*River of the pompous word, hand-picked for preten-
sion. Explain to me, Cajacatinga, why say pruritus
when you know that itchy is the word everybody
knows? Was the choice intended to be misunder-
stood or was it made out of pure ostentation? Also,
how do you say pruritus? Pruritus. Pruritus? Pruritus!
Pruritus?! Pruritus... Better not to punctuate. These
reflections muddy my thoughts.*

*The Manuais de Liêdo offer jarring content. They do
not appear in recipes, or in maps, or in procedures,
but are revealed in labyrinths. They distract them-
selves with words, they lend themselves new clothes,
they reveal other meanings. The Manuais de Liêdo
explain nothing, teach nothing, and promise nothing.
They exist to confuse what we know. Thus, we savor
the novelty. True wisdom, Cajacatinga, is doubt!*

Cristina Huggins in conversation with Marcelo Silveira.

*Quotes selected from the book by Manoel de Barros.





RICARDO BASBAUM
(São Paulo, SP, 1961)

CONVERSA-COLETIVA (NOVA OBJETIVIDADE / NOVA SUBJETIVIDADE), 2017

Diagrama em vinil adesivado sobre fundo monocromo, escrita coletiva, leitura performativa, áudio
Adhesive vinyl diagram on monochrome background, collective writing, performative reading, audio





CONVERSA-COLETIVA PANORAMA 2017

Bruna Beber, Eduardo A. A. Almeida, Julia de Souza, Marina Jerusalinsky, Monise Rigamonti, Rafa Éis, Ricardo Basbaum, Rodrigo Munhoz

Todos em sequência:
Ricardo, Monise, Eduardo, Marina, Rafa, Bruna, Julia, Rodrigo
[um em seguida do outro, alternando as consoantes, prolongando o som por uma respiração – de modo circular, retornando em sentido inverso ao completar um ciclo – de modo contínuo até interrupção]
N - Ó - S - N - Ó - S - N - Ó
S - Ô - N - S - Ô - N - S - Ô

[sem interromper]
Bruna
oito

Eduardo
sete

Julia
seis

Marina
cinco

Monise
quatro

Rafa
três

Ricardo
dois

Rodrigo
[interrompendo]
um

Ricardo
[em seguida]
o beijo amoroso em nós mesmos e em nossos amigos contagem regressiva para o salto vindouro

Julia, Rodrigo, Monise
[ao mesmo tempo]
Julia
não é sempre que se pode ter sossego dentro da casa:

Rodrigo
a casa é uma espécie de contágio

Monise
é para cá que as coisas escoam

Marina
an-estesia
an-anestesia
anti-anestesia

Eduardo
se sua força pode me servir, seria como o bife cru colocado neste olho sofrido
Neste momento já não sei mais o que é minha memória e o que foi de fato a cena do filme.
Vaiadversidade

Todos
[cada um lança as palavras VIVA e VAIA de modo aleatório]
[cada um uma única vez a palavra FORA]

Bruna
[em superposição]
Florestorquestra cujas raízes do maestro são gengíbricas mélicas alhovasculares

Rafa
[em superposição]
Da diversidade advimos ao privilégio sobrevivemos
Pau, boceta, peitos e cu são partes do corpo

Ricardo
[em superposição]
adversa geleia

Julia
[em superposição]
Adversimultiplicidade sobrandançando
somos criados tristes
mas só sei escrever com alegria

Rodrigo
[interrompendo]
SKATAPLAFT

[PAUSA]

Monise
Encho o peito de ar, inspiro e expiro. Respiro.

Eduardo
Falar sobre?

Ricardo
sobre

Eduardo
Falar sob?

Ricardo
sob

Bruna, Julia, Rafa
[ao mesmo tempo, sem sincronia]
Conflitos começaram a coexistir dentro de mim.

Eduardo
[em superposição]
literalmente

Bruna

De longe eu avisei ao eucalipto
que lá envinha outro eucalipto

Ricardo
[em superposição]
outro eucalipto

Julia
por um momento esqueço todas as referências
e as mãos ficam sobrandançando.

Eduardo
[em superposição]
sobrandançando

Bruna

Um eucalipto dois eucalipto
sete vinte oitenta eucalipto

Ricardo
[em superposição]
oitenta eucalipto

Julia

vou pensando as partes do livro que tem muitas mãos
que já vai envelhecendo
todo livro é um pouco
póstumo

Eduardo
[em superposição]
todo livro é um pouco
póstumo

Rodrigo
 ÉNÓ
 S

Rafa, Monise

[em sobreposição, em sequência que se acelera]

você aceita? você? Aceita? Você?

Aceita? você? Aceita? Você?

Marina
aceitar não é querer.

Eduardo
engole o choro

Rodrigo
canibal canibal
como marginal

Bruna
o coletivo só existe.

Eduardo
na razão.

Bruna
da desordem.

Eduardo
de ordem.

Ricardo
o corpo com poder de vibração às forças do mundo

Coro
[todos]
revolução subcortical

Julia, Monise
[juntas]
o próprio
senso
de mim
mesma.

Bruna
cartelas vazias de remédio são biografia.

Marina
o medo do medo.

Rafa

o próprio corpo como lugar de poder
o direito de queer e vir

Todos em coro [exceto Rafa]
[sem sincronia, uma palavra por vez, repetindo em eco]
 o - direito - de - queer - e - vir

Rafa
o direito de queer e vir
A voz é uma ocupação

[PAUSA]

[BLOCO 1]

Bruna, Monise

a atividade poética é revolucionária por natureza;

Edu, Rafa
[verso adverso adfrente]

Rodrigo, Marina

Sinto muita sede muito sono muita preguiça
muito
cansaço

Monise
Mundo todo surdo
A fala muda

Bruna
Enxergar
Como é que você consegue enxergar
E ouvir vozes?

Eduardo
— Toda imagem é uma explosão,
e o que eu quero é criar
memória pros outros

Início SIM-NÃO
Monise
Não - Não - Não - Não Não - Não - Não -
Não - Não - Não - Não

Todos, quando possível
Sim - Sim - Sim - Sim - Sim - Sim - Sim -
Sim - Sim - Sim - Sim - Sim

Rafa
[sussurrando]
ocupação de lugares discursivos e visuais
tomada de perspectivas em deslocamento
coletividades na guerrilha contra racismos e
machismos
invenção de si através de gestos

Rodrigo
[em superposição ao sussurro]
Proibidão

Marina, Eduardo
escrever como quem não se acostuma nunca
com a própria voz.

Julia, Bruna, Ricardo
Perder a voz para continuar
tendo um corpo
Perder a voz é perder apenas
a projeção do corpo

Rafa, Marina
Itálico vira **negrito**

fim SIM-NÃO

Monise
E tudo isso gira em looping na minha mente,
como uma arte cinética, ou sinestésica

Ricardo
Liguei o som no último volume, e dancei
Tanto

Monise
link

Eduardo
aberto

Marina
que

Rafa
faz

Bruna
o

Julia
computador

Rodrigo
travar

Eduardo
o lance agora não é do castelo de mármore pra
favela
é da favela pro castelo

Julia, Ricardo
rolezinho permanente

Rafa
mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui
tá branca

Monise
A função da poesia é ser agudamente desconfor-
tável: remexer e provocar, cutucar no olho, socar
o nariz, derrubar ao chão, tirar o fôlego.

Bruna
Viola violino violoncelo vontrabaixo
mas o que faz falta mesmo é o violão

[Pausa – todos se olham]

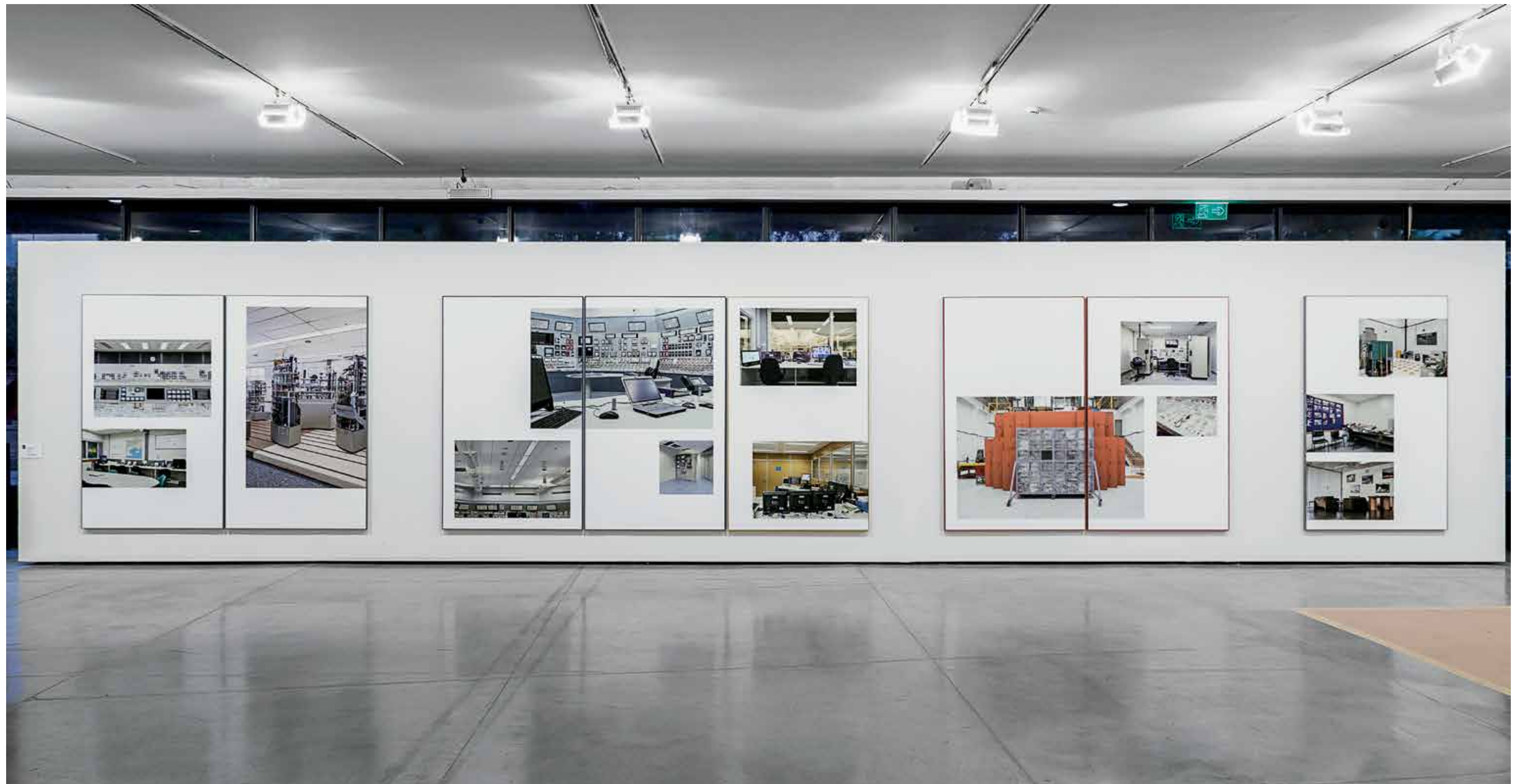
Julia
as abelhas estão de volta.

Rafa
Pow Pow Pow

Rodrigo
hoje eu gosto de você

ROMY POCZTARUK
(Porto Alegre, RS, 1983)

BOMBRASIL, 2017
Oito fotografias | *Eight photographs*





MANIFESTO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE FÍSICA
SOBRE OS PROGRAMAS NUCLEARES BRASILEIROS

A Sociedade Brasileira de Física tem feito um acompanhamento permanente dos Programas Nucleares Brasileiros, em particular, desde o acordo com a Alemanha. A Intenção é a de contribuir, desta forma, para o esclarecimento da opinião pública e alertar todas as administrações federais envolvidas sobre os graves equívocos em que o país incidia, tendo em vista o alto custo da energia nuclear e os problemas tecnológicos que ela ainda enfrenta. A SBF reafirma suas críticas, mas reconhece que já foram tomadas medidas concretas para a redução do extenso programa de construção de reatores, embora não se tenha tomado uma decisão final sobre o destino da Nuclebrás. O governo federal não se definiu de forma clara a respeito do redimensionamento e reorientação desta estatal.

Não existe participação das comunidades civil e científica no que diz respeito à instalação de centrais nucleares no país. A situação permanece inalterada. Mesmo o plano de emergência para a evacuação de Angra dos Reis não sofreu a revisão na profundidade solicitada pela SBF, por vários cientistas e pela própria comissão formada no âmbito governamental para propor modificações. Além disso, o governo subordinou a Comissão de Energia Nuclear e o Sistema de Proteção ao Acordo Nuclear (Sipron) ao Conselho Nacional de Segurança. Estas medidas contribuíram para que as aplicações da tecnologia nuclear no país continuassem fora do controle democrático da sociedade.

A SBF pronunciou-se a respeito da perfuração feita na Base Aérea de Cachimbo, no interior do Pará, e que é

MANIFESTO OF THE BRAZILIAN PHYSICS
SOCIETY ON BRAZILIAN NUCLEAR PROGRAMS

The Brazilian Physics Society (SBF) has permanently monitored Brazilian Nuclear Programs, particularly since the agreement on such signed with Germany. The aim, thus, is to inform public opinion and alert all the federal departments involved regarding the grave errors that the country has made, bearing in mind the high cost of nuclear energy and the technological problems that it presents. The SBF reaffirms its criticisms but recognizes that appropriate measures have been taken to reduce the extensive program for the construction of reactors, although no final decision has been taken regarding the future of Nuclebrás. The federal government has not clearly stated its position regarding the resizing and reorientation of this state entity.

There has been no participation involving the civil and scientific communities regarding the installation of nuclear centers in Brazil. This situation remains unchanged. Even the emergency plan for the evacuation of Angra dos Reis did not undergo the extensive review requested by the SBF, by several scientists and by the commission formed in the governmental sphere to propose modifications. What is more, the government has subordinated the Nuclear Energy Commission and the System for the Protection of the Nuclear Agreement (SIPRON) to the Conselho Nacional de Segurança (National Security Council). These measures have ensured that applications of nuclear technology in Brazil continue to remain outside the democratic control of society.

The SBF made a statement regarding the drilling carried out at the Cachimbo Air Base, in the interior of the state

compatível com perfurações para explosões nucleares subterrâneas. Encaminhada uma advertência ao governo, a resposta oficial foi a de que a posição da SBF seria arquivada para posterior análise. O recente anúncio feito por altas autoridades de que o Brasil já é capaz de enriquecer o urânio em pequena escala (até o percentual de 1,2% do isótopo Urânio 235), embora indique que o país pode, de fato, resolver problemas tecnológicos internamente, só merecerá o aplauso da SBF, coerentemente com seus princípios, se este programa passar ao controle civil. Isto é inegável: hoje, trata-se de um programa militar. Não se pode afirmar que o programa vise desenvolver a bomba nuclear, mas não bastam declarações das autoridades neste sentido, já que as razões do Estado podem mudar. É fundamental estabelecer um mecanismo de controle e passar o desenvolvimento da tecnologia nuclear para o âmbito das instituições de pesquisa científica e tecnológica civis e não às Forças Armadas.

A SBF se vê na obrigação de se dirigir mais uma vez à opinião pública brasileira e alertar as autoridades governamentais para a gravidade do fato de o Brasil estar, neste momento, dando prioridade à aplicação militar da tecnologia nuclear, conduzida em um projeto inegavelmente militar.

O aspecto mais grave desta priorização é o apoio dado pelo governo ao Programa Nuclear paralelo executado pelas Forças Armadas e sob a responsabilidade da Comissão Nacional de Energia Nuclear e do Conselho de Segurança Nacional. Este programa tomou forma graças à iniciativa do último governo militar.

Sociedade Brasileira de Física, 1987

of Pará, which is consistent with drilling for underground nuclear tests. Following the issuance of a warning to the government, the official response was that the SBF's position would be filed for subsequent analysis. The recent announcement made by the highest authorities that Brazil is already capable of enriching uranium on a small scale (up to 1.2 percent of the isotope Uranium-235), though it indicates that the country can indeed resolve technological problems internally, will only merit the applause of the SBF, in accordance with its principles, if this program comes under civilian control. What is undeniable is that this is currently a military program. It is not possible to state that the program is intended to develop a nuclear weapon, but declarations by the authorities in this regard are not sufficient, since the State's motives may change. It is essential to establish a mechanism of control and to transfer the development of nuclear technology to the sphere of scientific research and civil technological institutions, and not the armed forces.

The SBF finds itself obliged, once again, to address the public and warn the government authorities of the gravity of the fact that Brazil is currently giving priority to the military application of nuclear technology, in accordance with an undeniably military project.

The most serious aspect of this prioritization is the support given by the government to the parallel nuclear program pursued by the armed forces and under the responsibility of the Comissão Nacional de Energia Nuclear (National Commission of Nuclear Energy) and the National Security Council. This program has been developed at the initiative of the former military government.

Brazilian Physics Society, 1987

VARANDA PRODUCTS, 2014/17
Instalação | Installation

Um outro jeito de fazer cidade

Varanda Products é um trabalho sobre nossa capacidade construtiva e nossa incapacidade de fazer boas cidades. Parte da constatação de que existe uma força produtora de significativa parcela do território das cidades que é negligenciada, não é incorporada em seu planejamento e ainda é marginalizada pela sociedade. No Brasil, margem e centro encontram-se num ponto intermédio, entre o dentro e o fora, no informal.

Essa força informal e individualista que desestrutura a paisagem, vizinhanças e o ambiente coletivo, que ocupa o vácuo da governança, da regulação e do projeto, também carrega uma dimensão positiva, empreendedora e emergencial que precisa ser revelada e incorporada para podermos avançar. Ambigualmente, da informalidade vivemos.

A autoconstrução está presente em todos os bairros de todas as cidades do Brasil, da pequena à grande escala. Não pode ser ignorada, tampouco desdenhada pelas políticas públicas ou pelas disciplinas de projeto. O planejamento urbano brasileiro precisa encarar suas fraquezas e revisar seus métodos para solucionar problemas urbanos que acumulamos ou que enfrentaremos no século XXI.

Este trabalho foi originalmente realizado a convite do MoMA NY para representar o Rio de Janeiro na exposição *Crescimento desigual: urbanismos táticos para megacidades em expansão*, em 2014. Ele sugere que o consumo de bens industriais aliado ao engenho da população, especialmente nas periferias,

Another Way to Make Cities

Varanda Products is a work about our constructive capacity and incapacity to make good cities. It is based on the observation that there is a productive force in a significant portion of our cities that is neglected; it is not incorporated into its planning and is still overlooked by society. In Brazil, the margin and the center meet at an intermediate point, between the inside and the outside, in the realm of the informal.

This informal, individualistic force which disrupts the landscape, neighborhoods, and the shared environment, that occupies the vacuum of governance, of regulation and planning, also possesses a positive, enterprising, and critical force that must be revealed and incorporated in order for us to progress. We live ambiguously, in informality.

Unauthorized development is visible in all the neighborhoods of all the cities in Brazil, from the small to the large. It cannot be ignored or disregarded by public policy of the disciplines of planning. Brazilian urban planning needs to acknowledge its flaws and revise its methods for solving the urban problems that we have amassed and face in the 21st century.

This work was originally produced at the invitation of MoMA NY to represent Rio de Janeiro in the exhibition Unequal Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities, held in 2014. It suggests that the consumption of industrial goods allied

poderiam estar articulados na transformação dos espaços da cidade.

Inspirados pela necessidade, pela simplicidade e pela adaptação, *Varanda Products* apresenta-se como uma seleção de produtos – alguns já existentes e outros inventados – organizados num catálogo aberto, que promovem o fazer-cidade como ação coletiva no tempo. Os produtos potencializam iniciativas de pequena escala que, em contraponto aos grandes projetos, apostam na liberdade e na criatividade das pessoas para a intervenção sobre seus lugares cotidianos para resolver problemas coletivos. Espalhados pela cidade, estes produtos qualificam o ambiente construído e promovem situações para se encontrar, negociar e conviver.

to the ingenuity of the people, especially on the margins, could be interconnected to transform the city's spaces.

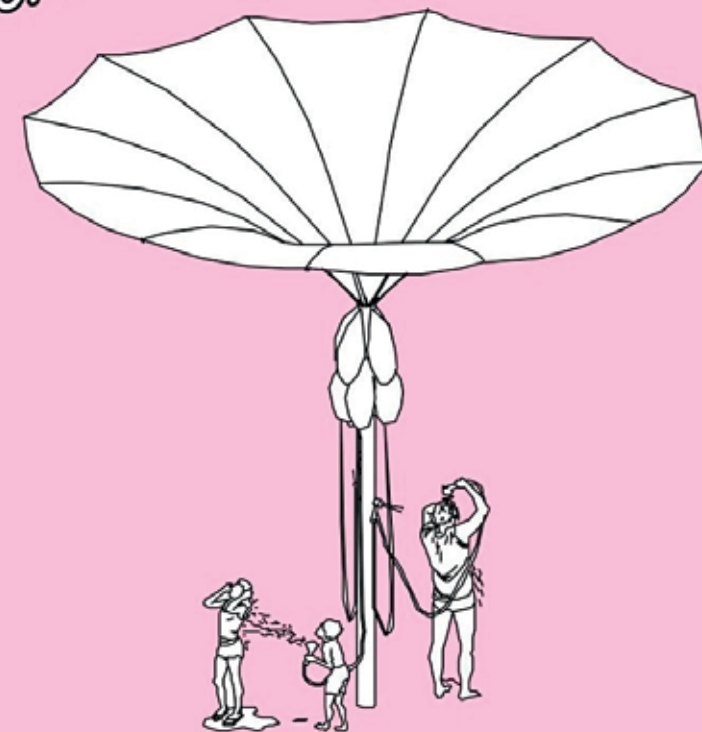
Inspired by necessity, simplicity, and adaptation, Varanda Products is presented as a selection of products—some already existing, others invented—organized in an open catalogue that promotes city-making as a collective action in time. Products drive small-scale initiatives which, in contrast to large-scale projects, focus on people's freedom and creativity to intervene in their own everyday spaces to resolve collective problems. Distributed throughout the city, these products shape the constructed environment and provide situations for meeting, negotiation, and coexistence.



Available Now!

Varanda Products

Good for You
Good for the City



*Papaya
Umbrella:
A community landmark
that collects water
- and lets you shower!*

varandaproducts.com



Varanda Products

Bom Para Você
Bom Para a Cidade

Este trabalho foi inicialmente instalado a convite do MAMPA NY para representar o Rio de Janeiro na exposição *Crescimento Desigual*, realizada em 2004. Para MapearCidade em Espírito Santo, criada em 2014. Ele sugere que o consumo de bens industriais e o empreendedorismo da população brasileira, especialmente nas áreas informais, podem estar articulados na transformação das espaços da cidade.

Inspirados pela lógica adaptativa da informalidade, Varanda Products é uma coleção de produtos - alguns já existentes e outros inventados - organizados num catálogo aberto, que promove a fazer-cidade (city-making) como ação coletiva no tempo. Os produtos potencializam iniciativas de pequena escala que, em contraponto aos grandes projetos, apontam por flexibilidade e na construção das pessoas para a intervenção sobre seus lugares cotidianos, fragmentados pela cidade, sem produtos qualificados e ambiente construído e geram novas situações para se reconhecer, negociar e conviver.

MAMPA, São Paulo - MAMPA (2004) e MAMPA (2014)

Varanda
Products

Bom Para Você
Bom Para a Cidade



WAGNER SCHWARTZ
(Volta Redonda, RJ, 1972)

LA BÊTE, 2017
Performance

La Bête, performance de Wagner Schwartz, foi violentamente agredida, no seguimento de sua apresentação na abertura, ao retirarem de contexto uma cena em que uma criança, acompanhada da mãe, ambas conhecidas do artista, entraram no palco e, como várias outras pessoas, participaram da performance. Importante ressaltar que não há qualquer conotação sexual, erótica, muito menos pornográfica no trabalho. Apenas há nudez. Muitas famílias lidam naturalmente com a nudez, e isso não pode deixar de ser natural.

Esta performance foi apresentada neste Panorama por ser uma apropriação inteligente e poética de uma obra histórica da arte brasileira: os *Bichos* de Lygia Clark. A relação do espectador com a obra ganhou outra dinâmica a partir daí – mais aberta. Algo tão banalizado hoje, e que este trabalho recoloca de forma tão sutil. A questão é devolver o bicho à sua animalidade, ao corpo que se movimenta sem intenção, a ser meras articulações e músculos tensionados que acolhem o gesto alheio.

Vejo a dança hoje como uma linguagem artística radical, justamente por sua questão física, pela ação do corpo não necessariamente virtuoso, mas que sabe de si e que se desdobra na procura por movimento vital. Não se reduzir ao objeto é uma forma de resistir à mercadoria. Coisa rara e difícil. Nesse aspecto, a apropriação do *Bicho* em *La Bête* parece-me fundamental. Há um corpo passivo que se mantém no máximo de tonicidade para se sustentar diante dos movimentos que lhe são impostos pelo outro. Ao longo de quarenta minutos, o artista / bicho fica ali, vulnerável e disponível ao manuseio.

La Bête, a performance by Wagner Schwartz, was violently attacked following its opening, taking out of context a scene where a child accompanied by its mother, both acquainted with the artist, entered the stage and, like many other people, participated in the performance. It is important to emphasize that there are no sexual or erotic, let alone pornographic, connotations in the work. There is simply nudity. Many families consider nudity to be natural and it cannot be anything but natural.

This performance was presented in this Panorama as an intelligent and poetic appropriation of a historical Brazilian work of art: Bichos (‘Creatures’) by Lygia Clark. The spectator’s relationship to the work acquired another dynamic from this moment—more open and participative. It is something that has been rendered banal today and which this work seeks to restate subtly. The question is how to restore the animal nature to the creature, to the body that moves unintentionally, being mere joints and tensed muscles that welcome another’s gesture.

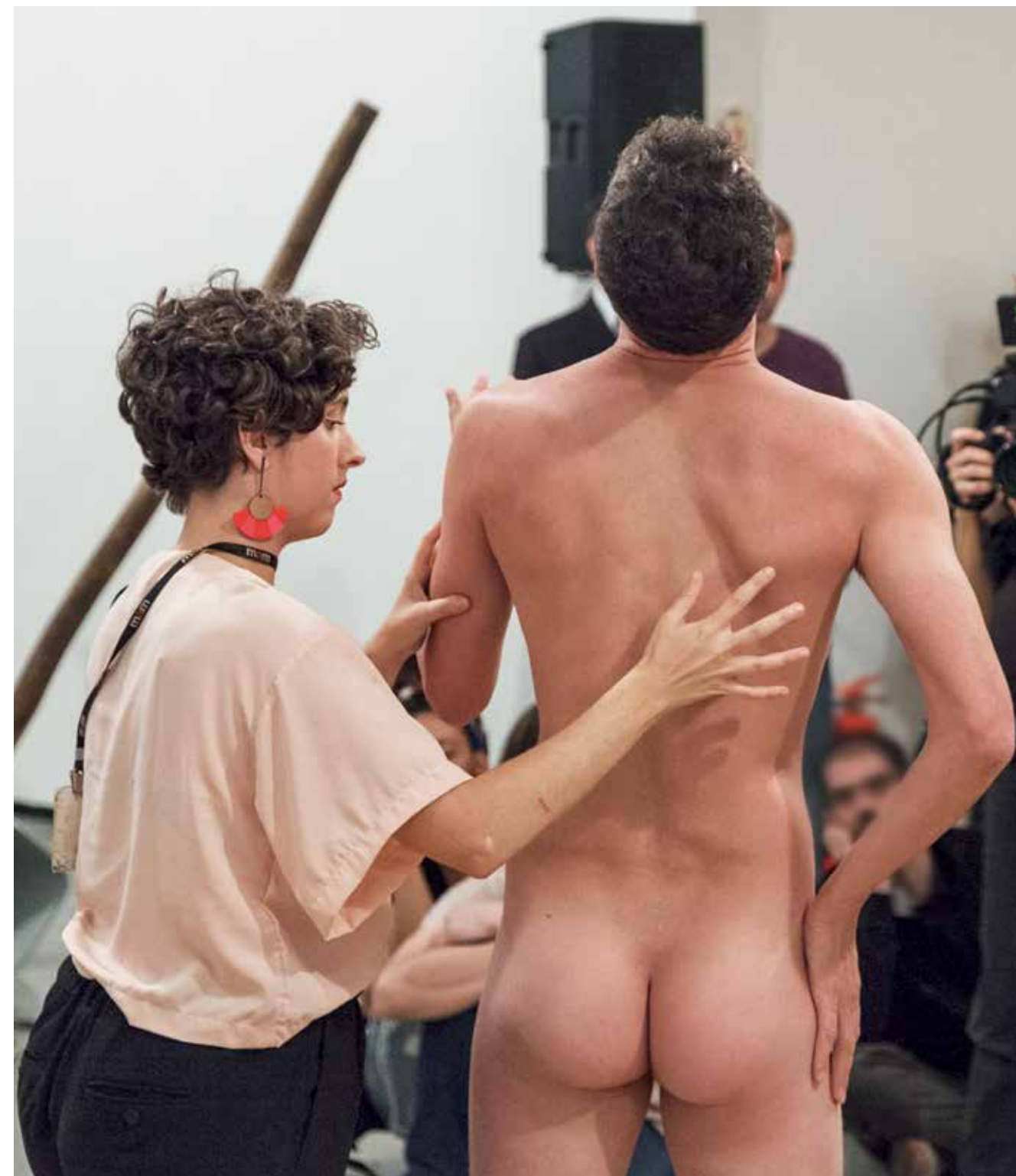
I regard dance today as a radical artistic language precisely due to its physical aspect, to the action of the body that is not necessarily virtuoso, but which knows itself and that evolves in the search for vital movement. Not allowing oneself to be reduced to an object is a form of resistance to the market. It is a rare and difficult thing. In this regard, the appropriation of the Bicho in La Bête seems of fundamental importance to me. There is here a passive body that retains its maximum tonality in order to support itself in response to the movements imposed on it by another. Over the course of the forty minutes, the artist/creature remains vulnerable and available to touch.

Tanto barulho e difamação, isso por conta de um corpo nu no museu. O que pode um corpo? O que ele revela quando aparece? Que formas e movimentos ele é capaz de assumir? Todas essas questões podem e devem ser debatidas, e o trabalho, em sua poesia de movimentos tão sutis, nos faz pensar sobre isso, perguntar sobre nossos corpos e como lidamos com ele. Tudo isso ficou ofuscado diante do barulho da intolerância. *La Bête* e o Panorama não mereciam.

All this noise and defamation occurred because of a naked body in a museum. What can a body do? What does it reveal when it appears? What forms and movements is it able to assume? All these questions can and must be debated, and the work, in the poetry of its highly subtle movements, makes us think about this, and question our own bodies and how we deal with them. All of this was obfuscated by the noise of intolerance. Neither La Bête nor the Panorama deserved this.

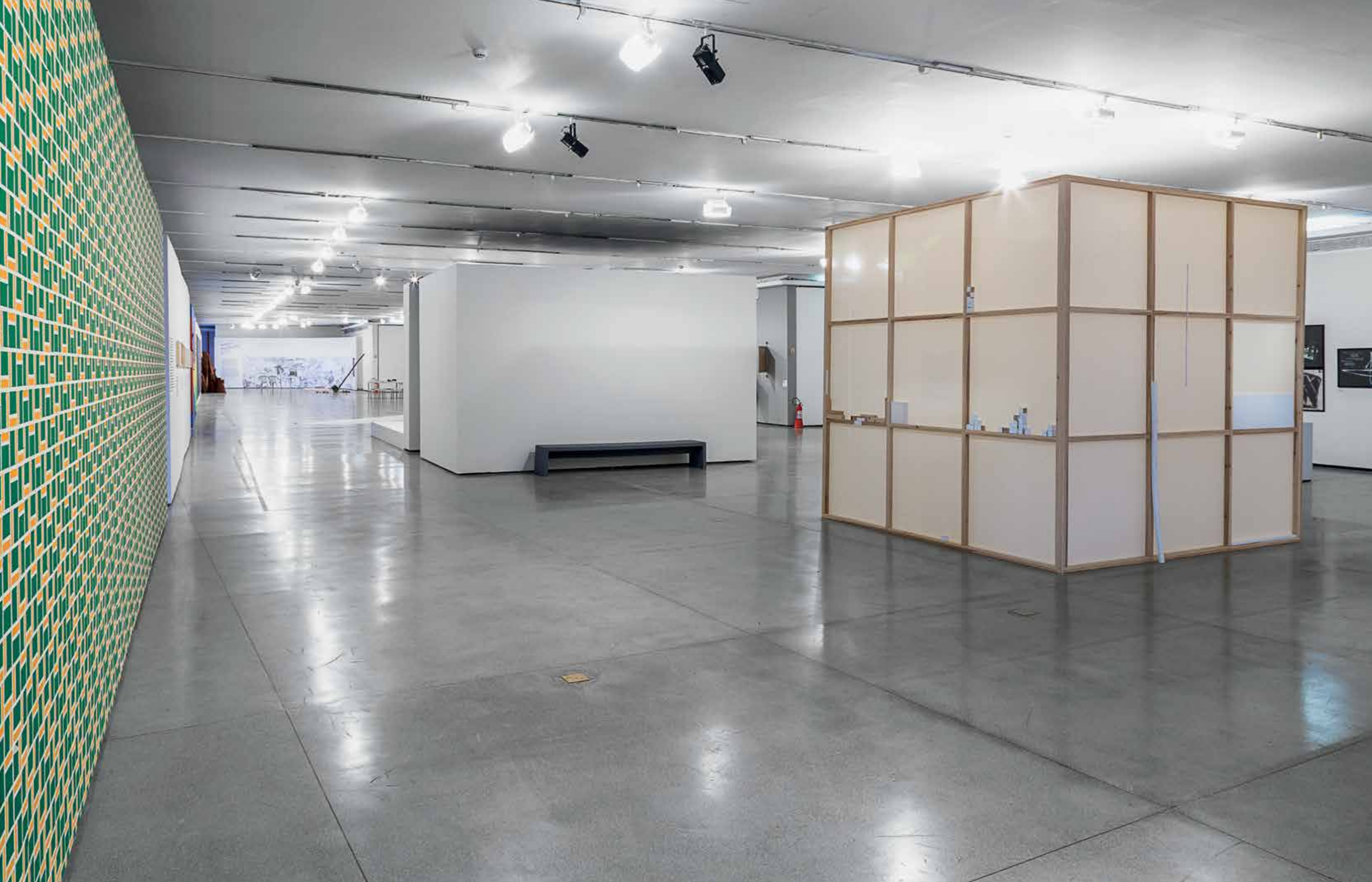
Luiz Camillo Osorio
curador | curator



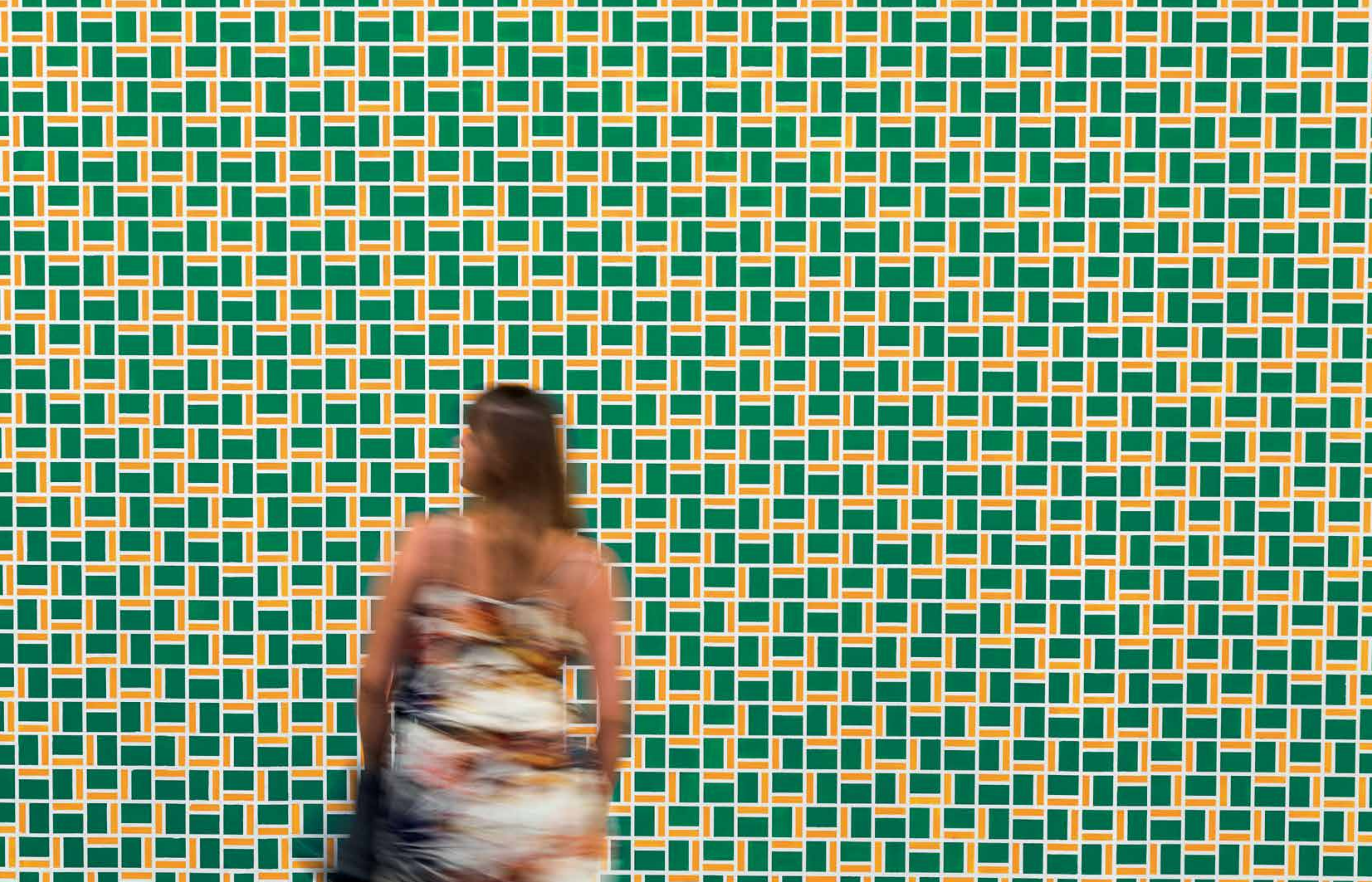


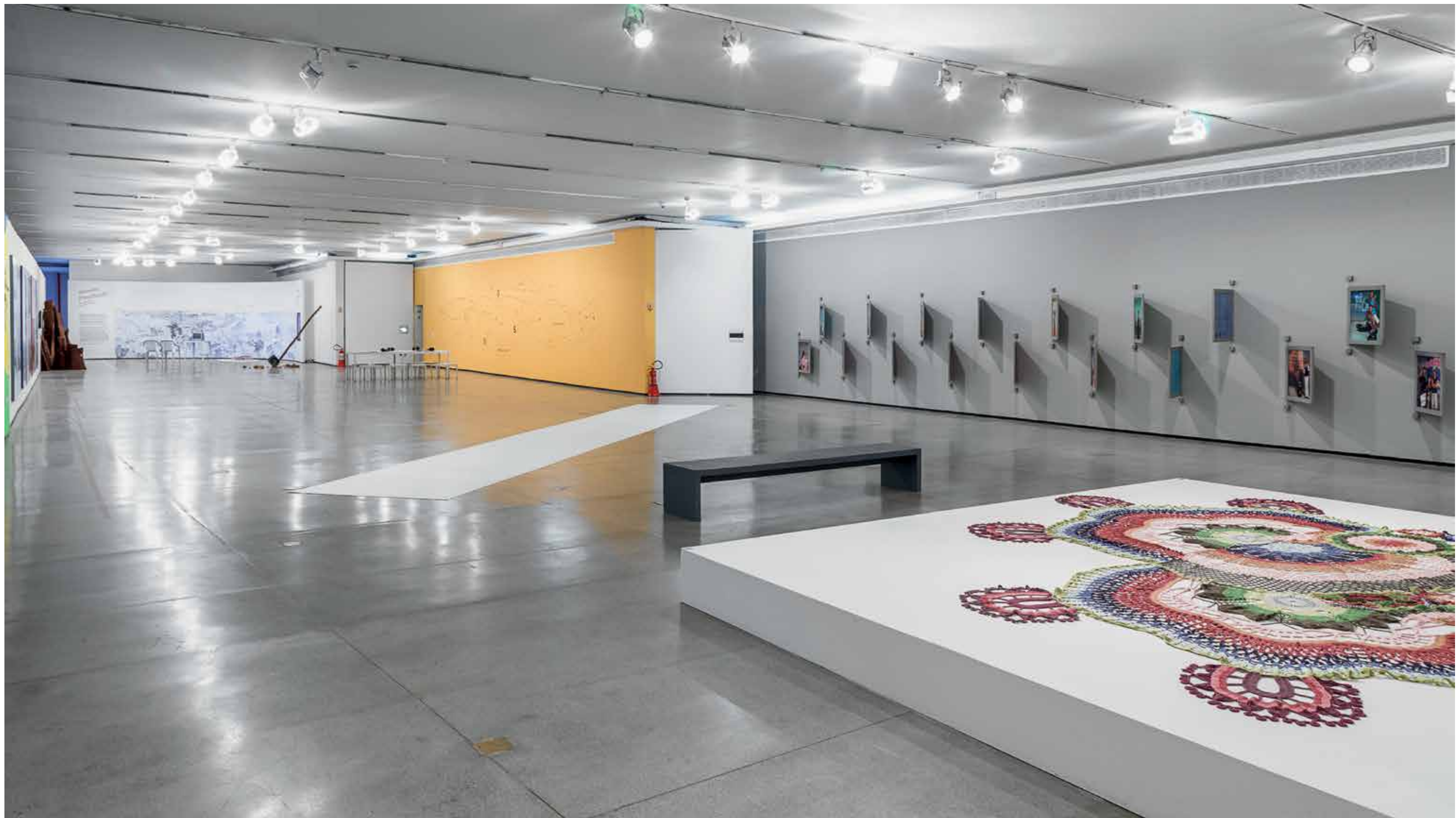


VISTAS DA EXPOSIÇÃO | *EXHIBITION VIEWS*













35º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

35º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA









30 PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

- 1. Tarsila do Amaral
- 2. Lygia Clark
- 3. Hélio Oiticica
- 4. Maria Clara
- 5. Roberto Burle Marx
- 6. Lúcio Costa
- 7. Oscar Niemeyer
- 8. Alvin Ailey
- 9. George Balanchine
- 10. Jerome Robbins
- 11. Martha Graham
- 12. Isadora Duncan
- 13. Ruth St. Denis
- 14. Denishawn
- 15. Ballet Theatre
- 16. American Ballet Theatre
- 17. New York City Ballet
- 18. San Francisco Ballet
- 19. Los Angeles Ballet
- 20. Houston Ballet
- 21. Dallas Ballet
- 22. Fort Worth Ballet
- 23. Colorado Ballet
- 24. Utah Ballet
- 25. Arizona Ballet
- 26. New Mexico Ballet
- 27. Nevada Ballet
- 28. Idaho Ballet
- 29. Montana Ballet
- 30. Wyoming Ballet



LISTA DE OBRAS | CHECKLIST



Bárbara Wagner e / and Benjamin de Burca (Brasília, DF, 1980; Munique, Alemanha, 1975)
Como se fosse verdade / As if it were true, 2017
 Impressão lenticular, caixa de Viroc, pivô / *Lenticular print, Viroc casing, pivot*
 70 x 70 x 5 cm (cada / each)
 Coleção dos artistas / Artists' collection



Beto Shwafaty (São Paulo, SP, 1977)
Brasília Broadcast, 2005-17
 Instalação / *Installation*
 Dimensões variáveis / *Variable dimensions*
 Coleção particular / *Private collection*



IPO (unidade estética, distribuição econômica), 2017
 Pintura mural (padrão geométrico-abstrato baseado na logomarca da Petrobras – BR Distribuidora) / *Mural painting (geometric-abstract pattern based on the Petrobras logo – BR Distribuidora)*
 Dimensões variáveis / *Variable dimensions*
 Coleção do artista / *Artist's collection*



Cadu (São Paulo, SP, 1977)
Soy mandala, 2017
 Vídeo e crochê / *Video and crochet* / (8')
 Dimensões variáveis / *Variable dimensions*
 Coleção do artista / *Artist's collection*



Dora Longo Bahia (São Paulo, SP, 1961)
Brasil x Argentina (Amazônia e Patagônia), 2017
 4 projeções verticais HD, sincronizadas com áudio 4.1 / *4 vertical HD projections, synchronized with 4.1 audio* 20'45"
 Coleção da artista / *Artist's collection*
 Realizado com incentivo da / *Held with the encouragement of* Bolsa de Fotografia ZUM/Instituto Moreira Salles



Fernanda Gomes (Rio de Janeiro, RJ, 1960)
Sem título / Untitled, 2017
 Materiais diversos / *Various materials*
 300 x 300 x 300 cm
 Coleção da artista / *Artist's collection*



João Modé (Resende, RJ, 1961)
Land, 2014-17
 Plantas, terra, obras e materiais diversos / *Plants, soil, works, and various materials*
 Dimensões variáveis / *Variable dimensions*
 Coleção do artista / *Artist's collection*



Jorge Mario Jáuregui (Rosário, Argentina, 1955)
Encontros e alianças, 2017
 Materiais diversos / *Various materials*
 Dimensões variáveis / *Variable dimensions*
 Coleção / *Collection* Atelier Metropolitano



José Rufino (João Pessoa, PB, 1965)
Insolentia, 2017
 Videoescultura / *Video sculpture*
 5 x 5 x 3,08 m / (15'22")
 Coleção do artista / *Artist's collection*
 Participantes / *Participants* / Vídeo / *Video*: José Fernando da Silva, José Américo Luiz da Costa, Ronaldo Tavares da Silva, Aloísio Bezerra da Silva, Geraldo José da Silva, Gilberto Severo Guilherme e / *and* José Antonio da Silva; fotografia / assistentes / *photography / assistants*: Raphael Aragão, Edson Lemos, Thalita Fernandes de Sales



Insolentia, 2017
 Serigrafia sobre tecido pintado /
Serigraphy on painted fabric
 40 x 50 cm (cada / *each*)
 Coleção do artista / *Artist's collection*



Karim Ainouz e / *and* Marcelo Gomes (Fortaleza, CE, 1966; Recife, PE, 1963)
Compasso, 2004-17
 Videoinstalação / *Video installation*
 4'
 Coleção dos artistas / *Artists' collection*



Sem título / Untitled, 2016
 Instalação / *Installation*
 Dimensões variáveis / *Variable dimensions*
 Coleção dos artistas / *Artists' collection*



Leandro Nerefuh (Mogi das Cruzes, SP, 1975)
Uma breve história da banana na história da arte, 2008-17
 Painel didático / *Didactic panel*
 300 x 816 cm
 Coleção / *Collection* Libidiunga Commons



Lourival Cuquinha e / *and* Clarice Hoffmann (Olinda, PE, 1975; Rio de Janeiro, RJ, 1967)
Macunaíma colorau, 2009-17
 Instalação / *Installation*
 Dimensões variáveis / *Variable dimensions*
 Coleção dos artistas / *Artists' collection*



MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin (Jordão, AC, 2012)
Yube Nawa Aibu, 2017
 Tinta látex sobre parede / *Painting on wall*
 Dimensões variáveis / *Variable dimensions*



Mão na Lata (Rio de Janeiro, RJ, 2003)
Da minha janela, 2012
 Fotografia pinhole / *Pinhole photograph*
 Dimensões variáveis / *Variable dimensions*



Cada dia meu pensamento é diferente, 2012
Fotografia *pinhole* / *Pinhole photograph*
Dimensões variáveis / *Variable dimensions*



Marcelo Evelin (Teresina, PI, 1962)
Demolition Incorporada
Apêndice, 2017
Performance / Nove corpos, música de Sho Takiguchi, linóleo / *Nine bodies, music by Sho Takiguchi, and dance floor*
40'
Coleção do artista / *Artist's collection*



Marcelo Silveira (Gravatá, PE, 1962)
Manuais de Liêdo (lotes I, III, IV, V), 2006
Madeira / *Wood*
Dimensões variáveis / *Variable dimensions*
Coleção do artista, representado pela galeria Nara Roesler / *Artist's collection, represented by Nara Roesler gallery*



Manuais de Liêdo (lote II), 2006
Madeira / *Wood*
Dimensões variáveis / *Variable dimensions*
Coleção particular / *Private collection*



Ricardo Basbaum (São Paulo, SP, 1961)
conversa-coletiva (nova objetividade / nova subjetividade), 2017
Diagrama em vinil adesivado sobre fundo monocromo, escrita coletiva, leitura performativa, áudio / *Adhesive vinyl diagram on monochrome background, collective writing, performative reading, audio*
300 x 1407 cm (diagrama / *diagram*) / 20' (áudio / *audio*)
Coleção do artista / *Artist's collection*



Romy Pocztaruk (Porto Alegre, RS, 1983)
BOMBRASIL, 2017
Oito fotografias / *Eight photographs*
300 x 1360 cm
Coleção da artista / *Artist's collection*



RUA Arquitetos e / *and MAS Urban Design*, ETH Zurich (Rio de Janeiro, RJ, 2008; Zurique, Suíça, 2014)
Varanda products, 2014/17
Instalação / *Installation*
Dimensões variáveis / *Variable dimensions*
Coleção dos artistas / *Artists' collection*



Wagner Schwartz (Volta Redonda, RJ, 1972)
La Bête, 2017
Performance
60'
Coleção do artista / *Artist's collection*

















EXPOSIÇÃO | *EXHIBITION*

REALIZAÇÃO | *REALIZATION*
Museu de Arte Moderna de São Paulo

CURADORIA | *CURATORSHIP*
Luiz Camillo Osorio

PRODUÇÃO | *PRODUCTION*
MAM Curadoria

PROJETO EXPOGRÁFICO E ILUMINAÇÃO | *EXPOGRAPHIC PROJECT AND LIGHTING*
Felipe Tassara
Iara Ito
Tania Mara Menecucci

DESIGN VISUAL
GRAPHIC DESIGN
Barbara Szaniecki
Felipe Taborda

EXECUÇÃO DO PROJETO EXPOGRÁFICO
EXPOGRAPHIC PROJECT EXECUTION
Ação Cenografia

CONSERVAÇÃO
CONSERVATION
MAM Acervo

MONTAGEM | *INSTALLATION*
Manuseio

TRANSPORTE | *SHIPPING*
ArtQuality

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS
ENGLISH TRANSLATION
Christopher Burden

ASSESSORIA DE IMPRENSA
COMMUNICATION
Conteúdo Comunicação

CATÁLOGO | *CATALOGUE*

REALIZAÇÃO | *REALIZATION*
Museu de Arte Moderna de São Paulo

DESIGN GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN
DIREÇÃO DE ARTE
ART DIRECTION
Barbara Szaniecki
Felipe Taborda
DESIGN
Augusto Erthal

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION
Renato Schreiner Salem

REVISÃO E PREPARAÇÃO
PROOFREADING AND TEXT PREPARATION
Regina Stocklen

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS
ENGLISH TRANSLATION
Christopher Burden

FOTOS | *PHOTOS*
Renato Parada
EXCETO / EXCEPT
Karina Bacci (p. 169 [sup. / upper])
Laysa Elias (p. 254)

TRATAMENTO DE IMAGEM E IMPRESSÃO | *PHOTO RETOUCHING AND PRINTING*
Ipsis

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS

A todos que resistiram à intolerância e defenderam a liberdade de expressão.

Aline Siqueira
Ariene Figueiredo
Bruno Noveli
César Oiticica
Gabriella Alves
Giuliana Mancusi
Heloisa Suda
Heloiza Sensulini Soler Olivares
João Henrique Nuci de Oliveira
Karina Bacci
Laysa Elias
Leonardo Lubatsch
Lorena Pinto Lima Pavão
Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro
Projeto Hélio Oiticica
Soraia Lemos Silveira
Victória Mancusi
William Vuono

AGRADECIMENTOS DOS ARTISTAS | *ARTISTS’ ACKNOWLEDGEMENTS*

BÁRBARA WAGNER E BENJAMIN DE BURCA
Iatã Cannabrava, Claudi Carreras, Irene Paris B. de Hollanda, Marcela Jones, Cezar Augusto Silva, Lucimara Nunes, Adriana Damiani, Adiel Nunes Ferreira, Sara De Santis, Alexandre Rodrigues do Nascimento, Fabiana Costa, Glória Flügel, Renato Adriano Rosa; e aos que foram retratados durante o projeto: Admilson, Yasmin Costa; Alcides Carvalho, Sandro Pereira, Marcelo Romão, Luiz Carlos Pereira, Silvane Polido, Cristiane Lopes; Alex Rocha; Alex Sandro do Carmo; Alexandre, Leonardo Augusto; Aline Aparecida,

Adnaloi de Lima; Berivaldo Ferreira; Camila Araujo; Cezar Augusto; Creuza Ribeiro e Janete Rosa; Cristina Sales; Davi e Ana Paula Tonelli; Edna de Oliveira; Eliene Silva Almeida; Emerson da Silva, Cintia Tailane; Ênua Santos, Sara Kelliane e Camila Alves; Enzo Moreno; Francisco Alves; Genário da Silva; Genivaldo Reis; Glaucia da Silva; Irineu Santana; Jean Muller Fernandes; Jenifer Rodrigues; Jessica, Anderson Ferreira; Joilson de Jesus; José Carlos de Oliveira; Josiane Maria, Laura Pimentel, Urania Maria; Karina Martins; Keyse Santos, Jéssica Gomes e Krisellen Fava; Liza dos Santos; Marciano dos Santos, João, Elton Rodrigues; Maria Aparecida Barbosa; Maria da Penha, Samira, Sanderson Francisco; Maria de Fátima, Carlos de Lima, Elaine Cristina, Ryan da Silva; Maria Francisca de Jesus; Maria José de Oliveira; Michel dos Anjos; Moisés do Nascimento; Nadson e Nathaly Alves; Paulo Roberto Rats, Felipe Santos; Pedro Garcia; Priscila Novaes; Priscila Santos; Rodnei Dantas; Thiago Oliveira; Vilma Aparecida e Edivaldo Silva; Vitor Pereira das Chagas

BETO SHWAFATY
Andrea Fiera, Flávia França, Galeria Luisa Strina, Maria Quiroga, Renato Maretti

CADU
InSite Casa Gallina, Galeria Vermelho, Luiz Camillo Osorio e equipe do MAM

DORA LONGO BAHIA
Leandro Lima

JOÃO MODÉ
César Pereira, Edgard de Souza, Fabio Faisal, Fernando Limberger, Paulo Sérgio Rodrigues, Marcelo Faisal, Rochelle Costi, Sítio Raio de Sol, Viveiro Caminho Verde

JORGE MARIO JÁUREGUI
Gabriel L. Jáuregui, Rodrigo Matos

JOSÉ RUFINO
Aos participantes do vídeo *Insolentia*, Aloísio Bezerra da Silva, Geraldo José da Silva, Gilberto Severo Guilherme, José Fernando da Silva, José Américo Luiz da Costa, José Antonio da Silva, Ronaldo Tavares da Silva. À Usina de Arte, Pernambuco

KARIM AÏNOUZ E MARCELO GOMES
Eduardo Chatagnier, Ernesto Soto, Janaina Bernardes, Joanna Fatorelli, Mario Brandão

LEANDRO NEREFUH
Cecília Lisa Eliceche, Caetano, Kika e Gó, Marssares, Lu Mugayar

LOURIVAL CUQUINHA E CLARISSE HOFFMANN
Quilombos: Castão e Conceição das Criolas, Etnias: Xucurú, Truká e Kambiwá, Zzui Ferreira, Ingá Maria, Thelmo Cristóvam, Ângelo Bueno, Caio Tupã Mirim, Tatiana Diniz, Kleber Pedrosa, Mariana Baba Lacerda, Marcelo Calheiros, Laura Maringoni, Lucas Bambozzi, Edouard Fraipont, Ding Musa, Cracolândia, Ocupação 9 de julho, Guilherme Boulos, Zé Celso e Teatro Oficina,

APARELHAMENTO, a todas as Etnias Indígenas e Quilombos, ZUMBI DOS PALMARES, PAGU, PAULO FREIRE, JUDITH BUTLER, XICÃO XUCURU, MÃE BEATA DE YEMONJÁ e LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA e a todos os que nasceram para brilhar!

MÃO NA LATA
Eliana Souza e Silva, Geisa Lino, Luiz Camillo Osorio, Raquel Tamaio, Thiago Barros e toda equipe do MAM

MARCELO SILVEIRA
Alice Teshima, Cristina Huggins, Galeria Nara Roesler, Jacqueline Vasconcelos, Liêdo Maranhão (em memória), Mônica Silveira, Robson Lemos

RICARDO BASBAUM
Daniela Mattos, Jaqueline Martins

ROMY POCZTARUK
Aquilino Senra, Eletronuclear, Instituto de Energia Nuclear, Juliana Rezende, Marco Antonio Torres Alves, MAST - Museu de Ciência e Astronomia

RUA ARQUITETOS E MAS URBAN DESIGN, ETH ZURICH
Elena Schutz, João Doria, Julian Schubert, Leonard Streich, Marc Angelil, Marina Kosovski, Manu Fantinato, Pedro Gadanho, Rainer Hehl

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

DIRETORIA
MANAGEMENT BOARD

PRESIDENTE | *PRESIDENT*
Milú Villela

VICE-PRESIDENTE EXECUTIVO
EXECUTIVE VICE PRESIDENT
Alfredo Egydio Setúbal

VICE-PRESIDENTE INTERNACIONAL
INTERNATIONAL VICE PRESIDENT
Michel Claude Julien Etlin

DIRETOR JURÍDICO
LEGAL DIRECTOR
Eduardo Salomão Neto

DIRETOR FINANCEIRO
FINANCE DIRECTOR
Alfredo Egydio Setúbal

DIRETOR ADMINISTRATIVO
ADMINISTRATIVE DIRECTOR
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

DIRETORES | *DIRECTORS*
Cesar Giobbi
Daniela Villela
Eduardo Brandão
Orandi Momesso
Paula Azevedo
Vera Lúcia dos Santos Diniz

CONSELHO | *COUNCIL*

PRESIDENTE | *PRESIDENT*
Simone Schapira

VICE-PRESIDENTE
VICE PRESIDENT
Helio Seibel

MEMBROS | *MEMBERS*
Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Angela Gutierrez, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Carmen Aparecida Ruete de Oliveira, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Fabio Colleti Barbosa, Fernando Moreira Salles, Francisco Horta, Geraldo José Carbone, Graziella Matarazzo Leonetti, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, Leo Slezynger, Maria da Glória Ribas Baumgart, Michael Edgard Perlman, Otávio Maluf, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Peter Cohn, Roberto B. Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Seibel

CONSELHO INTERNACIONAL
INTERNATIONAL COUNCIL
David Fenwick
Donald E. Baker
Eduardo Constantini
José Luis Vittor
Patricia Cisneros
Robert W. Pittman

CONSELHO CONSULTIVO DE ARTE | *ART CONSULTATIVE COUNCIL*
Ana Maria Maia
Marcos Moraes
Paulo Venancio Filho

PATRONO | *PATRON*
Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Alfredo Egydio Setúbal, Alfredo Rizkallah, Ângela Gutierrez, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Aparecida Ruete de Oliveira, Cesar Giobbi, Daniela Villela, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Eduardo Brandão, Eduardo Salomão Neto, Fabio Colleti Barbosa, Fernando Moreira Salles, Fernão Carlos B. Bracher, Francisco Horta, Geraldo Carbone, Graziella Matarazzo Leonetti, Helio Seibel, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, Leo Slezynger, Maria da Glória Ribas Baumgart, Michael Edgard Perlman, Michel Claude Julien Etlin, Milú Villela, Orandi Momesso, Otávio Maluf, Paula Azevedo, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Peter Cohn, Renata de Paula Seripieri, Roberto B. Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Saibel, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Simone Schapira, Telmo Giolito Porto, Vera Lúcia dos Santos Diniz

EQUIPE | **STAFF**

PRESIDENTE | *PRESIDENT*
Milú Villela

CURADOR | *CURATOR*
Felipe Chaimovich

SUPERINTENDENTE EXECUTIVO
MANAGING DIRECTOR
Bertrando Molinari

ADMINISTRAÇÃO
ADMINISTRATION

GERENTE | *MANAGER*
Nelma Raphael dos Santos

COMPRAS | *BUYER*
Fernando Ribeiro Morosini

FINANCEIRO | *FINANCIAL*

COORDENADOR
COORDINATOR
Luiz Custódio da Silva Junior

ASSISTENTES | *ASSISTANTS*
Anny Mara Mendes Gomes
Renata Noé Peçanha da Silva

PROJETOS | *PROJECTS*
ANALISTA | *ANALYST*
Monique Cerchiari Mattos

RECEPÇÃO | *RECEPTION*
ASSISTENTE | *ASSISTANT*
Luiza Helena Oliveira Stock Taiba

TECNOLOGIA | *INFORMATION TECHNOLOGY*
ANALISTA | *ANALYST*
Diogo Cortez Vieira

LOJA | *SHOP*

COORDENADORA
COORDINATOR
Solange Oliveira Leite

ASSISTENTE | *ASSISTANT*
Romário Rocha Neto

VENDEDORAS
SALESCLERKS
Fabiana Batista e Luciana Silva de Castro

PATRIMÔNIO | *PREMISES & MAINTENANCE*

COORDENADOR
COORDINATOR
Estevan Garcia Neto

ASSISTENTES | *ASSISTANTS*
Alekiçom Lacerda, Carlos José Santos e Douglas Peçanha da Silva

ASSESSORIA DA PRESIDÊNCIA
PRESIDENT OFFICE

ASSISTENTES | *ASSISTANTS*
Anna Maria Temoteo Pereira, Ângela de Cássia Almeida, Barbara L. G. Daniselli da Cunha Lima e Valeria Moraes N. Camargo

COORDENADORA RELAÇÕES INSTITUCIONAIS
INSTITUTIONAL AFFAIRS COORDINATOR
Magnólia Costa

ASSOCIADOS | *MEMBERS*

COORDENADORA
COORDINATOR
Robertta Alves

ASSISTENTE | *ASSISTANT*
Daniela Cristina da Silva Reis

ATENDIMENTO RECEPÇÃO
RECEPTION

SUPERVISORA | *SUPERVISOR*
Ana Caroline Theodoro da Silva

ASSISTENTE | *ASSISTANT*
Livia Amabile Ernica

APRENDIZ | *APPRENTICE*
Kaue Lucas Fernandes

BIBLIOTECA | *LIBRARY*

COORDENADORA
COORDINATOR
Maria Rossi Samora

BIBLIOTECÁRIA | *LIBRARIAN*
Léia Carmen Cassoni

ESTAGIÁRIO | *INTERN*
Carlos Henrique Barreto da Silva

CLUBE DE COLECIONADORES DE GRAVURA E FOTOGRAFIA E DESIGN | *PRINT AND PHOTO COLLECTORS' CLUB*

COORDENADORA
COORDINATOR
Maria de Fátima Perrone Pinheiro

ASSISTENTE | *ASSISTANT*
Jaqueline Rocha de Almeida

APRENDIZ | *APPRENTICE*
Luiza Moura Bravim

CURADORIA
CURATOR OFFICE

COORDENADORA EXECUTIVA
EXECUTIVE COORDINATOR
Maria Paula de Souza Amaral

PESQUISA E PUBLICAÇÕES
RESEARCH AND PUBLISHING

COORDENADOR
COORDINATOR
Renato Schreiner Salem

PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÃO
EXHIBITION REALIZATION
Ana Paula Pedroso Santana
Patricia Pinto Lima
Rafael Itsuo Takahashi

ACERVO | *COLLECTION*

COORDENADORA
COORDINATOR
Cecília Zuchi Vezzoni

ASSISTENTE | *ASSISTANT*
Andrea Cortez Alves
Carolina Mikoszewski Suarez

EDUCATIVO | *EDUCATION*

COORDENADORA
COORDINATOR
Daina Leyton

PROGRAMAS EDUCATIVOS
EDUCATION PROGRAMS

ANALISTA | *ANALYST*
Felipe Sevilhano Martinez

ATELIÊ | *STUDIO*
Jose Ricardo Perez

CURSOS | *COURSES*
Jorge Augusto de Oliveira

EDUCATIVO | *EDUCATION*
Maria Iracy Ferreira Costa

EDUCADORES | *EDUCATORS*
Barbara Ganizev Jimenez, Fernanda Vargas Zardo, Gregório Ferreira Contreras Sanches, Laysa Elias Diniz, Leonardo Barbosa Castilho, Mirela Agostinho Estelles

ESTAGIÁRIOS | *INTERNS*
Clarissa Ricci Guimarães, Nayla Beatriz Tebas Bretas e Vivian Belloto

JURÍDICO E COSULTORIA DE PROJETOS CULTURAIS
LEGAL AFFAIRS & CULTURAL PROJECTS SUPPORT

COORDENADOR
COORDINATOR
João Dias Turchi

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO
CONTEMPORARY ART NUCLEUS

COORDENADORA
COORDINATOR
Paula Azevedo

NÚCLEO MIRIM
CONTEMPORARY ART NUCLEUS FOR CHILDREN

COORDENADORA
COORDINATOR
Ane Katrine Blikstad Marino

PARCEIROS CORPORATIVOS & MARKETING | *CORPORATE SPONSORSHIP & MARKETING*

COORDENADORA
COORDINATOR
Livia Rizzi Razente

COMUNICAÇÃO
COMMUNICATION

ANALISTA | *ANALYST*
Deri Andrade

DESIGN
COORDENADORA DE DESIGN
DESIGN COORDINATOR
Camila Dylis Silickas
DESIGNER
Beatriz Falleiros Nunes

EVENTOS | *EVENTS*
ASSISTENTE | *ASSISTANT*
Luciana Pimentel de Mello

PARCEIROS CORPORATIVOS
CORPORATE SPONSORSHIP
ANALISTA | *ANALYST*
Andrea Lombardi Barbosa

RECURSOS HUMANOS
HUMAN RESOURCES

COORDENADOR
COORDINATOR
Karine Lucien Decloedt Cesario

ASSISTENTE | *ASSISTANT*
Ana Karolina Ferreira da Silva

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO
CONTEMPORARY NUCLEUS

SÓCIOS | *MEMBERS*
Adriana Dequech Sola, Adriano Casanova, Alessandra Affonso Ferreira, Alessandro Jabra, Alexandra M. Gros, Alexandre de Castro e Silva, Alexandre Fehr, Alexandre Shulz, Ana Carmen Longobardi, Ana Carolina Sucar, Ana Eliza Setúbal, Ana Lopes, Ana Nobre, Ana Paula Carneiro Vianna, Ana Paula Cestari, Ana Serra, Andrea Giaffone Feitosa, Andrea Gonzaga, Andrea Johannpeter, Angela Akagawa, Antonio Correa Meyer, Antonio Duva, Antonio de Figueiredo Murta Filho, Beatriz Yunes Guarita, Bernardo Faria, Bettina Toledo, Bianca Cutait, Bruna Riscali, Camila Mendez, Camila Pedroso Horta, Camila Siqueira, Camila Yunes Guarita, Carla Maria Megale Guarita, Carlos Alberto de Mello Iglesias, Carol Kauffmann, Carolina Massad Cury, Cecilia Isnard, Christiane de Mello Iglesias, Christina Bicalho, Cintia Rocha, Claudia Falcon, Claudia Maria de Oliveira Sarpi, Claudia Proushan, Cleusa Garfinkel, Clotilde Roviralta, Cristiana Rebelo Wiener, Cristiane Basílio Gonçalves, Cristiane Quercia, Cristina Baumgart, Cristina Canepa, Daniela Cerri, Daniela Kurc, Daniela M. Villela, Daniela Schmitz, Daniela Seve Duvivier, Daniela Steinberg Berger, Dany Rappaport, Dany Saadia Safdie, Décio Hernandez di Giorgi, Eduardo Steinberg, Eduardo Mendez,

Eduardo Vassimon, Elisa Camargo de Arruda Botelho, Eneas Ferreira, Esther Cuten Schattan, Eugenio Marschner, Fabio Cimino, Felipa Abondanza Schain, Fernanda Boghosian Rossi, Fernanda Cardoso de Almeida, Fernanda Ferreira Braga Ferraz, Fernanda Mil-Homens Costa, Fernanda Naman, Fernanda Resstom, Fernando C. O. Azevedo, Flavia Millen, Flavia Steinberg, Florence Curimbaba, Francisco Pedroso Horta, Gabriela Giannella, Georgiana Rothier, Geraldo Azevedo, Giovanna Nucci, Gisele Rossi, Graça Bueno, Guilherme Johannpeter, Gustavo Clauss, Helio Seibel, Heloisa Désirée Samaia, Heloisa Vidigal Guarita, Henry Lowenthal, Ida Regina Guimaraes Ambroso Marques, Ilaria Garbarino Affricano, Isa di Gregório, Isabel Ralston Fonseca de Faria, Janice Marques, José Eduardo Nascimento, Judith Kovesi, Juliana Lowenthal, Julie Schlossman, Karla Meneghel, Katia Angelini Depieri, Kelly Amorim, Lilian Kanitz, Lucas Cimino, Lucas Giannella, Luciana Lehfeld Daher, Luis Felipe Sola, Luisa Malzoni Strina, Luiz A. Maciel Müssnich, Maguy Etlin, Marcia Igel Joppert, Marcio Silveira, Maria Beatriz Rosa, Maria Isabel Mussnich Pedroso, Maria Lúcia Alexandrino Segall, Maria

Regina Pinho de Almeida, Maria Rita Drummond, Maria Teresa Igel, Mariana Souza Sales, Marília Chede Razuk, Marília Salomão, Marina Lisbona, Marta Tamiko Takahashi Matushita, Martin Georges Pierre Bernard, Martha Veríssimo, Mauricio Penteado Trentin, Mauro André Mendes Finatti, Monica Krasilchik, Mônica Mangini, Monica Vassimon, Morris Safdie, Murillo Cerello Schattan, Natalia Jereissati, Nicolas Wiener, Norma Eda Megale Guarita, Pablo Toledo, Patricia Fossati Druck, Paula Azevedo, Paula Jabra, Paula Proushan, Paula Regina Depieri, Paulo Cesar Queiroz, Paulo Proushan, Paulo Setúbal Neto, Raquel Novais, Raquel Steinberg, Regina de Magalhaes Bariani, Renata de Castro e Silva, Renata Nogueira Beyruti, Renata Santana, Ricardo Trevisan, Rita Proushan, Roberta Dale, Rodolfo Viana, Rodrigo Editore, Rose Klabin, Ruy Hirschheimer, Sabina Lowenthal, Sandra C. de Araújo Penna, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Shirley Goldflus, Silvio Steinberg, Sofia Ralston, Sonia Regina Grosso, Sonia Regina Opice, Stefania Cestero, Taissa Buesco, Tania Rivitti, Teresa Cristina Bracher, Titiza Nogueira, Vera Dorsa, Vera Havir, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vivian Leite, Wilson Pinheiro Jabur

PARCEIROS | PARTNERS

MANTENEDORES



SÊNIOR PLUS

ATRAVES\\
Levy & Salomão Advogados

SÊNIOR

Apis3
BNP Paribas
Canal Curta!
EMS
Estadão
FOLHA
Instituto Votorantim
PwC
Revista Arte!Brasileiros
Trip Editora

PLENO

3D Explorer
ArtLoad
Artkin
Bolsa de Arte
Caixa Belas Artes
KPMG Auditores
Independentes
Montana Química
Pirelli

Power Segurança e
Vigilância LTDA
Revista Adega
Reserva Cultural
Saint Paul Escola de Negócios

MÁSTER

Bloomberg Philanthropies
Casa da Chris
Gusmão & Labrunie
Propriedade Intelectual
FIAP
Revista Piauí
Revista Cult

APOIADOR

Amabile Flores
Cultura e Mercado
FESPSP Fundação Escola
de Sociologia e Política de
São Paulo
Goethe-Institut São Paulo
ICIB Inst. Cultural
Ítalo-Brasileiro
ICTS Protiviti
IFESP Inst. Estudos
Franceses e Europeus
Instituto Filantropia
IPEN
Paulista S.A.
Empreendimentos
Revista FFWMAG
Senac
Seven English – Español
Top Clip Monitoramento
e Informações
O Beijo

PROGRAMAS EDUCATIVOS

BTG Pactual (CONTATOS
COM A ARTE)
Comgás (FAMÍLIA MAM)

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS

Instituto do Patrimônio Histórico
e Artístico Nacional, Secretaria
da Cultura do Estado de São
Paulo, Secretaria da Educação
do Estado de São Paulo,
Secretaria Municipal do Verde e
do Meio Ambiente de São Paulo

O Museu de Arte Moderna de
São Paulo está à disposição
das pessoas que eventualmente
queiram se manifestar a respeito
de licença de uso de imagens
e/ou de textos reproduzidos
neste material, tendo em vista
determinados artistas e/ou
representantes legais que não
responderam às solicitações
ou não foram identificados,
ou localizados.

*The Museu de Arte Moderna
de São Paulo is available to
people who might want to
manifest regarding the license
for use of images and/or texts
reproduced in this material, given
that some artists and/or legal
representatives did not respond
to the request or have not been
identified, or found.*

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

35° Panorama da Arte Brasileira: Brasil por
multiplicação. Luiz Camillo Osorio (Texto e
Curadoria) ; Felipe Chaimovich, Milú Villela
(Textos) ; Christopher Burden (Tradução) ;
Barbara Szaniecki e Felipe Taborda (Design
gráfico). Renato Salem (Coordenação editorial).

São Paulo: Museu de Arte Moderna
de São Paulo, 2017.
256 p. : il.

Textos em Português e Inglês.
Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo,
de 26 de setembro a 17 de dezembro de 2017.
ISBN 978-85-86871-87-0

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Arte Contemporânea
século XXI - Brasil. I. Título. II. Osorio, Luiz Camillo.



Este catálogo foi composto na
fonte Helvetica Neue e impresso
em Eurobulk 135 g/m² (miolo) e
Supremo Duo Design 300 g/m²
(capa) pela gráfica Ipsis em
novembro de 2017.

ISBN 978-85-86871-87-0



9 788586 871870