



PAST/FUTURE/PRESENT
Contemporary Brazilian Art

From the Museum of Modern Art, São Paulo

FIRST EDITION
Copyright © 2017

Phoenix Art Museum, Arizona | Museu de Arte Moderna de São Paulo

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means—electronic, mechanical, photocopy, recording, or any other—except for brief quotations in printed reviews, without the prior permission of the publisher.

The publisher has no responsibility for the persistence or accuracy of URLs for external or third-party Internet websites referred to in this publication and does not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate or appropriate.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data is available from the publisher.
Printed in the United States of America

ISBN 978-0-910407-10-6

Front / Back Cover

Iran do Espírito Santo (Mococa, 1963)

Ato único I (da série *Ato único*) (Single Act I [from the series: Single Act]), 2001, (detail)

Ato único II (da série *Ato único*) (Single Act II [from the series: Single Act]), 2001, (detail)

Inside Front Cover

Rosângela Rennó (Belo Horizonte, 1962)

Sem título (da série: *Vermelha*) (Untitled [from the series: Red]), 1996, (detail)

Inside Back Cover

Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964)

Dioneia (da série: *Carnívoras*) (Venus flytrap [from the series: Carnivorous]), 2012 (detail)

PAST/FUTURE/PRESENT
Contemporary Brazilian Art

From the Museum of Modern Art, São Paulo

PASSADO/FUTURO/PRESENTE
Arte contemporânea brasileira

do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Table of Contents

Índice

- 6 **Director's Foreword, Phoenix Art Museum**
Prefácio da Diretora, Museu de Arte de Phoenix
- 7 **President's Foreword, Museu de Arte Moderna de São Paulo**
Prefácio da Presidente, Museu de Arte Moderna de São Paulo
- 10 **Introduction**
Apresentação
- 18 **Naked Man: Bodily Representation and Transgression**
O homem nu: Representação e transgressão corporais
Vanessa K. Davidson
- 114 **Questioning Brazilian Art, Time, and Image:
Rationalism and Multiplicity**
*Indagações sobre a arte brasileira, o tempo e a imagem:
racionalismo e multiplicidade*
Cauê Alves
- 194 **Checklist**
Lista de obras
- 204 **Exhibition and Catalogue Credits**
Créditos da exposição e do catálogo

Director's Foreword

Phoenix Art Museum, Arizona

It is with great enthusiasm that Phoenix Art Museum presents *Past/Future/Present: Contemporary Brazilian Art from the Museum of Modern Art, São Paulo*. Many years in the making, this project represents a landmark collaboration between Phoenix Art Museum and the Museu de Arte Moderna de São Paulo, an institution that houses one of the most important collections of Brazilian art in the world. This selection of seminal works affords audiences an in-depth look at the radicalism of artistic innovations throughout Brazil in the 1990s and 2000s.

We are grateful to the Museu de Arte Moderna for this fruitful partnership. The first large-scale exhibition devoted to its collection in the United States, this endeavor and related programming effectively bring a wide view of Brazilian culture to Arizona. This bilingual catalogue extends its impact even beyond the United States, contributing original scholarship to the ongoing international dialogue on Brazilian art and artists. Furthering the Phoenix Art Museum's mission to showcase extraordinary art from around the world, this exhibition also underscores our continuous commitment to art from Latin America, past and present.

Amada Cruz

The Sybil Harrington Director & Chief Executive Officer

President's Foreword

Museu de Arte Moderna de São Paulo

The mission of the Museu de Arte Moderna de São Paulo is to collect and make available works by artists who emphasize the experimental character of Brazilian art, highlighting its singularity within the world context.

MAM São Paulo is proud to bring a wide selection of works from its collection to Phoenix Art Museum. This ground breaking project affords American viewers contact with some of the most remarkable artworks produced in Brazil over the past twenty-five years.

Taking the body as a reference point, the works displayed in this exhibition offer an immersion into Brazilian culture through innovative, provocative, and critical proposals.

MAM thanks Phoenix Art Museum for their efforts in organizing this exhibition, celebrating not only collaboration between two great museums but also between two countries invested in mutual understanding through cultural dialogue.

Milú Villela

President, Museu de Arte Moderna de São Paulo

Prefácio da Diretora

Museu de Arte de Phoenix, Arizona

É com muito entusiasmo que o Phoenix Art Museum apresenta *Past/Future/Present: Contemporary Brazilian Art from the Museum of Modern Art, São Paulo* [Passado/Futuro/Presente: Arte contemporânea brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo]. Depois de muitos anos de trabalho, este projeto representa um marco na colaboração entre o Phoenix Art Museum e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma instituição que abriga uma das coleções mais importantes de arte brasileira no mundo. Esta seleção de obras seminais oferece ao público um olhar aprofundado sobre o radicalismo das inovações artísticas de todo o Brasil nos anos 1990 e 2000.

Agradecemos ao Museu de Arte Moderna por esta parceria fértil. Como a primeira exposição em grande escala dedicada a sua coleção nos Estados Unidos, esta iniciativa e programas relacionados a ela levam, efetivamente, uma visão ampla da cultura brasileira ao Arizona. Este catálogo bilíngue estende seu impacto para além dos Estados Unidos, contribuindo com trabalhos originais para o diálogo internacional contínuo sobre a arte e os artistas brasileiros. Promovendo a missão do Phoenix Art Museum de apresentar arte extraordinária do mundo todo, esta exposição também ressalta nosso compromisso permanente com a arte da América Latina, passada e presente.

Amada Cruz

A Diretora Sybil Harrington & Diretora Executiva

Prefácio da Presidente

Museu de Arte Moderna de São Paulo

O Museu de Arte Moderna de São Paulo tem como missão colecionar e divulgar a obra de artistas que enfatizam o caráter experimental da arte brasileira, singularizando-a no contexto mundial.

É com orgulho que o MAM leva ao Phoenix Art Museum uma vasta seleção de obras de sua coleção. Este projeto inovador oferece ao público norte-americano contato com o que de mais significativo tem sido produzido no Brasil nos últimos 25 anos.

Tendo o corpo como referência, as obras expostas nesta mostra proporcionam um mergulho na cultura brasileira, por meio de proposições inovadoras, provocativas e críticas.

O MAM agradece ao Phoenix Art Museum pelos esforços empreendidos para a realização desta exposição, que celebra não só a parceria entre dois grandes museus, mas também entre dois países que investem na compreensão mútua por meio do diálogo cultural.

Milú Villela

Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Introduction

Past/Future/Present: Contemporary Brazilian Art from the Museum of Modern Art, São Paulo, presents a panorama of the most innovative art produced in Brazil from the 1990s to the 2010s. More than a cross-section of contemporary Brazilian art, however, it constitutes an exhibition of contemporary art made by Brazilian artists. This distinction highlights a fundamental question: In the era of globalization, in which the internationalization of art has increasingly eroded regional differences, what is “Brazilian” about contemporary Brazilian art?

The answer is ultimately too slippery to grasp in a determined totality. It is impossible to pin down a homogeneous essence of Brazilian identity or a monolithic idea of Brazilian culture. In addition, the place of an artist’s birth is insufficient for establishing a sense of *brasilidade*, or *Brazilianness*. Were this the case, Lasar Segall (Lithuania, 1891 – Brazil, 1957), one of the great artists of Brazilian modernism, or Mira Schendel (Switzerland, 1919 – Brazil, 1988), an artist who quietly revolutionized abstraction in Brazil between the 1950s and the 1980s, would not be duly recognized as landmark references in the history of art in Brazil. Rather than their relation to physical geography, one central factor that ties contemporary artists to a Brazilian tradition is a shared symbolic repertoire drawn from images, experiences, indigenous mythologies, and historical moments to which they often allude. Other common threads are references to social norms (and transgressions) and internal art historical traditions (both in homage and subversion).

In the globalized present, the accelerated pace of cultural exchange, as well as the dynamic displacement of artists from their home territories to other parts of the world, have engendered intense debates over the dissolution of national identities. In some areas, this has led to a resurgence of the local. In recent years, a significant multidirectional dialectic has emerged, a push-pull, in which Brazilian artists speak fluently in artistic languages spotlighted on the global stage at the same time that their art has itself become an international reference point.

In the early 20th century, Brazilian art was characterized by a process of appropriation of outside influences and their subsequent transformation into original artforms. The *Antropofagia* (Anthropophagy, or cultural cannibalism) movement of the late-1920s exhorted artists, writers, and intellectuals to cannibalize world culture, synthesize it with their own heritage, and thereby create something entirely new. This operation continues today, but is often inverted: artists mine the local, but with an acute consciousness of developments beyond borders, which they fuse in varied works in their own distinct idioms. The exhibition title, *Past/Future/Present*, alludes to this complex maneuver. Contemporary Brazilian artists maintain a creative dialogue with past Brazilian artistic traditions but they also look toward the future with a global perspective that fosters boundless creativity.

Apresentação

Past/Future/Present: Contemporary Brazilian Art from the Museum of Modern Art, São Paulo [Passado/Futuro/Presente: Arte contemporânea brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo] apresenta um panorama da arte mais inovadora produzida no Brasil entre as décadas de 1990 e 2010. Mas, mais que um corte transversal da arte brasileira contemporânea, esta seleção constitui uma exposição de obras de arte contemporânea feitas por artistas brasileiros. Esta distinção ressalta uma questão fundamental: na era da globalização, em que a internacionalização da arte cada vez mais corrói as diferenças regionais, o que há de “brasileiro” na arte contemporânea brasileira?

A resposta acaba sendo escorregadia demais para ser apreendida em uma certa totalidade. É impossível especificar uma essência homogênea de identidade brasileira ou uma ideia monolítica de cultura brasileira. Além do mais, o local de nascimento de um artista não é suficiente para estabelecer uma noção de “brasilidade”. Se esse fosse o caso, Lasar Segall (Lituânia, 1891 – Brasil, 1957), um dos maiores artistas do modernismo brasileiro, ou Mira Schendel (Suíça, 1919 – Brasil, 1988), uma artista que revolucionou a abstração no Brasil, com discrição, entre as décadas de 1950 e 1980, não poderiam ser merecidamente reconhecidos como referências marcantes na história da arte no Brasil. Mais que sua relação com a geografia física, um fator central que une artistas contemporâneos a uma tradição brasileira é um repertório simbólico compartilhado, derivado de imagens, experiências, mitologias locais e momentos históricos que são aludidos com frequência. Outros fios condutores comuns são referências a normas (e transgressões) sociais, além das alusões a tradições artísticas históricas internas (tanto como homenagem quanto como subversão).

No presente globalizado, o ritmo acelerado de intercâmbio cultural bem como o deslocamento dinâmico de artistas de seu território natal para outras partes do mundo vêm suscitando debates intensos a respeito da dissolução de identidades nacionais. Em algumas áreas, isto levou ao ressurgimento daquilo que é local. Em anos recentes, uma dialética multidirecional importante surgiu, um empurra e puxa em que artistas brasileiros falam fluentemente linguagens artísticas em evidência no cenário global, ao mesmo tempo em que sua própria arte se transforma em ponto de referência internacional.

No início do século XX, a arte brasileira era caracterizada por um processo de apropriação de influências externas e de sua subsequente transformação em formas de arte originais. O movimento Antropofágico (de canibalismo cultural) do final da década de 1920 incentivava artistas, escritores e intelectuais a canibalizar a cultura mundial – sintetizando-a com sua própria herança cultural – e, assim, criar algo completamente novo. Essa operação prossegue hoje, mas, com frequência, é invertida: os artistas exploram o que é local, com plena consciência daquilo que está acontecendo além das fronteiras, e fundem essas informações em obras variadas em seus próprios idiomas distintos. O título desta exposição, *Past/Future/Present* (Passado/Futuro/Presente) alude a essa manobra complexa. Artistas contemporâneos brasileiros mantêm um diálogo criativo com tradições artísticas locais passadas, mas também olham para o futuro sob uma perspectiva global, que alimenta a criatividade sem fronteiras.

This exhibition showcases stellar works integral to the development of contemporary art in Brazil by artists who are now recognized as the pioneers of their generation. Rarely seen side-by-side outside the country, these artworks also illustrate the international resonance of Brazilian artistic experimentation. This is a unique opportunity for American audiences to experience an in-depth look at the practice of Brazilian artists working in the past decades. It is also the first large-scale exhibition in the United States to feature the Museu de Arte Moderna's extraordinary collection.

Past/Future/Present features 70 artworks created by 59 artists primarily between 1990 and 2010, as well as several historical anchors dating from the late 1970s included to illustrate conceptual continuities between past and present. The represented artists espouse varied approaches and work in diverse media, including painting, sculpture, installation, photography, video, and performance. The exhibition is organized around five thematic nuclei. **The Body/The Social Body** focuses on diverse ways in which artists present artworks as bodies, often to make the physical body into a politicized site of conflict or to engage fraught subjects like LGBTQ identity, racial discrimination, and otherness; **Shifting Identities** examines ideas of native versus foreign, reality versus stereotype, seeing versus being seen; **The Reinvention of the Monochrome** reflects artists' ongoing engagement with legacies of both Brazilian and international traditions of monochromatic artwork and the many means by which they imbue them with cultural specificity; **Landscape, Reimagined** features innovative works that question traditional conceptions and representations of "indigenous" soil, landscape, and urban space and the lasting imprint of human interventions upon them; and **Impossible Objects** highlights artists' transformation of the pervasive "anxieties of influence" of artistic phenomena like surrealism and the ready-made into uncanny works that supersede both.

12

This catalogue reflects the purposefully porous boundaries between these thematic categories that are also highlighted in the gallery installation. During the course of the exhibition, artists Laura Lima, Vik Muniz, and Jac Leirner, whose works are featured, will travel from Brazil to Phoenix to give public lectures on their artistic practice. Phoenix Art Museum will also screen a series of cutting-edge Brazilian films, bringing an even wider view of Brazil to Arizona.

Because of the rich depth and diversity of the Museu de Arte Moderna's collection, this exhibition presents only one constellation of artworks among many others that could be imagined. It is not intended as a definitive look at the praxis of contemporary art in Brazil, but rather aimed to contribute to the constructive, ongoing conversation about what Brazilian art is and can be.

Dr. Vanessa K. Davidson (Phoenix Art Museum)

Dr. Cauê Alves (Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia, São Paulo)

Esta exposição apresenta trabalhos seminais, que são parte fundamental do desenvolvimento da arte contemporânea no Brasil, feitos por artistas que são reconhecidos hoje como pioneiros de sua geração. Raramente apresentadas lado a lado fora do país, estas obras também ilustram a relevância internacional da experimentação artística brasileira. Esta é uma oportunidade única para o público norte-americano experimentar um mergulho profundo na prática dos artistas brasileiros em atividade nas últimas décadas. Também é a primeira exposição em grande escala nos Estados Unidos a apresentar o extraordinário acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Past/Future/Present apresenta 70 obras de arte de 59 artistas, com concentração entre as décadas de 1990 e 2010, além da inclusão de várias âncoras históricas do final da década de 1970 para ilustrar continuidades conceituais entre o passado e o presente. Os artistas apresentados compartilham abordagens variadas e trabalham com diversos suportes, entre eles, pintura, escultura, instalação, fotografia, vídeo e performance. A exposição é organizada ao redor de cinco núcleos temáticos. **The Body/The Social Body** (O corpo/O corpo social) concentra-se em diversas maneiras pelas quais os artistas apresentam obras como corpos, frequentemente para transformar o corpo físico em um local de conflito politizado ou para tratar de assuntos delicados como a identidade LGBTQ, discriminação racial e alteridade; **Shifting Identities** (Identidades mutáveis) examina ideias que contrapõem nativo e estrangeiro, realidade e estereótipo, ver e ser visto; **The Reinvention of the Monochrome** (A reinvenção da monocromia) reflete o envolvimento contínuo dos artistas com legados tanto brasileiros quanto estrangeiros de tradições de obras monocromáticas e das diversas maneiras por meio das quais essas obras são impregnadas de especificidade cultural; **Landscape, Reimagined** (A paisagem reimaginada) apresenta obras inovadoras que questionam conceitos e representações tradicionais de solo, paisagem e espaço urbano "nativos", e as marcas duradouras da intervenção humana sobre eles; e **Impossible Objects** (Objetos impossíveis) enfatiza a transformação artística das "ansiedades de influência" dominantes em fenômenos artísticos como o surrealismo e o *readymade* em obras fora do comum que ultrapassam ambos.

Este catálogo reflete as fronteiras intencionalmente porosas entre essas categorias temáticas, que também são enfatizadas na instalação da galeria. No decurso da exposição, os artistas Laura Lima, Vik Muniz e Jac Leirner, cujas obras estarão expostas, viajarão do Brasil a Phoenix para fazer palestras públicas a respeito de sua prática artística. O Phoenix Art Museum também vai exibir uma série de filmes brasileiros inovadores, trazendo, assim, uma visão ainda mais ampla do Brasil para o Arizona.

Graças à profundidade e diversidade tão rica do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, esta exposição só apresenta uma constelação de obras de arte entre tantas outras que poderiam ser imaginadas. Sua intenção não é oferecer um olhar definitivo sobre a prática da arte contemporânea no Brasil, mas sim contribuir para o diálogo produtivo e contínuo a respeito daquilo que a arte brasileira é e pode ser.

Dr. Vanessa K. Davidson (Museu de Arte de Phoenix)

Dr. Cauê Alves (Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia, São Paulo)

Featured Artists / Artistas participantes

Albano Afonso	Carmela Gross	Nazareth Pacheco
Keila Alaver	Tadeu Jungle	Rosana Paulino
Efrain Almeida	Lucia Koch	Pazé
Rafael Assef	Nelson Leirner	Penna Prearo
Dora Longo Bahia	Jac Leirner	Florian Raiss
Rodrigo Braga	José Leonilson	Caio Reiszewitz
Waltercio Caldas	Artur Lescher	Rosângela Rennó
Rogério Canella	Laura Lima	Eryk Rocha & Tunga
Carlito Carvalhosa	Antonio Manuel	Thiago Rocha Pitta
Leda Catunda	Cinthia Marcelle	Regina Silveira
Lia Chaia	Marepe	Valeska Soares
Sandra Cinto	Rodrigo Matheus	Ana Maria Tavares
Felipe Cohen	Cildo Meireles	Tunga
Rochelle Costi	Beatriz Milhazes	Adriana Varejão
José Damasceno	Odiros Mlászho	Cássio Vasconcellos
Lenora de Barros	Marcelo Moscheta	Laura Vinci
Antonio Dias	Pedro Motta	Carlos Zilio
Iran do Espírito Santo	Vik Muniz	Marcelo Zocchio
Marcus Galan	Ernesto Neto	
Anna Bella Geiger	Rivane Neuenschwander	





Naked Man: Bodily Representation and Transgression

Vanessa K. Davidson

We pass from double vision to the single object, not through an inspection of the mind, but when the two eyes cease to function each on its own account and are used as a single organ by one single gaze. It is not the epistemological subject who brings about the synthesis, but the body.

—Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 1945¹

In a series of texts published in the early 1930s, Brazilian artist, architect, anthropophagist, anarchist, and *agent provocateur* **Flávio de Carvalho** proposed the creation of a new science he termed “psychoethnography” to investigate the nature of contemporary human experience. Between 1931 and 1958, among many other activities, he executed four actions to put his theories into practice. He called them *Experiências*, which in Portuguese denotes both “experiments” and “experiences.” In the past decades, several Brazilian scholars have interpreted these experiences as the earliest instances of performance or action art in Brazil.² Carvalho himself has been increasingly recognized as forging a bridge between the modernist *Antropofagia* generation of the late 1920s (to which he belonged) and the neo-concrete avant-garde of the 1960s (whose radical experiments he presaged). His provocative approach to the body in public and private space affords a framework for addressing contemporary Brazilian artists’ strategic use of the body as a locus of meaning, as evidenced in *Past/Future/Present: Contemporary Brazilian Art from the Museum of Modern Art, São Paulo*.

Carvalho neither talked nor wrote about his *Experiência #1*. According to his friend Sangirardi Jr., it consisted of “pretending that he was drowning and screaming desperately for help.” But, “it did not work out well. It failed. [...] [Flávio] did not like going into details and always tried to get away from the subject. Why? I don’t know. Maybe Freud can explain.”³ Nonetheless, the artist must have considered it the introduction to his series of social experiments, since the actions he did publicize began with number two.

Carvalho carried out *Experiência #2* on June 8, 1931. Walking against the current of a major Corpus Christi procession in the streets of São Paulo wearing a green velvet hat, he was nearly lynched by the pious throng for the blasphemy of not removing his cap and, no less, for making untoward advances to the younger women in the procession. The crowd grew increasingly enraged; he ultimately sought refuge on the roof of a dairy before being taken in for questioning by the police, to whom he explained that he was merely conducting an experiment in mob psychology.⁴ Later, in 1956, he published a series of newspaper articles on his “*New Look: moda de verão para o novo homem dos trópicos*” (New Look: Summer Fashion for the New Man of the Tropics). On October 18, 1956, in his *Experiência #3* he took to the streets wearing this provocative outfit: a short skirt, fishnet stockings, raw leather sandals, and a blouse with ventilation panels under the arms and a detachable collar. After parading around São

O homem nu: Representação e transgressão corporais

Vanessa K. Davidson

Passamos da visão dupla ao objeto único, não por meio de uma inspeção da mente, mas quando os dois olhos deixam de funcionar cada um por si e são usados como um órgão único por um único olhar. Não é o sujeito epistemológico que causa a síntese, mas, sim, o corpo.

—Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, 1945¹

Em uma série de textos publicados no início da década de 1930, o artista, arquiteto, antropofagista, anarquista e *agent provocateur* brasileiro Flávio de Carvalho propôs a criação de uma nova ciência chamada “psicoetnografia” para investigar a natureza da experiência humana contemporânea. Entre 1931 e 1958, em conjunto com várias outras atividades, ele executou quatro ações para colocar suas teorias em prática. Ele as chamou de *Experiências*, palavra que denota tanto “experimentos” quanto “experiências”. Em décadas anteriores, vários estudiosos brasileiros interpretaram essas experiências como os primeiros exemplos de performance ou arte de ação no Brasil². O próprio Carvalho cada vez mais é reconhecido como a ponte entre a geração modernista da *Antropofagia* do final da década de 1920 (à qual ele pertencia) e a vanguarda neoconcreta da década de 1960 (cujos experimentos radicais ele pressagiou). Sua abordagem provocadora em relação ao corpo em espaços públicos e privados fornece um parâmetro para tratar do uso estratégico do corpo por artistas brasileiros contemporâneos como *locus* de significado, como fica evidente em *Past/Future/Present: Contemporary Brazilian Art from the Museum of Modern Art, São Paulo* [Passado/ Futuro/Presente: Arte contemporânea brasileira do Museu da Arte Moderna de São Paulo].

Carvalho não falou nem escreveu sobre sua *Experiência n° 1*. Segundo seu amigo Sangirardi Jr., ela consistiu em “fingir que ele estava se afogando, pedindo ajuda com berros desesperados”. Mas “não deu muito certo. Fracassou. [...] [Flávio] não gostava de entrar em detalhes e sempre tentava fugir do assunto. Por quê? Não sei. Talvez Freud possa explicar”³. Ainda assim, o artista deve tê-la considerado como a introdução a sua série de experiências sociais, já que as ações que ele, de fato, divulgou começaram no número dois.

Carvalho executou sua *Experiência n° 2* no dia 8 de junho de 1931. Caminhando no sentido contrário ao de uma grande procissão de Corpus Christi nas ruas de São Paulo, usando um chapéu de veludo verde, ele quase foi linchado pela multidão de fiéis em razão da blasfêmia de não tirar o chapéu e, pior ainda, por passar cantadas inconvenientes nas moças que participavam da procissão. A multidão foi ficando cada vez mais enraivecida; no fim, ele buscou abrigo no telhado de uma leiteria, antes de ser levado para interrogatório pela polícia, a quem explicou que estava apenas conduzindo um experimento em psicologia de massa⁴. Depois de publicar uma série de artigos de jornal a respeito de seu *New Look: moda de verão para o novo homem dos trópicos*, em 18 de outubro de 1956, ele saiu às ruas usando essa roupa provocadora em sua *Experiência n° 3*: saia curta, meia arrastão, sandálias de couro cru e blusa com painéis de ventilação sob os braços e gola destacável. Depois de desfilar pelo distrito financeiro de São Paulo diante de uma multidão de transeuntes chocados, parar para



Flávio de Carvalho
Experiência n° 3 (Experience #3)
São Paulo, 1956

Paulo's financial district to a crowd of shocked onlookers, stopping for a coffee, and entering a cinema with a strict dress code for men, he proceeded to the headquarters of the media outlet *Diários Associados*, where he stood upon a table to give a press conference on his transgressive creation and utopian vision. Images of Carvalho modeling his summer outfit were published in newspapers throughout Brazil and internationally, and also broadcast on television. In addition, in 1957 he appeared on a TV talk show wearing this transgendered attire, which he insisted was better suited to "the new tropical man" than a constraining suit, collar, and tie. Finally, in 1958, after several fits and starts, he joined an Amazonian expedition to establish first contact with the indigenous Brazilian Xiriana tribe on the upper Rio Negro. *Experiência #4* comprised natives encountering white women for the first time, though Carvalho never in fact produced the film he publicized in the media documenting this encounter.

20

Carvalho's provocative social experiments and bold utopian ideas earned him such epithets in his day as "romantic revolutionary," "tropical surrealist," and "ideal anthropophagist."⁵ He was a "cultural agitator"⁶ who "[made] up part of São Paulo's urban folklore."⁷ Although few buildings were ever constructed, his architectural ideas revolved around the notion that they should privilege sensorial and "psychic value."⁸ As a delegate of the *Antropofagia* movement, Carvalho presented his ideal of the "Cidade do Homem Nu" (City of the Naked Man) at the IV Pan-American Architects Congress in 1930 to great uproar. This urban construct envisioned no property, no marriage, and no God, and even provided a space called the "Laboratory of Erotica" where "the naked man would select his own erotic forms, [...] where he could orient his energy in any direction, without repression."⁹ In Carvalho's view, urban planning should liberate inhabitants from cultural constructs and constraints he described as "scholastic taboos," thereby leaving them "free to reason and think"¹⁰ and fostering capabilities for mankind "seeing its naked soul, getting to know itself."¹¹

With this utopian ideal of naked architecture in tandem with his performative actions, Carvalho inaugurated radically new dynamics of the body in private and in public space. He was the first Brazilian artist to posit the body as a social construct, to ponder ways that the individual body could act directly upon the social body, and to explore the psychology of social



Flávio de Carvalho
Experiência n.º 3 (Experience #3)
São Paulo, 1956

tomar um café e entrar em um cinema com rígido código de vestimenta para homens, seguiu para a sede da empresa de mídia Diários Associados, onde subiu em uma mesa para dar uma coletiva de imprensa a respeito de sua criação transgressora e visão utópica. Imagens de Carvalho posando com seu modelo de verão foram publicadas em jornais por todo o Brasil e no exterior, e também foram transmitidas pela televisão. Além disso, em 1957, ele apareceu em um programa de entrevistas na TV usando sua roupa transgênero, insistindo que era mais adequada ao “novo homem tropical” que um terno restritivo com colarinho e gravata. Finalmente, em 1958, depois de várias tentativas frustradas, ele se juntou a uma expedição amazônica para estabelecer o primeiro contato com a tribo indígena brasileira xiriana, no alto Rio Negro. A *Experiência n.º 4* consistiu em indígenas deparando-se com mulheres brancas pela primeira vez, apesar de Carvalho nunca ter, de fato, produzido o filme que anunciou à imprensa, documentando o encontro.

Os experimentos sociais provocadores e as ideias utópicas ousadas de Flávio de Carvalho fizeram com que fosse caracterizado, a sua época, como “revolucionário romântico”, “surrealista tropical” e “antropofagista ideal”⁵. Ele foi um “agitador cultural”⁶ que “criou parte do folclore urbano de São Paulo”⁷. Apesar de poucas construções chegarem a ser erguidas, suas ideias arquitetônicas giravam em torno da noção de que deveriam privilegiar o valor sensorial e “psicológico”⁸. Como representante do movimento Antropofágico, Carvalho apresentou seu ideal da “Cidade do Homem Nu” no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos em 1930, com grande estardalhaço. Essa utopia urbana pressupunha a inexistência de propriedade, casamento e Deus, e até oferecia um espaço chamado de “Laboratório do Erotismo”, onde “o homem nu poderia selecionar suas próprias formas eróticas, [...] onde poderia orientar sua energia em qualquer direção sem repressão”⁹. Na visão de Flávio de Carvalho, o planejamento urbano deveria liberar os moradores de estruturas e restrições culturais, que ele descrevia como “tabus escolásticos”, fazendo com que fossem “livres para raciocinar e pensar”¹⁰ e fornecendo parâmetros para que a humanidade pudesse “enxergar sua alma nua, conhecer a si mesma”¹¹.

Com este ideal utópico de arquitetura nua em sintonia com suas ações performáticas, Flávio de Carvalho inaugurou dinâmicas do corpo radicalmente novas, em espaço público e privado. Ele foi o primeiro artista brasileiro a posicionar o corpo como construção social, a refletir sobre maneiras como o corpo individual poderia atuar diretamente sobre o corpo social e a explorar a psicologia das

interrelationships mediated by artistic experimentation. A prolific writer, he was also an early theorist on such issues when they were little discussed, drawing in large measure from Freud and Nietzsche. Further, his interest in both individual and crowd psychology and his emphasis on psychoanalysis as “an aspect of esthetic revolution”¹² in his writings presages neo-concrete artist Lygia Clark’s own ideas about relational therapy in her art and later work. Carvalho’s thoughts, actions, and attitude resound with the concepts of human experience founded upon the experience of the body in relation to other bodies in the world as articulated by Maurice Merleau-Ponty in the mid-1940s in his landmark *Phenomenology of Perception*.

Because it was pictured in the international press, including *Time* magazine, the “transgendered, transgressive, primitively modern and functional tropical suit”¹³ Carvalho modeled in his *Experiência #3* is the best-known instance of his performance art *avant la lettre*. This early instance of gender-bending cross-dressing was a foundational tactic for using the body itself as an artistic medium in Brazil. Yet it was little known among artists of subsequent generations; its prescience has only recently been recognized. Nevertheless, all four *Experiências* illustrate Carvalho’s radical transformation of the body into a vehicle for socio-cultural encounter and critique, and his positing of his own body as a site of conflict, as a malleable material for social transgression, and ultimately, as itself a potent bearer of meaning. His Amazonian *Experiência* further demonstrates the foundational idea of bodily encounters across cultural lines, albeit within an extraordinarily diverse single nation, which some artists continue to enact today. The radical experimentation with participatory work and phenomenological approaches to the body in the 1960s by Brazilian neo-concretists Lygia Clark, Lygia Pape, and Hélio Oiticica have undeniable influence in Brazil’s contemporary artistic landscape. Invocation of Carvalho’s seminal performative precedents, however, effectively circumvents myopic focus on the “sacred trinity” they have come to represent in analyses of recent Brazilian art.¹⁴

In this exhibition, the thematic nuclei of *The Body/The Social Body and Shifting Identities* bear witness to contemporary Brazilian artists’ tactics of literally embodying critique and conflict, but also to their innovative ways of using images of the body (self or other) as surrogates or as metaphor. These categories (and their installation in the galleries) have purposefully porous boundaries. Artworks in other exhibition nuclei also find footing here, especially those included in *The Reinvention of the Monochrome*, works that have visual consonance with traditions of monochromatic art but conceptual ties to socio-political bodies, or that engage the body of the spectator in innovative ways. Sixteen of the twenty-eight artworks included in the first two sections are photographs or make use of photographic processes, while three are video works; images of actual bodies serve as tools to transgress socio-cultural boundaries. Other artists transform the artwork itself into a kind of body with which the spectator dynamically interacts.

inter-relações sociais mediadas pela experiência artística. Escritor prolífico, ele também foi um dos primeiros teóricos dessas questões em uma época em que eram pouco discutidas, embasando-se, em grande medida, em Freud e Nietzsche. Ademais, seu interesse tanto na psicologia individual quanto na de massa, e sua ênfase na psicanálise como “aspecto da revolução estética”¹² em seus escritos pressagia as ideias da artista neoconcreta Lygia Clark a respeito da terapia relacional em sua arte e trabalho subsequentes. As ideias, ações, e atitudes de Carvalho ecoam os conceitos da experiência humana embasados na experiência do corpo no mundo em relação a outros corpos, conforme articulados por Maurice Merleau-Ponty, em seu seminal *Fenomenologia da percepção*, em meados da década de 1940.

Por ter sido retratada na imprensa internacional, inclusive na revista *Time*, a “roupa tropical transgênero, transgressiva, moderna de maneira primitiva, e funcional”¹³ que Carvalho desfilou em sua *Experiência n° 3* é o exemplo mais conhecido de sua arte performática *avant la lettre*. Este exemplo precoce de *cross-dressing* que desafia os gêneros foi tática fundamental para o uso do corpo em si como mídia artística no Brasil. No entanto, foi pouco conhecido por artistas de gerações subsequentes; sua presciência só foi reconhecida recentemente. Ainda assim, todas as quatro *Experiências* ilustram a transformação radical do corpo em veículo de encontro e crítica sociocultural promovida por Carvalho, e o posicionamento de seu próprio corpo como local de conflito, como material maleável para a transgressão social e, em última instância, como poderoso detentor de significado em si. Sua *Experiência* amazônica reforça a ideia fundamental dos encontros corporais que cruzam fronteiras culturais, apesar de isso se dar no âmbito de uma única nação de diversidade extraordinária, que alguns artistas continuam a exercer até hoje. A experimentação radical com obras participativas e as abordagens fenomenológicas ao corpo na década de 1960, por artistas brasileiros neoconcretistas como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, têm influência inegável sobre a paisagem artística contemporânea do Brasil. No entanto, a alusão aos precedentes performáticos seminais de Flávio de Carvalho, de fato, permite passar ao largo do foco míope na “trindade sagrada” que frequentemente predomina em análises da arte brasileira recente¹⁴.

Nesta exposição, os núcleos temáticos *The Body/The Social Body* [O corpo/O corpo social] e *Shifting Identities* [Identidades mutáveis] são testemunhos das táticas dos artistas contemporâneos brasileiros de literalmente incorporar crítica e conflito, mas também de seus modos inovadores de usar imagens do corpo (próprio ou de outrem) como substitutos ou como metáfora. Estas categorias (e sua instalação nas galerias) têm, não por acaso, fronteiras porosas. Obras de arte em outros núcleos da exposição também se firmam aqui, principalmente as que estão incluídas em *The Reinvention of the Monochrome* [A reinvenção da monocromia], obras que têm consonância visual com tradições da arte monocromática, mas com ligações conceituais a corpos sociopolíticos, ou que envolvam o corpo do espectador de maneiras inovadoras. Entre as vinte e oito obras de arte incluídas nas duas primeiras seções, dezesseis são fotografias ou utilizam processos fotográficos e três são obras em vídeo; imagens de corpos verdadeiros servem como ferramentas para transgredir limites socioculturais. Outros artistas





Carvalho's notion of the "naked man" fosters conceptual connections among these disparate works, which underscore contemporary Brazilian artists' recourse to transforming the body into medium, surrogate, metaphor, or conduit for personal mythologies.

BODY AS ARTWORK

In 1970, **Antonio Manuel** proposed his own body as a work of art for submission to the Salão de Arte Moderna at Rio de Janeiro's Museu de Arte Moderna. His proposal, entitled *O corpo é a obra* (The Body Is the Work), was rejected by the jury. Nonetheless, on opening night, he arrived, stripped, and presented his naked body as an artwork before being chased away by police. Critic and curator Mário Pedrosa famously characterized this action as "the experimental exercise of freedom."¹⁵ Manuel's act became a benchmark critique of the stifling socio-political repression and arbitrary artistic valorization systems of the day, as well as an iconic example of the literal embodiment of insurgency.

In 1967, Pedrosa had declared that fellow Rio de Janeiro artist **Anna Bella Geiger** "discovered on her own that the major reality is the body reality."¹⁶ During this tumultuous time, the first years after the onset of military dictatorship in Brazil, Geiger was entering her "visceral phase," characterized by fleshy, impastoed paintings depicting body organs and entrails. Art historian Maria Luiza Luz Távora highlighted the subtle political tenor of such works, asserting that Geiger's depictions of the fragmented body served as metaphors for Brazil's splintered society in a time of conflict and chaos: "Each work, with its respective fragment of the body, constituted a paragraph of political discourse."¹⁷ Geiger concurred, stating that, "looking back now, there was a component of the political situation that influenced my work,"¹⁸ and also that these paintings embodied "a political inflection."¹⁹

In the 1970s, Geiger embarked on what she termed "a more anthropological route."²⁰ She embraced a different aspect of turbulent Brazilian reality: the "indigenous issue" that was in the daily news.²¹ She was troubled by a pressing contradiction. In the mid-1970s, newsstands began to sell idealized postcard photographs of indigenous peoples of Northern Brazil enacting tribal activities in their "natural habitat." This very habitat was then under siege as the military government aggressively appropriated territories and mercenaries paid by land-hungry farmers murdered large numbers of their inhabitants. In her 1976–77 *Brazil nativo/Brasil alienígena* (Native Brazil/Foreign Brazil), Geiger embodied the problematic dichotomy of "native" versus "alien" Brazilianness by parodying the marketing of such postcards as "authentic" images of an archetypal Brazil. In nine parallel pairs of images, she juxtaposed the iconic photographs

transformam a obra de arte em si em uma espécie de corpo com o qual o espectador interage de modo dinâmico. A noção do “homem nu” de Flávio de Carvalho promove conexões conceituais entre essas obras disparatadas, ressaltando o recurso dos artistas brasileiros contemporâneos de transformar o corpo em meio, substituto, metáfora ou conduto de mitologias pessoais.

O CORPO COMO OBRA DE ARTE

Em 1970, **Antonio Manuel** propôs seu próprio corpo como obra de arte em sua inscrição no Salão de Arte Moderna do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sua proposta, intitulada *O corpo é a obra*, foi rejeitada pelo júri. Não obstante, na noite de abertura, ele chegou, se despiu, e apresentou seu corpo nu como uma obra de arte, antes de ser expulso pela polícia. O crítico e curador Mário Pedrosa caracterizou a ação como “o exercício experimental da liberdade”, numa declaração famosa¹⁵. O ato de Antonio Manuel tornou-se uma crítica fundamental da repressão sociopolítica sufocante e dos sistemas arbitrários de valorização artística da época, além de exemplo emblemático da incorporação literal da insurgência.

Em 1967, Mário Pedrosa tinha declarado que a artista carioca **Anna Bella Geiger** “descobriu sozinha que a principal realidade é a realidade do corpo”¹⁶. Durante essa época tumultuada, os primeiros anos que se seguiram ao golpe militar e subsequente ditadura no Brasil, Geiger entrava em sua “fase visceral”, caracterizada por pinturas carnis e empastadas, retratando órgãos e entranhas do corpo. A historiadora da arte Maria Luiza Luz Távora ressaltou o teor político sutil dessas obras, afirmando que as imagens fragmentadas de corpo de Geiger funcionavam como metáforas da sociedade despedaçada do Brasil em uma época de conflito e caos: “Cada obra, com seu respectivo fragmento do corpo, constituía um parágrafo de um discurso político”¹⁷. Geiger concordou e afirmou que: “Olhando agora para trás, houve um componente da situação política que influenciou meu trabalho”¹⁸, e também que essas pinturas incorporavam “uma inflexão política”¹⁹.

Na década de 1970, Geiger embarcou naquilo que chamou de “um caminho mais antropológico”²⁰. Ela abarcou um outro aspecto da turbulenta realidade brasileira: a “questão indígena”, que estava nos noticiários²¹. Ela ficou incomodada com uma contradição premente. Em meados da década de 1970, bancas de jornal começaram a vender cartões-postais com fotografias idealizadas de povos indígenas da Região Norte do Brasil, desempenhando atividades tribais em seu “hábitat natural”. Esse mesmo hábitat estava, na época, sob o cerco do governo militar, que se apropriava de territórios de modo agressivo, e mercenários pagos por fazendeiros sedentos por terras assassinavam seus habitantes em grandes números. Em *Brasil nativo/Brasil alienígena*, de 1977, Geiger incorporou a dicotomia problemática da brasilidade “nativa” em oposição à “estrangeira”, ao parodiar o marketing daqueles cartões-postais como imagens “autênticas” de um Brasil arquetípico. Em nove pares paralelos de

Cildo Meireles
(Rio de Janeiro, 1948)
Zero cruzeiro, 1978
Litografia ofsete sobre papel (offset lithograph on paper)
7.1 x 15.7 cm





with staged images of herself reenacting the same “tribal” poses in Rio. In fact, both sets of photographs are staged; the simulacrum is ironic but also imperfect, since her modern dress, improvised props, and the urban backdrop pictured in several images only underscore the pretense. As Geiger later intimated in a letter to art historian Guy Brett, “Nowadays it could be done in seconds on a computer, [but for us] everything had to be true, witnessed. On the other hand, there was no intention of objectivity. I kept up an inward ‘pretense,’ pretending to act in accordance but knowing of my unfitness for the role... with my unpreparedness to be a primitive man.”²² Using her own body as medium and also as image, the artist created conceptual photographs that turn anthropology back upon itself. This project constituted a performance documented on film to spotlight the contradictions inherent in labeling any one facet of Brazil’s multi-ethnic and multicultural reality as “authentic” at the expense of others.

Geiger’s “anthropology of the imaginary”²³ might be fruitfully compared to the *Untitled Film Stills* series American artist Cindy Sherman began in the same year of 1977, although neither artist was familiar with the other’s work. Both involve mimicry, disguise, irony, and simulacra as tools for using their own bodies as raw material and vehicles for criticism. For Geiger, it was to critique the seeming heroization but simultaneous exploitation of the indigenous, and for Sherman, to unmask the equally mass-mediated stereotypes of women in the film industry. Another parallel is **Cildo Meireles’s** 1974–78 *Zero cruzeiro*, also included in this exhibition. Instead of venerated statesmen, Meireles’s seemingly authentic cruzeiro banknotes feature photographs of people on the margins of Brazilian society: a Krahô Indian and an inmate of a psychiatric hospital. With this series (as well as his earlier 1970 project *Inserções em circuitos ideológicos* [Insertions into Ideological Circuits]), Meireles highjacked ready-made mechanisms of circulation to deliver mass messages about the state of the hyperinflated Brazilian economy, dictatorial corruption, and the fate of the dispossessed. Like Meireles, Geiger appropriated mass-produced media (postcards) designed to be circulated in ready-made systems (the postal network) outside of dictatorial controls. Both artists create simulacra to insert the marginalized into the center of the debate by portraying images of their physical bodies, while also challenging distinctions between “real” and “copy.” Geiger’s self-presentation as “alien” is even more acute because of her explicit nods to fictitious staging, and also because she herself is a first-generation Brazilian contemplating the “authentic” “Brazilianness” of bodies and identities.²⁴

Like Geiger, **Lenora de Barros** also used her own body as medium and as image during the same period; in addition, both artists appropriated the mechanisms of photography as tools to document the staging of performance and ironic dramas. Daughter of pioneering concrete poet and artist Geraldo de Barros, Lenora de Barros created her first photographic piece *Homage to George Segal* in 1973 as an IADÉ Institute assignment to critique consumer society. For this

imagens, ela justapôs as fotografias emblemáticas com imagens posadas em que ela própria repetia as mesmas poses “tribais” no Rio. Aliás, ambos os conjuntos de fotos são posados; o simulacro é irônico, mas também imperfeito, já que o vestido contemporâneo dela, os objetos de cena improvisados e o pano de fundo urbano que aparecem em várias imagens só servem para ressaltar a farsa. Como Geiger confidenciou em uma carta ao historiador da arte Guy Brett, posteriormente: “Hoje em dia, isso poderia ser feito em segundos em um computador, [mas para nós] tudo tinha que ser verdadeiro, testemunhado. Por outro lado, não havia intenção de objetividade. Eu mantive um ‘fingimento’ interno, fingindo agir de acordo, mas ciente da minha inadequação ao papel... com o meu despreparo para ser um homem primitivo”²². Usando seu próprio corpo como suporte e também imagem, a artista criou fotografias conceituais que fazem a antropologia se voltar a si mesma. Este projeto constituiu uma performance documentada em filme para enfatizar as contradições inerentes na rotulagem de qualquer uma das facetas da realidade multiétnica e multicultural do Brasil como “autêntica” às custas de outros.

A “antropologia do imaginário”²³ de Anna Bella Geiger pode ser comparada, de maneira frutífera, à série *Untitled Film Stills* [*Stills* de filmes sem título] da artista norte-americana Cindy Sherman, iniciada no mesmo ano de 1977, apesar de nenhuma das duas conhecer o trabalho da outra. Ambos envolvem imitação, disfarce, ironia e simulacros como ferramentas para usar seus próprios corpos como matéria-prima e veículo de crítica. Para Geiger, o objetivo era criticar a aparente heroicização, e simultânea exploração, dos indígenas e, para Sherman, para desmascarar os estereótipos igualmente massificados das mulheres na indústria cinematográfica. Outro paralelo é *Zero cruzeiro*, de Cildo Meireles, de 1974-78, também incluída nesta exposição. Em vez de estadistas venerados, as notas de cruzeiros aparentemente autênticas de Meireles apresentam fotografias de pessoas às margens da sociedade brasileira: um índio krahô e um paciente internado em um hospício. Com esta série (além de seu projeto anterior *Inserções em circuitos ideológicos*, de 1970), Meireles sequestrou mecanismos preexistentes de circulação para disseminar mensagens de massa a respeito do estado da economia hiperinflacionada, da corrupção ditatorial e da sina dos despossuídos no Brasil. Assim como Meireles, Geiger se apropriou de uma mídia produzida em massa (cartões-postais), projetada para circular em sistemas preexistentes (a rede postal), fora dos controles da ditadura. Ambos os artistas criam simulacros para inserir os marginalizados no centro do debate, ao retratar imagens de seus corpos físicos, ao mesmo tempo em que questionam as distinções entre “real” e “cópia”. A autoapresentação de Geiger como “alienígena” é ainda mais aguda, em função de sua adoção explícita da encenação fictícia, e também porque ela própria é uma brasileira de primeira geração, que contempla a “brasilidade” “autêntica” de corpos e identidades²⁴.

Assim como Geiger, Lenora de Barros também usou seu próprio corpo como meio e imagem no mesmo período; além disso, ambas as artistas se apropriaram dos mecanismos da fotografia como ferramentas para documentar a encenação da performance e de dramas irônicos. Filha de Geraldo



Lenora de Barros
(São Paulo, 1953)

Não quero nem ver (I Don't Even Want to See), 2005
Vídeoinstalação (video installation)

Tato no olho (The Touch of the Eye), 2005 – 60"

Ela não quer ver (She Doesn't Want to See), 2005 – 4'04"

Já vi tudo (Now I've Seen It All), 2005 – 9'50"

Há mulheres (There Are Women), 2005 – 59"

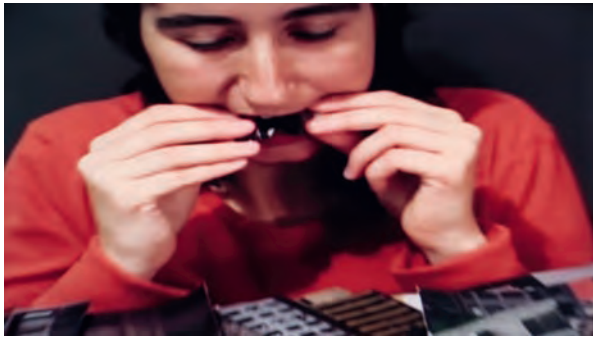
Vídeo (video)





Lenora de Barros
(São Paulo, 1953)
Homenagem a George Segal (Homage to George Segal), 1975/90
Fotografia (photograph)
150 x 200 cm

Lia Chaia
(São Paulo, 1978)
Minhocão, 2006
Videoinstalação (video installation) – 18'05"



work, she photographed herself brushing her teeth. In the succession of nine images, foam progressively envelops her head and shoulders until her body is invisible and inert, as if hidden within one of the white plaster casts of Segal's 1963 *Gas Station* that inspired the piece.²⁵ De Barros repeated versions of this same action again for the camera (1990) and also on video (1984). She commented, "At that time I called it visual poetry, the teeth-cleaning piece. Nowadays I think of it more as performance."²⁶

De Barros herself is again the protagonist of her second piece in the exhibition, *Não quero nem ver* (I Don't Even Want to See), a 2005 four-channel video work.²⁷ In the earlier project, her anonymity was sublimated by the playful humor of toothpaste incrementally enveloping her head. Here, the tenor is at times violent and the masking explicit. In de Barros's words, these videos progressively "touch on the tragicomic, on pathos, irony, drama, and humor."²⁸ In *Tato do olho* (The Touch of the Eye), she slaps her face repeatedly as she covers and uncovers her eyes; in *Ela não quer ver* (She Doesn't Want to See), she sobs with her head covered by a knit hood, repeating, "I don't want to see" while a droning female voice announces, "she doesn't want to see"; in *Já vi tudo* (Now I've Seen It All), the viewer catches a brief glimpse of her eyes as she pulls a thread in her hood to undo its weaving, at which point the video plays backward, reknitting the hood to progressively hide her features again. In the last video in the sequence, *Há mulheres* (There Are Women), de Barros's roots in linguistics and "verbicovisual" play come to the fore. Covered again by the hood, she whispers wordplay involving "the body," "the woman," "the body of the woman," "the body of ideas of the woman," "there are women who think with the body," "there are women who think according to ideas about the body," and so on. With this suite of videos, de Barros acts with her own body as a medium to stage a sequence she characterizes as "reflecting on the gaze, seeing, not seeing, showing, not showing, the touch of the eye" and in the final instance, "a general reflection on woman, the body, and performance."²⁹

In her 2006 video *Minhocão*, **Lia Chaia** also uses her own body to reflect upon the body and performance, and in addition, implicitly upon the ways in which urban hyperexpansion in megalopolises like São Paulo impinges upon the natural world. In this video, the artist extracts photographs of buildings in the Minhocão architectural complex from her mouth, one after another, seemingly regurgitating these eyesores built in the 1970s along the viaduct that connects the west zone to the center of São Paulo. Chaia literally embodies the city's urban core as it unfurls from her mouth. Public space becomes corporeal as she vomits images of these architectural blights in the private space of solitary performance before the camera. *Minhoca* is the word for earthworm in Portuguese, those wriggling hermaphrodites that burrow far beneath the city streets and whose bodies mirror the form of the human digestive system. *Minhoca* of the earth, *Minhocão* of the megalopolis; Chaia simultaneously embodies both, as nature is subjugated by urban expansion.

de Barros, poeta concreto e artista pioneiro, Lenora de Barros criou sua primeira peça fotográfica, *Homage to George Segal*, em 1973, como trabalho acadêmico no IADÊ para criticar a sociedade de consumo. Para esse trabalho, ela fotografou a si mesma escovando os dentes. Na sequência de nove imagens, a espuma vai envolvendo sua cabeça e seus ombros gradativamente até que seu corpo fique invisível e inerte, como que escondido dentro de um dos moldes de gesso branco de *Gas Station* [Posto de gasolina], de Segal, de 1963, que inspirou a obra²⁵. De Barros repetiu versões da mesma ação novamente para a câmera (1990) e também em vídeo (1984). Ela comentou: “Na época, chamei de poesia visual, a peça de escovar os dentes. Hoje penso nela mais como uma performance”²⁶.

A própria De Barros é, mais uma vez, protagonista da sua segunda obra na exposição, *Não quero nem ver*, um vídeo de 2005, em quatro canais²⁷. No primeiro projeto, seu anonimato era sublimado pelo humor brincalhão da pasta de dente envolvendo mais e mais sua cabeça. Aqui, o teor é, às vezes, violento, e o mascaramento, explícito. Nas palavras de De Barros, esses vídeos progressivamente “tocam o tragicômico, o *pathos*, a ironia, o drama e o humor”²⁸. Em *Tato do olho*, ela dá repetidos tapas no próprio rosto, enquanto cobre e descobre os olhos; em *Ela não quer ver*, ela soluça com a cabeça coberta por um capuz de tricô e repete: “Eu não quero ver”, enquanto uma voz feminina monótona anuncia: “ela não quer ver”; em *Já vi tudo*, o espectador tem um vislumbre dos olhos dela, quando a artista puxa um fio no capuz para desfazer a trama, em cujo momento o vídeo passa de trás para a frente, “retricotando” o capuz para voltar a esconder seus traços, uma vez mais. No último vídeo da sequência, *Há mulheres*, as raízes de De Barros na linguística e no jogo “verbicovisual” passam ao primeiro plano. Coberta mais uma vez pelo capuz, ela sussurra um jogo de palavras que inclui “o corpo”, “a mulher”, “o corpo da mulher”, “o corpo de ideias da mulher”, “há mulheres que pensam com o corpo”, “há mulheres que pensam de acordo com ideias a respeito do corpo” e assim por diante. Com esta sequência de vídeos, De Barros age com seu próprio corpo como meio para encenar uma sequência que ela caracteriza como “refletindo no olhar, vendo, não vendo, mostrando, não mostrando, o tato do olho” e, na peça final, “uma reflexão geral sobre a mulher, o corpo e a performance”²⁹.

Em seu vídeo *Minhocão*, de 2006, Lia Chaia também usa o próprio corpo para refletir sobre o corpo e a performance e, além disso, de maneira implícita, sobre as maneiras como a hiperexpansão em megalópoles como São Paulo se impõe sobre o mundo natural. Neste vídeo, a artista extrai fotografias de prédios no complexo arquitetônico do Minhocão da própria boca, uma após a outra, como se estivesse regurgitando essas monstruosidades construídas na década de 1970 ao longo do viaduto que conecta a zona oeste ao centro de São Paulo. Chaia incorpora, literalmente, o núcleo urbano da cidade, à medida que ele se desenrola de sua boca. O espaço público torna-se corporal, à medida que ela vomita imagens dessas pragas arquitetônicas no espaço privado da performance solitária diante da câmera. Minhoca é o hermafrodita que se contorce enfiado nas profundezas do solo embaixo das ruas da cidade e cujo corpo lembra a forma do sistema digestivo humano. Minhoca da terra, Minhocão da megalópole; Chaia simultaneamente incorpora ambos, enquanto a natureza é subjugada pela expansão urbana.

In her 1992–93 *50 horas: autorretrato roubado* (50 Hours: Stolen Self-Portrait), **Rochelle Costi** also makes strategic use of images of her own body, but to engage themes of voyeurism and the reciprocity of the gaze. Struggling to make ends meet in London in 1991, she worked for eight days as a nude model for a painting class. As she wrote about the genesis of *50 horas*: “Fifty hours posing for a painting class. The body hurts and it is difficult to find a reason beyond the money to stand it. Until I perceive the great privilege of being the object. [...] In the break times, I take revenge of the forced immobility of repeating the pose to photograph myself. Activity and passivity only depend on the way you fill the space.”³⁰

50 horas constitutes serial photographs of the students’ painted depictions of Costi’s naked body as she posed—outwardly passive and immobile, but inwardly actively engaging the idea of performing before their unwavering gaze. In an acute inversion, she appropriates these voyeuristic images of her body as if she herself is the voyeur, gazing unflinchingly outward and turning this voyeurism into empowerment. Who is the observer and who the observed? “Stealing” back painted perceptions of her body, in the resulting photographs, Costi at once embodies subject and object, though she maintains, “I do not see myself as the central character of this piece.”³¹ Instead, this work evokes the long art-historical tradition of female nudes, first revolutionized (and scandalized) by Édouard Manet’s 1863 courtesan *Olimpia*, who like Costi challenges the viewer’s gaze as she stares back from a position of sexual power and self-possession. Costi considers the photographer to be a collector of moments, people, things.³² She turns this exercise into a performance documented in others’ paintings rather than on film or video, collecting images of herself as perceived through their eyes and artistic skills.

38

Voyeurism is also at issue in **Tadeu Jungle**’s silent video *Choro* (Cry), not in regard to notions of sexuality, but in a seeming invasion of privacy facilitated by the artist himself. A pivotal member of the TVDO group of experimental video art pioneers in the 1980s, Jungle went on to become a celebrated film and television director, in addition to creating artwork in diverse fields of photography, installation, concrete poetry, and performance. This hypnotic video consists of footage of the artist captured with a dashboard camera as he drives through the city streets, first weeping softly and then sobbing over the course of three minutes. The video is mute, but viewers/voyeurs of this intimate moment imagine the sound of his cries in their heads. The celebrated Jungle is vulnerable, fragile: an icon of popular culture revealing naked emotion as he sits before the camera rather than behind it. Yet, questions remain. Why would the artist have a camera on his dashboard? Does he always film the tedium of himself driving, or is this a special instance caught on film? Is this raw emotion reality or fiction?

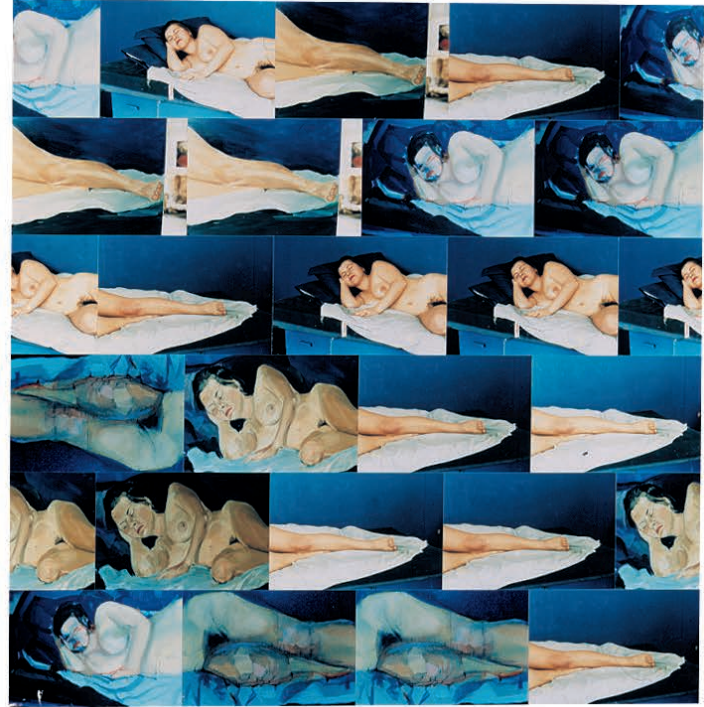
Rodrigo Braga also engages with the notion of personal fiction, but he directly explores the intersection between art, philosophy, and the natural world by using his own body as medium.

Em *50 horas: autorretrato roubado*, de 1992-93, **Rochelle Costi** também faz uso estratégico de imagens de seu próprio corpo, mas para suscitar temas de voyeurismo e da reciprocidade do olhar. Com dificuldades para pagar as contas em Londres, em 1991, ela trabalhou durante oito dias como modelo-vivo nu para uma aula de pintura. Como ela escreveu a respeito da gênese de *50 horas*: “Cinquenta horas posando para uma aula de pintura. O corpo dói, e é difícil encontrar uma razão, além da financeira, para aguentar. Até eu perceber o grande privilégio de ser o objeto. [...] Nos intervalos, eu me vingo da imobilidade forçada de repetir a pose para fotografar a mim mesma. Atividade e passividade só dependem da maneira como se preenche o espaço”³⁰.

50 horas constitui fotografias em série das versões pintadas dos alunos do corpo nu de Costi enquanto ela posava – por fora, passiva e imóvel, mas, por dentro, alimentando, de maneira ativa, a ideia de executar uma performance perante o olhar firme deles. Em uma inversão aguda, ela se apropria dessas imagens voyeurísticas de seu corpo como se ela própria fosse o *voyeur*, com o olhar fixo para fora e transformando esse voyeurismo em empoderamento. Quem é o observador e quem é o observado? Ao “retomar” percepções pintadas de seu corpo, nas fotografias resultantes, Costi incorpora, a um só tempo, sujeito e objeto, apesar de afirmar: “embora não me veja como o personagem central dessa obra”³¹. Em vez disso, este trabalho evoca a longa tradição da história da arte dos nus femininos, revolucionada (e escandalizada), pela primeira vez pela cortesã *Olimpia*, de Édouard Manet, de 1863, que, assim como Costi, desafia o olhar do espectador ao encará-lo a partir de uma posição de poder sexual e de autoconfiança. Costi considera o fotógrafo um colecionador de momentos, de pessoas, de coisas³². Ela transforma esse exercício em uma performance documentada nas pinturas dos outros, e não em filme ou vídeo, colecionando imagens de si mesma como percebida através dos olhos e das habilidades artísticas deles.

O voyeurismo também está em questão no vídeo mudo de **Tadeu Jungle** *Choro*, não em relação a noções de sexualidade, mas em uma aparente invasão de privacidade propiciada pelo próprio artista. Integrante crucial do grupo pioneiro de videoarte experimental TVDO na década de 1980, Jungle se tornou um famoso diretor de cinema e televisão, além de criar obras em campos diversos da fotografia, da instalação, da poesia concreta e da performance. Este vídeo hipnótico consiste em imagens do artista capturadas por uma câmera no painel do carro, enquanto ele dirige pelas ruas da cidade, primeiro chorando baixinho e depois soluçando ao longo de três minutos. O vídeo é mudo, mas os espectadores/*voyeurs* deste momento íntimo imaginam o som do choro em suas cabeças. O famoso Jungle é vulnerável, frágil: um ícone da cultura pop revelando emoções nuas ali na frente da câmera, em vez de estar atrás dela. Mas restam algumas perguntas. Por que o artista teria colocado uma câmera no painel do carro? Será que ele sempre filma o tédio de quando está dirigindo ou será que este foi um momento especial registrado em vídeo? Será que esta emoção crua é realidade ou ficção?

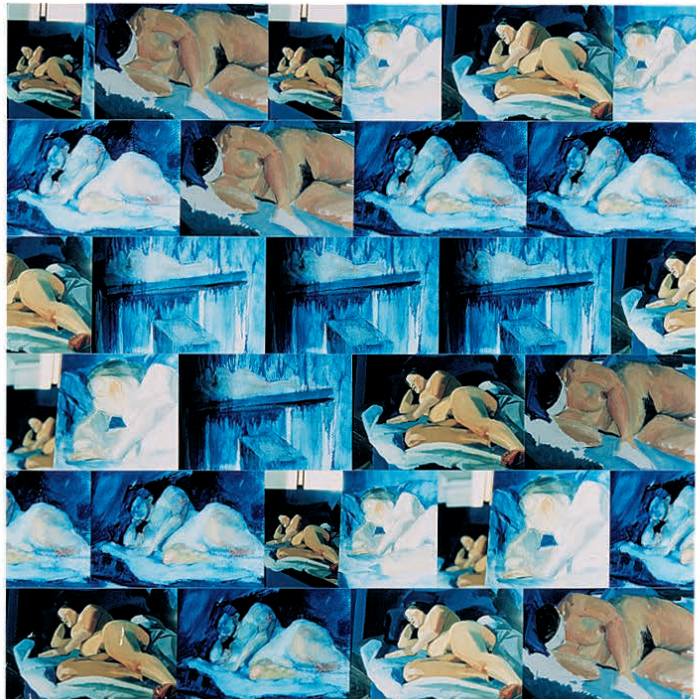
Rodrigo Braga também mexe com a noção de ficção pessoal, mas ele explora diretamente a intersecção entre arte, filosofia e o mundo natural, usando o próprio corpo como suporte. Em



Rochelle Costi
(Caxias do Sul, 1961)

50 horas: autorretrato roubado
(50 Hours: Stolen Self-Portrait), 1992/93

Fotografia e impressão sobre papel em metacrilato
(photograph and printing on paper on methacrylate)
122 x 550 cm







Tadeu Jungle
(São Paulo, 1956)
Choro (Cry), 2004

Videoinstalação (video installation) – 3'10"



Rodrigo Braga
(Manaus, 1976)

Comunhão I (Communion I), 2006, Ed. 15/112
50 x 75.5 cm

Comunhão II (Communion II), 2006, Ed. 1/5
50 x 75 cm

Comunhão III (Communion III), 2006, Ed. 1/7
50 x 75 cm

Fotografia (photograph)

In performances frequently enacted in the environs of Pernambuco and documented only by the camera or on film, he sought to cast off the “routine of the metropolis” to live “a new experience—linked to the most raw and ritualistic aspects of the natural world—that might take [him] to a creative state closer to the senses.”³³ His intensely personal (and often disconcerting) mythologies frequently take form as interactions with animals, and deal, in his words, “with expectations of life and death, and of the animalism within ourselves. We are animals, yet we forget this.”³⁴

The three photographs that comprise *Comunhão* (Communion) are paradigmatic of Braga’s propensity to employ the self in dialogue with the other (in this instance, a dead goat) to probe existential questions that arise from interactions with nature laid bare. This surreal sequence develops with the artist cradling the goat’s forehead against his, both buried up to their necks in mud; the nude Braga kneeling over the goat’s body, embracing it upon the grass in the fetal position; and both creatures buried under leaves and tall grasses as they lie upon the ground, only the tops of their heads visible to the camera. His solitary performance involves a self-identification with the dead goat, a communion between two naked, vulnerable animals in the wild. It also comprises a symbolic inversion of man’s violence toward the natural world with the artist inserting his own body as a means of healing desecrated nature.

In an interesting parallel, **Antonio Manuel** proposed to present a live black goat as an artwork titled *O bode* (The Goat) at a solo show planned for Rio’s Museu de Arte Moderna in 1973, an exhibition the museum ultimately canceled in a (not uncommon) act of self-censorship because of the radicalism of Manuel’s proposals. The word *bode* in Portuguese denotes not only goat but is slang for “bad vibes”; its pronunciation sounds like “body” in English. Manuel clarified: “The word *bode* was also an allusion to body art. The poetic aspect of the animal is related to my childhood. The idea of freedom that this animal gave me, loose on the streets, was powerful.”³⁵ Decades later, and without the oppressive cloud of dictatorship overhead, Braga works from a more anthropological, even, anthropophagical standpoint, in which the self appropriates another’s body and embodies the experience of the other. He transforms his own body into a channel for enacting intimate dramas that underscore human bestiality but also mankind’s environmental impact, explaining, “I work on the capacity of human beings to create systems that relate, modify, or extract from nature and thus I realize that, even when in contradiction with it, we are part of its changing cycle.”³⁶

Laura Lima also employs animals in her work—both human and bestial—but always live and predicated on engendering new bodily experiences for the spectator. Since the mid-1990s, when she unleashed a cow on Ipanema beach in Rio, she has created situational encounters in works that she characterizes as “not performance, not installation, not cinema.”³⁷ Rather, she always

performances quase sempre apresentadas em Pernambuco e documentadas apenas pela câmera ou em filme, ele buscou se desvencilhar da “rotina da metrópole” para vivenciar “uma nova experiência – ligada aos aspectos mais crus e ritualísticos do ambiente natural – que pudesse me levar a um estado criativo mais próximo aos sentidos”³³. Suas mitologias extremamente pessoais (e geralmente desconcertantes) frequentemente tomam forma como interações com animais e abordam, em suas palavras, “expectativas de vida e morte, e o animalismo que temos dentro de nós. Nós somos animais, no entanto, nós nos esquecemos disso”³⁴.

As três fotografias que compõem *Comunhão* são paradigmáticas da tendência de Braga a empregar o eu no diálogo com o outro (neste caso, um bode morto), para explorar questões existenciais que surgem de interações com a natureza desnudada. Essa sequência surreal se desenvolve com o artista segurando a testa do bode contra a sua, ambos enterrados na lama até o pescoço; Braga, nu, ajoelhado por cima do corpo do bode, abraçando-o na grama em posição fetal; e ambas as criaturas enterradas sob folhas e capim alto, deitadas no solo, somente com o topo de suas cabeças visível à câmera. Sua performance solitária consiste em uma autoidentificação com o bode morto, uma comunhão entre os dois animais nus e vulneráveis no meio da natureza. Também compreende uma inversão simbólica da violência do homem em relação ao mundo natural, quando o artista insere seu próprio corpo como meio de curar a natureza profanada.

Em um paralelo interessante, **Antonio Manuel** propôs apresentar um bode preto vivo como obra de arte intitulada *O bode* em uma individual programada para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1973, uma exposição que o museu acabou cancelando em um ato (não incomum) de autocensura, em razão do radicalismo das propostas do artista. A ideia de bode foi usada tanto na denominação do animal quanto no sentido de mau humor. O artista esclareceu: “A palavra *bode* também era uma alusão à *body art*. O aspecto poético do animal está relacionado a minha infância. A ideia de liberdade que esse animal me dava, solto nas ruas, era forte”³⁵. Décadas depois, e sem a nuvem opressiva da ditadura pairando, Rodrigo Braga trabalha a partir de um ponto de vista mais antropológico, até antropofágico, em que o eu se apropria do corpo de outrem e incorpora a experiência do outro. Ele transforma seu próprio corpo em um canal para encenar dramas íntimos que ressaltam a bestialidade humana, mas também o impacto ambiental da humanidade, explicando: “Trabalho sobre a capacidade dos seres humanos de criarem sistemas que relacionam, modificam ou extraem da natureza e, assim, percebo que, apesar da contradição, somos parte desse ciclo mutante”³⁶.

Laura Lima também usa animais em seu trabalho – tanto humanos quanto bestiais –, mas sempre vivos e com o intuito de provocar novas experiências corporais nos espectadores. Desde meados dos anos 1990, quando ela soltou uma vaca na praia de Ipanema, no Rio, ela vem criando encontros situacionais em obras que caracteriza como “não performance, não instalação, não cinema”³⁷. Em vez disso, ela sempre age como “uma artista que não está presente”, criando locais potentes de encontro



Laura Lima
(Governador Valadares, 1971)

Palhaço com buzina reta – monte de irônicos
(Clown with Straight Horn—Mountain of Ironies), 2007

Máscara de papel machê e lápis óleo, roupa de palhaço de tecido, colarinho de tule, sapatos de couro, buzina, tubos de PVC (papier-mâché mask and oil pencil, clown clothing made of fabric, tulle collar, leather shoes, horn, and PVC tubes)
Dimensões variáveis/Variable dimensions
Página adjacente: detalhe (Facing page: detail)



acts as “an artist who is not present,” generating potent sites of encounter between performer and viewer in what might be described as living *tableaux vivants*. Her modus operandi centers on delivering sets of instructions to performers, who then imbue these frameworks for action with their own subjectivities. As she remarked: “Twenty years ago, when I started my practice, I realized that my work was meant to go beyond my own body. My work was not created to carry a reference to myself. My presence, my face, and my identity are not a factor. I use the materialization of the body, not the construct of the subject.”³⁸ By “constructing an atmosphere for others to perform,”³⁹ she choreographs situations that require viewers to engage with others’ bodies performing in real time and real space. These are literal sites of corporeal encounter. Blurring the boundaries between actor and spectator, such pieces implicate the viewers’ bodies in unpredictable dramas that unfold in the gallery as if on a stage. In conversation, she asserted that her 2007 *Palhaço com buzina reta—monte de irônicos* (Clown with Straight Horn—Mountain of Ironies) contains a “secret” that must not be revealed, but rather actively experienced in the gallery.⁴⁰ In this and other pieces, she uses bodies as sculptural raw materials to engender unexpected encounters, welcoming the idiosyncrasies of chance as well as each viewer’s visceral reaction.

In another vein, the artist **Pazé** uses his own body as medium and as image in his *Transeunte* (Passerby), a series that also engenders direct bodily encounters. A paraplegic for the past twenty years, he made this piece to “recreate a condition that is impossible in reality.”⁴¹ Endowed with his features, this life-size resin doll can not only stand but even walk vertically up buildings and across ceilings. In addition to these life-like sculptures themselves, the project includes photographic documentation of them in “interventions” in public places such as subway trains, the historic São Paulo Praça da Sé, or seeming to scale buildings, with surprised viewers looking on. In this way, the “passerby” of the title refers not only to the sculpture, but also to the many disconcerted “passersby” who encounter this impossible, surrogate body in real space. Pazé has commented that in his dreams and nightmares, he always sees his body walking normally before becoming disabled.⁴² This intimate admission evokes a passage by Nietzsche that could apply to all of the above-mentioned artworks, but with particular poignancy to Pazé: “Man now expresses himself through song and dance as the member of a higher community; he has forgotten how to walk, how to speak, and is on the brink of taking wing as he dances. [...] No longer the artist, he has himself become a work of art.”⁴³

ARTWORK AS BODY

Other artists included in this exhibition transform the artwork itself into a body or a shadow of corporeal presence, or create works that engage the body of the spectator in innovative ways.

entre artista performático e espectador, em algo que poderia ser descrito como *tableaux vivants*. Seu *modus operandi* está centrado em apresentar conjuntos de instruções a artistas performáticos que, então, adicionam a esses parâmetros de ação suas próprias subjetividades. Como ela observou: “Há vinte anos, quando iniciei minha prática, percebi que meu trabalho tinha como intuito ir além do meu próprio corpo. Meu trabalho não foi criado para carregar uma referência a mim mesma. Minha presença, meu rosto e minha identidade não são um fator. Uso a materialização do corpo, não a construção do sujeito”³⁸. Ao “construir uma atmosfera para outros apresentarem a performance”³⁹, ela coreografa situações que exigem que os espectadores interajam com corpos de outrem em tempo e espaço reais. Estes são locais literais de encontro corporal. Borrando os limites entre ator e espectador, tais obras implicam os corpos dos espectadores em dramas imprevisíveis que se desdobram na galeria, como se fosse em um palco. Em uma conversa, ela afirmou que seu *Palhaço com buzina reta – monte de irônicos*, de 2007, contém um “segredo” que não deve ser revelado, mas sim experimentado de maneira ativa na galeria⁴⁰. Nesta e em outras peças, ela usa corpos como matéria-prima de esculturas vivas para criar encontros inesperados, dando as boas-vindas às idiossincrasias do acaso bem como à reação visceral de cada espectador.

Em outro veio, o artista Pazé usa seu próprio corpo como meio e imagem em *Transeunte*, série que também propicia encontros corporais diretos. Paraplégico há vinte anos, ele idealizou esta obra para “reproduzir uma condição impossível na realidade”⁴¹. Com os traços dele, este boneco de resina em tamanho natural pode não só ficar em pé, mas também caminhar na vertical, subindo em prédios e atravessando tetos. Além dessas esculturas realistas em si, o projeto inclui documentação fotográfica delas em “intervensões” em locais públicos como o metrô, a histórica praça da Sé de São Paulo, ou aparentemente escalando prédios, com transeuntes surpresos observando. Dessa maneira, o “transeunte” do título refere-se não só à escultura, mas também aos diversos “transeuntes” desconcertados que deparam com este corpo impossível, substituto, no espaço real. Pazé comentou que, em seus sonhos e pesadelos, ele sempre vê seu corpo caminhando normalmente antes de ficar deficiente⁴². Essa confissão íntima invoca uma passagem de Nietzsche, que poderia se aplicar a todas as obras de arte citadas acima, mas com agudeza especial em relação a Pazé: “O homem agora se expressa por meio de música e dança como integrante de uma comunidade mais elevada; ele se esqueceu de como caminhar, de como falar, e está à beira de sair voando enquanto dança. [...] Já não mais o artista, ele próprio se torna obra de arte”⁴³.

OBRA DE ARTE COMO CORPO

Outros artistas que participam desta exposição transformam a própria obra de arte em um corpo ou uma sombra de presença corporal, ou criam obras que envolvem o corpo do espectador de maneiras inovadoras. Um nome fundamental entre eles é **Ernesto Neto**, cujas instalações atingem ambos os

Pazé
(São Paulo, 1962)
Transeunte (Passerby), 2001

Boneco articulado de resina plástica e pintura policromada, roupa, tênis e suporte de metal (articulated dummy made of plastic resin and polychrome paint, clothing, sneakers, and metal support)
175 x 50 x 30 cm

Transeunte (Passerby), 2001
Pazé, 1962





Primary among them is **Ernesto Neto**, whose installations achieve both. As he affirmed in a recent interview: "I don't want to make work that depicts a sensual body—I want it to *be* a body, exist as a body, or as close to that as possible."⁴⁴

Since the late 1980s, Neto has created sculptural installations he terms "organic architectures"⁴⁵ but also cryptically defines as sites of "place-body space."⁴⁶ According to the artist: "Basically it is all about sculptures that allow an inner and outer interpretation, visual and/or tactile. In other words, they exist as volume and space."⁴⁷ His premise is not "to sculpt with organic forms but to establish a process which will have that organic relationship."⁴⁸ Frequently composed of polyamide mesh fabric (stocking material he describes as "skin") filled with such materials as buckshot or fragrant spices, these works feature multiple components existing in tensile interrelationships that curator Carlos Basualdo has poetically described as "agglomerations, onomatopoeias, silent tensions and violent distensions."⁴⁹

In this exhibition, Neto's 1988–91 *Copulônia*—a neologism made of the words "copulate" and "colony"—illustrates these complex concepts as well as the experience his sculptures engender in real space. Mesh fabric strung from floor to ceiling juts out diagonally in articulations like limbs unfolding at their joints; anchored to the floor with circular bodies of buckshot, both separate and grouped tightly together, they trace the constellation of the Southern Cross upon the gallery floor. The colony referenced in the title could evoke interwoven human communities, codependent biological cells, or configurations of distant galaxies. Viewers' experience of the work is necessarily active. The dynamic exploration of its constituent parts fosters an acute consciousness of their own bodies in space in relation to the space of the sculpture; they crouch or stand on tiptoes to get a closer look.⁵⁰ Characterized by curator Miguel Fernandez-Cid as "exchange spaces" or "situations of encounter and complicity"⁵¹ between spectators and artwork, Neto's architectures encourage intimate interaction. *Copulônia's* astrological reference invites an even more nuanced reading, tying human scale to celestial dimensions but also to the physical cartography of South America, as if representing colonies of a micro-universe transported from the artist's studio in Rio. *Copulônia* constitutes a body that makes the immaterial visually palpable, giving weight to weightlessness.

Fellow Rio artist and member of Neto's generation **Adriana Varejão** also posits artwork as body in her multifaceted production, whose connecting thread art historian Adriano Pedrosa identifies as "the body, be it ripped, cut, slashed, butchered, in fragments or in pieces." Pedrosa elaborates: "The body is revealed as the flesh and blood of painting, inhabiting the interiors of architecture and exposed in its ruins, metonymically represented in the saunas. If the body is the work's leitmotif, its spirit is baroque, full of exuberance and excess."⁵² Since the early 1990s, Varejão has simultaneously interrogated the history and culture of Brazil and appropriated

objetivos. Como ele afirmou em uma entrevista recente: “Não quero criar obras que retratem um corpo sensual – quero que seja um corpo, que exista como corpo ou o mais próximo possível disso”⁴⁴.

Desde o final dos anos 1980, Neto vem criando instalações esculturais que ele denomina “arquiteturas orgânicas”⁴⁵, mas também define, de maneira enigmática, como locais de “lugar-corpo espaço”⁴⁶. Segundo o artista: “Basicamente, tem a ver com esculturas que permitem uma interpretação interna e externa, visual e/ou tátil. Em outras palavras, existem como volume e espaço”⁴⁷. Sua premissa não é “esculpir com formas orgânicas, mas estabelecer um processo que terá essa relação orgânica”⁴⁸. Frequentemente compostas de tecido de tela de poliamida (material de meia-calça que ele descreve como “pele”) preenchido de materiais como chumbinho ou temperos cheirosos, estas obras apresentam vários componentes que existem em inter-relações de tensão que o curador Carlos Basualdo poeticamente descreveu como “aglomerações, onomatopeias, tensões silenciosas e distensões violentas”⁴⁹.

Nesta exposição, a obra de Neto *Copulônia* – neologismo composto pelas palavras “copular” e “colônia” –, de 1989/91, ilustra não só esses conceitos complexos, mas também a experiência que suas esculturas criam no espaço real. Tecido de tela esticado do piso ao teto, projeta-se na diagonal em articulações que são como braços e pernas que se desdobram nas juntas; ancorados ao piso com corpos circulares de chumbinho, tanto separados como bem agrupados, traçam a constelação do Cruzeiro do Sul no piso da galeria. A colônia referenciada no título poderia evocar comunidades humanas entrelaçadas, células biológicas codependentes ou configurações de galáxias distantes. A experiência dos espectadores da obra é necessariamente ativa. A exploração dinâmica das partes que a constituem suscita uma consciência aguda de seus próprios corpos no espaço em relação ao espaço da escultura; agacham ou ficam na ponta dos pés para observar mais de perto⁵⁰. Caracterizadas pelo curador Miguel Fernandez-Cid como “espaços de intercâmbio” ou “situações de encontro e cumplicidade”⁵¹ entre espectadores e obra de arte, as arquiteturas de Neto incentivam uma interação íntima. A referência astrológica de *Copulônia* convida a uma leitura ainda mais cheia de nuances, conectando a escala humana não só a dimensões celestiais, mas também à cartografia física da América do Sul, como se representasse colônias de um microuniverso transportado a partir do ateliê do artista no Rio. *Copulônia* constitui um corpo que faz com que o imaterial se transforme em visualmente palpável, dando peso à leveza.

Igualmente carioca, e integrante da geração de Neto, **Adriana Varejão** também coloca a obra de arte como corpo em sua produção multifacetada, cujo fio condutor o historiador da arte Adriano Pedrosa identifica como “o corpo, seja rasgado, cortado, esfaqueado, dilacerado, em fragmentos ou em pedaços”. Pedrosa desenvolve o tema: “O corpo se revela como a carne e o sangue da pintura, ocupando os interiores da arquitetura e exposto em suas ruínas, metonimicamente representado nas saunas. Se o corpo é o tema recorrente do trabalho, seu espírito é barroco, cheio de exuberância e excesso”⁵². Desde o início dos anos 1990, Varejão vem interrogando simultaneamente a história e a





Ernesto Neto
(Rio de Janeiro, 1964)
Copulônia, 1989/91
Chumbo grafitado e tecido sintético (graphite lead and synthetic fabric)
370 x 574 x 436 cm

O tempo e o sono vazio (Time and Empty Sleep), 2000
Fotografia (photograph)
103 x 103 cm cada (each)

international art histories. As she comments about her work, "Narrative does not belong to a time or place. It is characterized by discontinuity. It is a tissue of histories. Histories of the body, of architecture, of Brazil, tattoos, ceramics, old Portuguese wall tiles, as well as the modern vulgar ones, maps, books, paintings."⁵³ Her references—both explicit and implicit—are vast, as are her incursions into different artistic media, but, she maintains, "Painting is my root, just as Brazil is."⁵⁴

Varejão often structures her paintings with narrative scenes found on Portuguese *azulejos* (the painted tiles adorning walls of colonial Brazilian religious and secular buildings) or that parody the fantastic, "barbarous" native Brazilian cannibals depicted by itinerant European artists like Théodore de Bry and Frans Post during the so-called Age of Discovery. Her orderly grids and appropriated imagery are interrupted by irruptions of painted polyurethane flesh, blood, viscera, and entrails, at once sensually attractive and abjectly repulsive, but always mesmerizing. For her *Carnívora* (Carnivorous) series, Varejão drew inspiration from French-American artist Louise Bourgeois's 2008 *Nature Studies*, watercolor female figures, self-portraits, and images of breast-feeding and birth combined with botanical sketches. Each of Varejão's *Carnívora* paintings was in turn based on a plant found in a botany dictionary, created for a 2012 retrospective exhibition of her work at the São Paulo Museu de Arte Moderna. Their white monochromatic surfaces display a greenish tinge, but red tones show through fissures in their underlying plaster substrate. This plaster is expressly formulated to fracture in cracks that Varejão describes as being "made by an invisible artist. It's like a force of nature when it dries, and I can't control it. I like that."⁵⁵

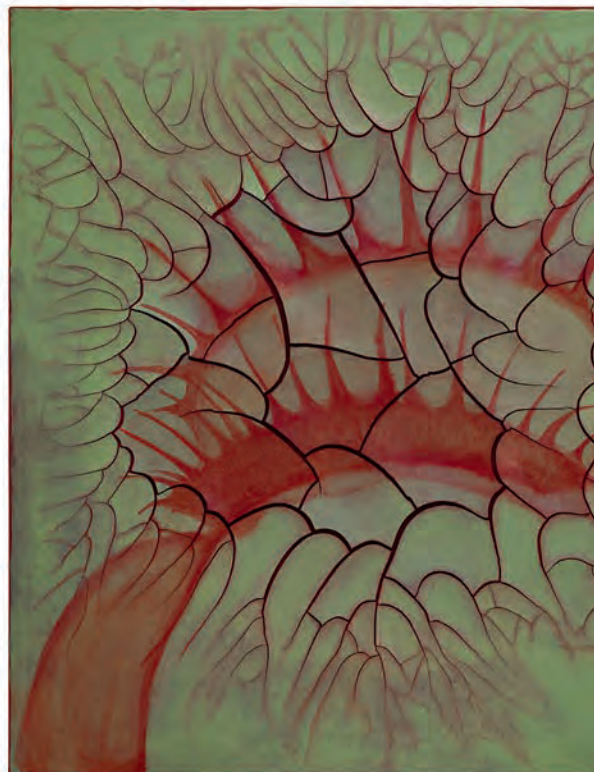
58

Dionaea, the Latin name for the carnivorous Venus Flytrap, is represented in blood-red hues seemingly seeping through the monochromatic surface of the triptych featured in this exhibition. Conceptual references underlying this work range from actual botanical cannibals to early depictions of the man-eating Brazilian "barbarians," as well as to the modernist Brazilian *Antropofagia* or cultural cannibalism movement of the 1920s. Varejão remarked, "I am interested in the historical, anthropological, and symbolic aspect of anthropophagy. Anthropophagy is present in all of my works whenever several issues are involved: cultural absorption, dismemberment, deconstruction, transculturalism, the devouring power of eroticism. [...] Modernity in Brazil is based on this notion of anthropophagy, on the capacity to assimilate foreign ideas and transform them into your own."⁵⁶ By imbuing these paintings with cannibalistic icons in form and concept and fracturing their surfaces, Varejão subverts traditions of Brazilian concretism and international monochromatic painting. Even paintings like this that do not feature literal bodies refer to the body and become bodies in space, built out in plaster into three dimensions and usurping the viewer's space, luring her closer like a fly to a Venus Flytrap. Installed in the exhibition's *Reinvention of the Monochrome nucleus*, *Dioneia* exemplifies ways in which contemporary Brazilian artists appropriate and reconfigure inherited formal

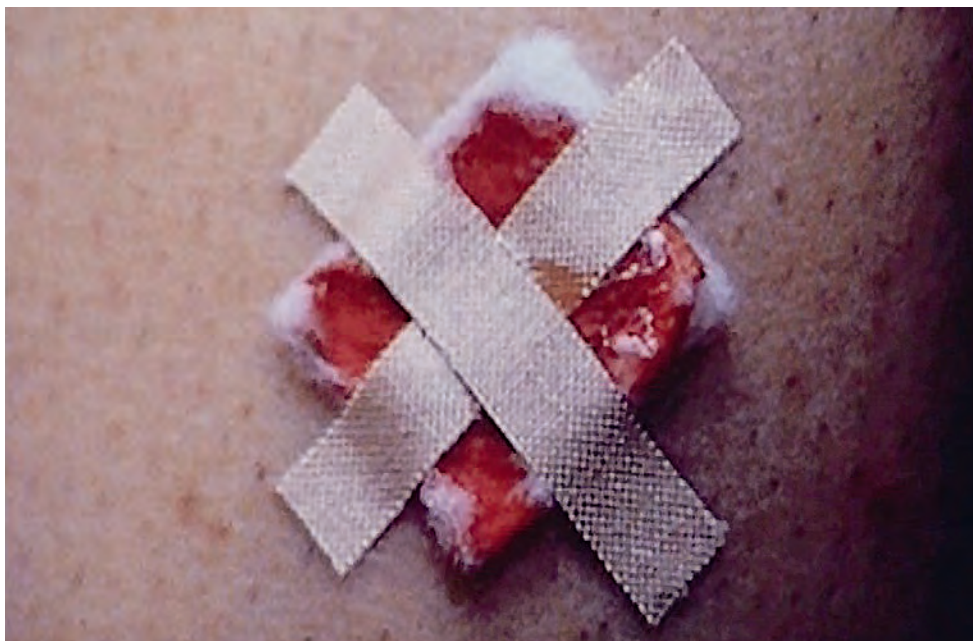
cultura do Brasil e se apropriando de histórias da arte internacional. Como comenta a respeito de seu trabalho: “A narrativa não pertence a um momento ou lugar. Caracteriza-se pela descontinuidade. É um tecido de histórias. Histórias do corpo, da arquitetura, do Brasil, tatuagens, cerâmicas, azulejos portugueses antigos, além dos modernos vulgares, mapas, livros, pinturas”⁵³. Suas referências – tanto explícitas quanto implícitas – são vastas, assim como suas incursões em diversos suportes, mas ela reitera: “A pintura é minha raiz, assim como o Brasil”⁵⁴.

Varejão costuma estruturar suas pinturas com cenas narrativas encontradas em azulejos portugueses que enfeitam as paredes de construções religiosas e seculares do Brasil-colônia ou que parodiam os canibais nativos do Brasil, fantásticos e “bárbaros”, representados por artistas itinerantes europeus como Théodore de Bry e Frans Post durante a chamada Era das Descobertas. Suas grades ordenadas e seu imaginário apropriado são interrompidos por erupções de carne, sangue, vísceras e entranhas de poliuretano pintado, ao mesmo tempo de atração sensual e repulsa abjeta, mas sempre fascinantes. Para sua série *Carnívora*, Varejão se inspirou nos *Nature Studies* [Estudos da natureza], da artista franco-americana Louise Bourgeois, de 2008, aquarelas de figuras femininas, autorretratos, e imagens de amamentação e parto combinadas a esboços botânicos. Cada uma das pinturas de Varejão em *Carnívora* foi, por sua vez, baseada em uma planta encontrada em um dicionário de botânica, criada para uma retrospectiva de seu trabalho no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2012. As superfícies brancas monocromáticas apresentam um tom esverdeado, mas tons vermelhos surgem pelas fissuras no substrato de gesso por baixo. Esse gesso é, propositalmente, formulado de modo a se fraturar em rachaduras, que Varejão descreve como sendo “feitas por uma artista invisível. É como uma força da natureza quando seca, e eu não posso controlar. Eu gosto disso”⁵⁵.

Dionaea, o nome em latim da planta carnívora dioneia, é representado em tons de vermelho-sangue que parecem infiltrar-se pela superfície monocromática do tríptico apresentado nesta exposição. Referências conceituais subjacentes a este trabalho vão de verdadeiras plantas canibais a antigos retratos dos “bárbaros” brasileiros que comem homens, além do movimento da Antropofagia, ou canibalismo cultural, da década de 1920. Varejão observou: “Estou interessada no aspecto histórico, antropológico e simbólico da antropofagia. A antropofagia está presente em todos os meus trabalhos, sempre que várias questões estão envolvidas: absorção cultural, desmembramento, desconstrução, transculturalismo, a força devoradora do erotismo. [...] A modernidade no Brasil se baseia nessa noção de antropofagia, na capacidade de assimilar ideias estrangeiras e transformá-las em suas próprias”⁵⁶. Ao imbuir estas pinturas com ícones canibais em forma e conceito, e fraturar suas superfícies, Varejão subverte as tradições do concretismo brasileiro e da pintura monocromática internacional. Até pinturas como esta, que não apresentam corpos literais, se referem ao corpo e se tornam corpos no espaço, construídos em gesso em três dimensões e usurpando o espaço do espectador, atraindo como uma mosca é atraída pela planta carnívora. Instalada no núcleo *Reinvention of the Monochrome* [A reinvenção da monocromia] da exposição, *Dioneia* exemplifica as







Antonio Dias
(Campina Grande, 1944)
The Illustration of Art I, 1971
Video (video) – 4'13"

Jac Leirner
(São Paulo, 1961)
Pulmão (Lung), 1987
Papel celofane montado em caixa de acrílico
(cellophane mounted in acrylic box)
Ed. 6/60
20.8 x 6 x 8.7 cm



vocabularies of abstraction, concretism, neo-concretism, and minimalism, and imbue them with conceptual content—in this case, potent allusions to bodily representation and cannibalism, both real and metaphorical.

Likewise, the first video in **Antonio Dias's** seminal series *The Illustration of Art* bears a visual relationship to the traditions of abstract and monochromatic painting but uses the actual body as medium and as artwork. Dias created this series between 1971 and 1978 in many different media, including painting, printmaking, installation, photography, and Super-8 video, to investigate the systems of art by parodying its very methods of production and consumption. *The Illustration of Art I* video features skin as canvas and blood as paint: close-ups of a bleeding wound covered with white cotton gauze affixed by crisscrossing sections of tape come in and out of focus, alternating with a white X mark on black ground and a black X on white ground. A subversion of Kazimir Malevich's 1915 Suprematist composition *Black Cross*, the video frames shaved pink skin as the material support for a red-on-white abstract painting, fading into a light rose monochrome as the focus blurs and the image dematerializes. Transforming the body and its secretions into art and the artwork into a physical body, Dias transgresses traditions of "pure" painting with corporeal messiness.

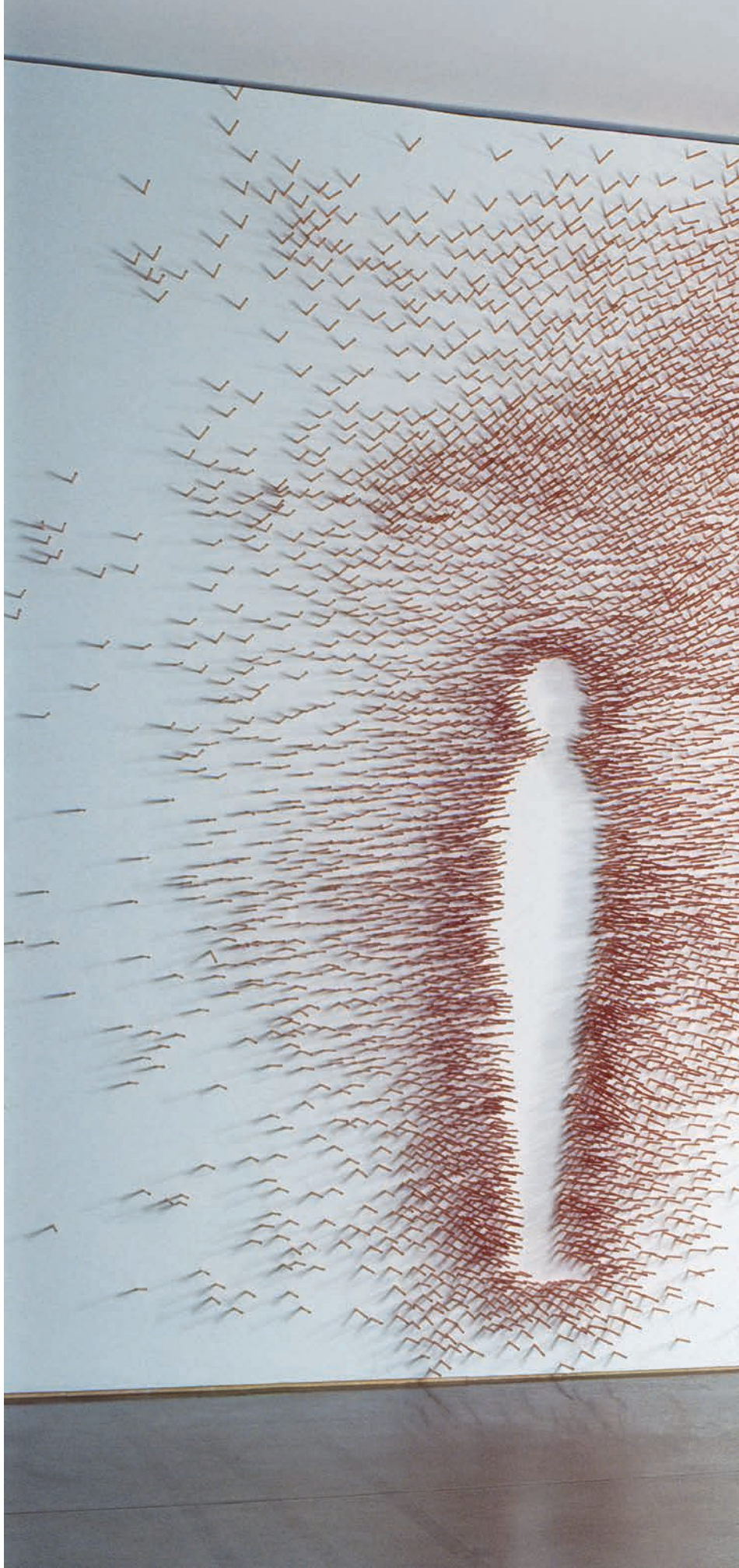
Similarly, **Jac Leirner** parodies minimalist sculpture and concrete art traditions by conceptualizing artwork as body in her 1987 series *Pulmão* (Lung). Leirner might be called a scavenger of consumer culture and an archaeologist of the everyday. Since the mid-1980s, she has created visually vivid, serial configurations by collecting, ordering, and thus reframing banal objects such as airplane napkins, ashtrays, boarding passes, luggage tags, business cards, commercial shopping bags, outdated inflationary banknotes, and cigarette packages. *Pulmão* epitomizes her parody and play with consumerist detritus in works that, for her, "convey a history, with the idea of transgression imprinted on them."⁵⁷ Created from ten of the clear cellophane wrappers saved from the Marlboro cigarettes she smoked over the course of a year and contained in a transparent acrylic box, *Pulmão* is an ironic surrogate for a body organ as well as a conceptual play on Donald Judd's sleek stacked box sculptures. Curator Robert Storr has observed that Leirner's "link to the legacy of concretism can be found in her pitch-perfect receptivity to the geometric and chromatic syntax of [such] found objects,"⁵⁸ while the artist herself asserts that she is "always making very explicit that all these masters in the history of art are my main thoughts and my muses."⁵⁹ Engaging and reframing inherited art histories with an acute eye and incisive sense of humor, Leirner here fashions art into body as a tangible index of her own tobacco consumption and into icon of the lungs it imperils.

Leirner's contemporary **José Damasceno** also often uses everyday objects as raw materials, but in sculptural installations that incorporate the space of viewers' bodies into the body of the

diversas maneiras nas quais artistas brasileiros contemporâneos se apropriam de vocabulários formais de abstração, concretismo, neoconcretismo e minimalismo herdados e os reconfiguram, imbuindo-os de conteúdo conceitual – neste caso, fortes alusões à representação do corpo e do canibalismo, tanto reais quanto metafóricas.

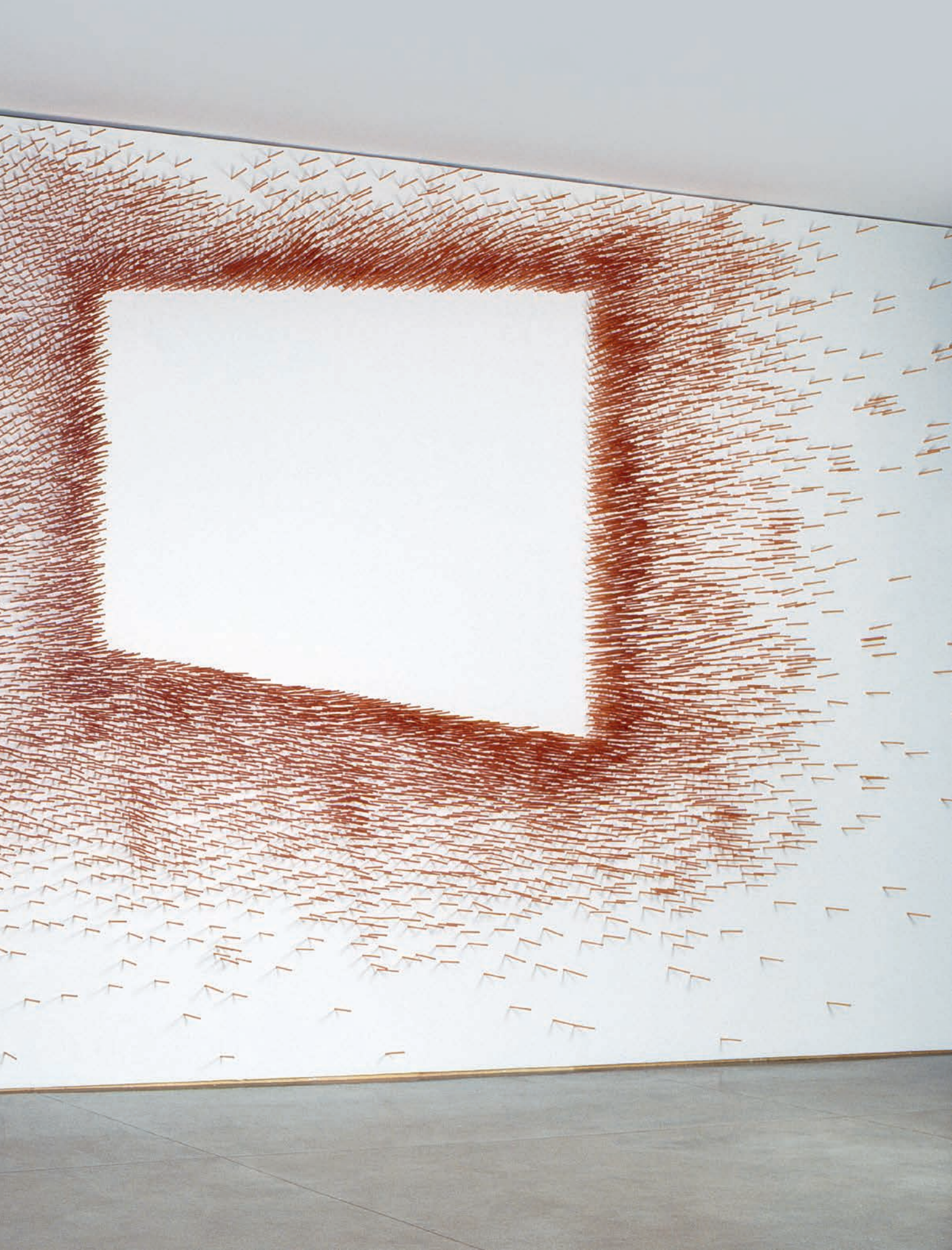
Da mesma maneira, o primeiro vídeo da série seminal de **Antonio Dias** *The Illustration of Art* [A ilustração da arte] traz uma relação visual com as tradições da pintura abstrata e monocromática, mas usa o corpo real como meio e obra de arte. Dias criou esta série entre 1971 e 1978 em vários suportes, entre eles, pintura, gravura, instalação, fotografia e vídeo Super-8, para investigar os sistemas de arte por meio da paródia de seus próprios métodos de produção e consumo. O vídeo *The Illustration of Art I* apresenta a pele como tela e o sangue como tinta: *close-ups* de uma ferida que sangra, coberta com gaze branca de algodão, fixada por pedaços de fita adesiva que se cruzam, entram e saem de foco, alternando-se com um X branco em fundo preto e um X preto em fundo branco. Uma subversão da composição suprematista *Black Cross* [Cruz negra], de Kazimir Malevich, de 1915, o vídeo enquadra pele cor-de-rosa depilada como suporte material para uma pintura abstrata em vermelho sobre branco, passando para um monocromo rosa-claro à medida que o foco desfoca e a imagem se desmaterializa. Ao transformar o corpo e suas secreções em arte, e a obra de arte em um corpo físico, Dias transgride as tradições de pintura “pura” com a corporalidade bagunçada.

De modo semelhante, **Jac Leirner** parodia as tradições da escultura minimalista e da arte concreta ao conceituar a obra de arte como corpo em sua série *Pulmão*, de 1987. Leirner pode ser chamada de catadora de entulho da cultura de consumo e arqueóloga do cotidiano. Desde meados da década de 1980, ela vem criando configurações visualmente vívidas e seriais ao coletar, ordenar e, assim, recontextualizar objetos banais como guardanapos de avião, cinzeiros, cartões de embarque, etiquetas de identificação de bagagem, cartões de visita, sacolas de compras, notas de dinheiro da época da inflação, que já não estão mais em circulação, e maços de cigarro. *Pulmão* é o epítome de sua paródia e brincadeira com o detrito do consumismo em obras que, para ela, “transmitem uma história, com a ideia de transgressão marcada nelas próprias”⁵⁷. Criado com dez das embalagens de celofane transparente que ela guardou dos cigarros Marlboro que fumou ao longo de um ano e contido em uma caixa de acrílico transparente, *Pulmão* é não só um substituto irônico para um órgão do corpo, mas também uma brincadeira conceitual com as esculturas de caixas empilhadas de Donald Judd. O curador Robert Storr observou que “a ligação [de Leirner] com o legado do concretismo pode ser encontrada em sua percepção afinadíssima à sintaxe geométrica e cromática de [tais] objetos encontrados”⁵⁸, ao passo que a própria artista, por sua vez, afirma que está “sempre deixando muito explícito que estes mestres da história da arte são minhas ideias principais e minhas musas”⁵⁹. Ao envolver e reformatar histórias da arte herdadas com olhar agudo e senso de humor incisivo, aqui, Leirner transforma arte em corpo, como um índice tangível de seu próprio consumo de tabaco, e em ícone dos pulmões que ele ameaça.



José Damasceno
(Rio de Janeiro, 1968)

Nota sobre uma cena acesa ou os dez mil lápis
(Note on a Lit Scene or the Ten Thousand Pencils), 2000
10 mil lápis sobre parede (10,000 pencils on wall)
375 x 770 x 16 cm



artwork. Having abandoned studies in architecture to pursue a career as a self-taught artist, he nonetheless stated, "I think of art as space, place, a field that permanently manifests transits and confluences and shifting inter-subjectivities designated by the mystery surrounding man's presence in the world."⁶⁰ His artistic inquiries take diverse forms, but many works are founded on a central question, which he articulated in an interview almost as a poem: "Is the body the home? The spirit is the body. The home is the spirit."⁶¹

In his 2000 wall installation *Nota sobre uma cena acesa ou dez mil lápis* (Note on a Lit Scene or Ten Thousand Pencils), Damasceno's materials are the expanse of white gallery wall and the thousands of common yellow pencils of the title (he considers the ready-made to be "just another option, another tool"⁶² in art production). The negative space (the white wall between the pencils) becomes the resulting image's substance: a body gazing at an artwork. The pencils themselves serve as indexical references to his strategy of "drawing" this scene upon the wall. The experience of the work is that of a *mise en abîme* of the act of looking: the spectator looking at the piece contemplates another body contemplating another artwork. The viewer recognizes herself in the body upon the wall, thereby projecting her own body into the artwork she views, and thus also assuming the role of the subject of the piece itself. As Damasceno insists with regard to creating meaning in his installations, "The plot is vague but it has some aspects that [the visitor] should contribute—which plot is it, what's it about? It's there, but it's not totally given. You must work. That's the one thing a piece of art should ask for. You have to engage."⁶³ The spectator must be active to decipher this work. Although in clear focus seen from afar, up close the image dissolves into an abstract configuration of its constituent pencil shafts, such that the experience it engenders in real space is dynamic, constantly shifting in what Damasceno refers to as an "elusive focus."⁶⁴

68

Laura Vinci is also a sculptor who makes space palpable, but instead of everyday objects she uses elements drawn from the natural world and its cyclical systems of transformation: iron ore, granite, sand, marble, dust, glass, water, vapor, ice, and light. Art historian Marcello Dantas has noted that she "is a sculptress of spaces," and that "her pieces are like portraits of the invisible, being as valuable for what they are as for what they reveal."⁶⁵ Yet Vinci herself sees her installations as bodies in space, remarking, "I understand space as a body that moves and is transformed by action. Actions like the movements of people. [...] The idea is this: space is a body and the material plays at being pushed by it or indeed pushing it; there is this analogy with the human body."⁶⁶ Her installations respond directly to the spaces they occupy, and are therefore never the same twice. Arranged in a rectangular formation upon the floor, her 2001 *Untitled* in this exhibition is composed of five hundred kilos of white marble dust with two carved marble stones she calls *brancusas* (a noun she invented to refer to the Romanian sculptor Constantin Brancusi). Ideas of reversibility and temporality are at play on both structural and

José Damasceno, contemporâneo de Leirner, também costuma usar objetos cotidianos como matéria-prima, mas em instalações de esculturas que incorporam o espaço dos corpos dos espectadores no corpo da obra de arte. Depois de abandonar a faculdade de arquitetura para se tornar artista autodidata, ele, ainda assim, afirmou: “Penso em arte como espaço, lugar, um campo que permanentemente manifesta trânsitos e confluências, e intersubjetividades mutantes designadas pelo mistério que rodeia a presença do homem no mundo”⁶⁰. Suas buscas artísticas assumem diversas formas, mas muitas obras se baseiam em uma questão central, que ele articulou em uma entrevista, quase como um poema: “Será o corpo o lar? O espírito é o corpo. O lar é o espírito”⁶¹.

Em sua instalação de parede datada de 2000 *Nota sobre uma cena acesa ou dez mil lápis*, os materiais de Damasceno são a extensão da parede branca de galeria e os milhares de lápis amarelos comuns do título (ele considera o *readymade* “apenas mais uma opção, mais uma ferramenta”⁶² na produção artística). O espaço negativo (a parede branca entre os lápis) transforma-se na substância da imagem resultante: um corpo observando uma obra de arte. Os lápis em si servem como referências indiciais para sua estratégia de “desenhar” esta cena na parede. A experiência da obra é a de uma *mise en abîme* do ato de olhar: o espectador olhando para a peça contempla outro corpo que contempla outra obra de arte. O espectador se reconhece no corpo na parede, assim projetando seu próprio corpo na obra de arte que vê, e assim também assumindo o papel de sujeito da peça em si. Como Damasceno insiste em relação à criação de significado em suas instalações, “o enredo é vago, mas tem alguns aspectos com que [o visitante] deve contribuir – que enredo é esse, de que trata? Está ali, mas não é totalmente entregue. Você precisa se esforçar. Essa é a única coisa que uma peça de arte deve exigir. Você tem que se envolver”⁶³. O espectador precisa ser ativo para decifrar a obra. Apesar de ficar nítida quando vista de longe, de perto, a imagem se dissolve em uma configuração abstrata dos corpos dos lápis que a compõem, de modo tal que a experiência que engendra em espaço real é dinâmica, em constante mutação, naquilo em que José Damasceno se refere como “foco ilusório”⁶⁴.

Laura Vinci também é uma escultora que transforma o espaço em algo palpável, mas, em vez de objetos cotidianos, ela usa elementos extraídos do mundo natural e de seus sistemas cíclicos de transformação: minério de ferro granito, areia, mármore, poeira, vidro, água, vapor, gelo e luz. O historiador da arte Marcello Dantas observou que ela “é uma escultora de espaços” e que “suas peças são como retratos do invisível, tão valiosos pelo que são quanto pelo que revelam”⁶⁵. No entanto, a própria Vinci considera suas instalações como corpos no espaço, e observa: “Compreendo o espaço como um corpo que se move e se transforma por meio da ação. Ações como os movimentos das pessoas. [...] A ideia é esta: o espaço é um corpo, e o material reage ao ser empurrado por ele ou então empurrando-o; há uma analogia com o corpo humano”⁶⁶. Suas instalações reagem diretamente aos espaços que ocupam e, portanto, nunca são duas vezes iguais. Arranjado em uma formação retangular no chão, seu *Sem título*, de 2002, presente nesta exposição, se compõe de quinhentos quilos de pó de mármore branco



Laura Vinci
(São Paulo, 1962)
Sem título (Untitled), 2002
Pedra e pó de mármore
(marble stone and marble dust)
35 x 390 x 250 cm



visual levels, since the dust results from transforming the marble into sculptures over time and seen together they constitute a united field, their bright white gleaming naked, raw, under the gallery lights. This piece becomes a sculptural body evoking absent bodies at their most intimate. Its rectangular format is the size and shape of a marital bed, and the *brancusas* appear as marble pillows with impressions of the heads they once cradled.

Damasceno's and Vinci's installations make viewers acutely aware of gallery spaces they often overlook: the white gallery wall in front of them, the horizontal plane of the floor at their feet, both transformed into bodies in space. Other works in the exhibition effect literal transformations of artworks into actual bodies, often to proffer oblique societal critique. For instance, in her 2000 *Untitled* sculpture of two children's torsos, **Keila Alaver** performs the inverse operation of Varejão's body-paintings. Instead of exhibiting their viscera, Alaver replaces the children's faces and their guts with twisted leather inlays that billow out from their photographic bodies. Excising their identities and their biological systems, she presents these embracing youths as life-sized empty shells. One white, the other black, they become emblems of fragile, burgeoning interracial brotherhood seemingly made possible only through anonymity and evisceration. Another work, *Keila*, from 1995, constitutes a self-portrait as a diminutive doll made of fragmented photographic parts and set against a vivid orange door. Art historian Katia Canton has described Alaver's consistent explorations of such portraiture and self-portraiture as "establishing commentary that is at once absurd and irremediably reasonable about the estrangement and feeling of solidarity, of artificiality and distancing, that contemporary society impinges on each person."⁶⁷ Images of self and other become simulated or eviscerated bodies, fragmented and rendered surreal, but in direct relationships with viewers' own bodies in real space.

72

In her *Fúlvio e a Medusa* (Fúlvio and the Medusa) of 2001, **Dora Longo Bahia** also creates a literal encounter between the artwork as body and the spectator's body. But here, this figure is miniaturized, so that the viewer approaches this cloudy lightbox as if it were a small window from which a virtual body peers out. Encased in marble, the ghostly subject of Medusa's gaze embodies a myth made literal; his is a space of confinement and isolation, which nevertheless emanates bright light, drawing the viewer in, as to Medusa herself. Longo Bahia has commented that she chose lightboxes to display such images because the projections had "some sort of unreality about them, due to a light distortion, which brought about the idea of immateriality, of dreams."⁶⁸ Yet, she also remarks that, "In a photograph, there is already an absence of the body, a feeling that the body is missing."⁶⁹ Fúlvio is thus a trace of an absent body, made unreal and at the same time surreal by the projection of light, forever imprisoned in alabaster. The blurred surface and diminutive scale cause viewers to peer in at this small, spectral body seeking to meet their gaze.

com duas pedras de mármore entalhadas que ela chama de *brancusas* (nome que ela inventou para se referir ao escultor romeno Constantin Brancusi). Ideias de reversibilidade e de temporalidade estão em jogo tanto no nível estrutural quanto visual, já que o pó é resultado da transformação do mármore em esculturas ao longo do tempo e, vistos juntos, constituem um campo unificado, ali brilhando, brancos e nus, crus, sob as luzes da galeria. Esta peça se torna um corpo escultural que invoca corpos ausentes em seu grau mais íntimo. Sua forma retangular é do tamanho e do formato de uma cama de casal, e as *brancusas* parecem traveseiros de mármore com as marcas das cabeças que um dia aninharam.

As instalações de José Damasceno e de Laura Vinci fazem com que os espectadores tomem consciência aguda dos espaços da galeria em que, com frequência, não reparam: a parede branca da galeria a sua frente, o plano horizontal do chão a seus pés, ambos transformados em corpos no espaço. Outras obras na exposição efetivam transformações literais de obras de arte em verdadeiros corpos, geralmente para proferir uma crítica social oblíqua. Por exemplo, em sua escultura *Sem título*, de 2000, que consiste nos torsos de duas crianças, **Keila Alaver** executa a operação inversa das pinturas corpóreas de Adriana Varejão. Em vez de exhibir suas vísceras, Alaver substitui os rostos das crianças e suas entranhas com camadas de couro retorcido que saem de seus corpos fotográficos. Eliminando suas identidades e seus sistemas biológicos, ela apresenta os jovens abraçados como cascas vazias em tamanho natural. Um branco, o outro preto, eles se transformam em emblemas de uma irmandade inter-racial frágil e nascente, aparentemente possível apenas por meio do anonimato e da evisceração. Outra obra, *Keila*, de 1995, constitui um autorretrato na forma de uma bonequinha minúscula feita de partes fragmentadas de fotografias e tendo como fundo uma porta cor de laranja berrante. A historiadora da arte Katia Canton descreveu as explorações consistentes de Alaver desses retratos e autorretratos como “estabelecendo um comentário que é, ao mesmo tempo, absurdo e irremediavelmente razoável a respeito do estranhamento e do sentimento de solidariedade, da artificialidade e do distanciamento que a sociedade contemporânea impõe a cada pessoa”⁶⁷. Imagens do eu e do outro se tornam corpos simulados ou eviscerados, fragmentados e transformados em algo surreal, mas em relação direta com os corpos dos espectadores no espaço real.

Em seu *Fúlvio e a Medusa*, de 2001, **Dora Longo Bahia** também cria um encontro literal entre a obra de arte como corpo e o corpo do espectador. Mas, aqui, essa figura está miniaturizada, de modo que o espectador se aproxima da caixa de luz anuviada como se fosse uma janelinha a partir da qual um corpo virtual espia. Envolvido em mármore, o sujeito fantasmagórico do olhar da Medusa incorpora um mito transformado em realidade; o espaço dele é de confinamento e isolamento e, ainda assim, emana uma luz forte, atraindo o espectador, como que para a Medusa em si. Longo Bahia comentou que ela escolheu caixas de luz para apresentar essas imagens porque as projeções tinham “algum tipo de irrealidade em si, em função de uma distorção da luz, que suscitava a ideia de imaterialidade, de sonhos”⁶⁸. No entanto, ela também observa que: “Em uma fotografia, já existe a ausência do corpo, a sensação de que o corpo está faltando”⁶⁹. Fúlvio é, portanto, um vestígio



Keila Alaver
(Santo Antônio de Platina, 1970)

Sem título (Untitled), 2000

Couro, fotografia e madeira (leather, photograph, and wood)
73 x 57 x 4 cm

Keila, 1995

Serigrafia sobre fórmica (serigraph on Formica)
200.9 x 80 x 7.1 cm



Dora Longo Bahia
(São Paulo, 1961)

Fúlvio e a Medusa (Fúlvio and the Medusa), 2001

Backlight em alabastro e fotografia sobre transparência
(backlight display in alabaster and photograph on transparency)
33.9 x 27.7 x 16 cm



Florian Raiss also creates artworks as bodies on a microcosmic scale, but embodying much larger themes. Classically trained as a sculptor in Florence and Rome, and subsequently in design in Mexico City in the 1970s, he centers his practice on personal mythologies. These first take form as drawings, which according to the artist, “led me to sculpture, which arose as a necessity, as a desire to materialize figures that I had in my head.”⁷⁰ His *Untitled* 1987 polychrome ceramic sculpture exhibits a recurring theme of quiet eroticism, here seen in the busts of two male figures, one with his hand upon the other’s shoulder. The body here serves as image and as symbol. Long before same-sex unions began to be legally recognized in Brazil in 2004, this artwork at once embodied and normalized LGBTQ identity when it was still dangerous to make such private gestures public.

Considered together, these examples of artists transforming artworks into bodies or engendering experiences of them as bodily encounters harken back to Carvalho’s prescient social experiments, but in a fundamental inversion. Instead of engaging in performative action, these artists focus on the materiality of objects, endowing them with corporeal presence; through dynamic interactions with them, the spectator herself takes on the guise of the performer.

BODY AS METAPHOR

78

Other Brazilian artists embrace the body as metaphor for larger societal issues, often with strategies hinging on dichotomies of absence and presence, the personal and the social, or autobiography and political history. A foundational example is the work of **Carlos Zilio**, who engaged the body politic by turning the human face into a metonymic surrogate for disembodied masses in the oppressive context of the dictatorship. For his 1967–68 *Lute* (You Should Fight) series, he assembled mass-produced facemasks in different symbolic configurations, often combined with text. Understood within the context of “contestatory counter-pop,”⁷¹ these dehumanized, blank faces with blinded eyes and tightly closed lips evoke the silence brutally enforced by military police upon anyone voicing dissent. Zilio’s *Marmita* (Lunch Box) included in the exhibition is a quintessential example of what art historian Fernando Cocchiarale characterizes as his “pamphlet works.”⁷² Instead of food, the disenfranchised worker opens his packed lunch to find a vivid yellow mask with the word “LUTE” covering its silenced mouth, making political struggle as vital to everyday existence as sustenance. Soon after, Zilio abandoned art for political militancy, stating, “With the lunch box, there was the following reversal: treating politics as a kind of esthetics developed into introducing esthetics into politics. [...] My initial idea was that politics were the right way to change life, that artists would never

de um corpo ausente, tornado irreal e, ao mesmo tempo, surreal pela projeção da luz, para sempre aprisionado no alabastro. A superfície desfocada e a escala diminuta fazem com que os espectadores espiem o corpo pequeno e espectral, na esperança de encontrar seus próprios olhares.

Florian Raiss também cria obras de arte como corpos em escala microcós mica, mas incorporando temas muito maiores. Com educação clássica de escultor em Florença e Roma, e depois em design na Cidade do México, na década de 1970, ele centra sua prática em mitologias pessoais. Elas primeiro tomam forma como desenho que, segundo o artista, “me levou à escultura, que surgiu como uma necessidade, como uma vontade de materializar figuras que eu tinha em mente”⁷⁰. Sua escultura de cerâmica policromática *Sem título* de 1987 exibe um tema recorrente de erotismo silencioso, aqui visto nos bustos de duas figuras masculinas, uma com a mão no ombro da outra. O corpo aqui serve como imagem e símbolo. Muito antes de as uniões do mesmo sexo se tornarem reconhecidas legalmente no Brasil em 2004, esta obra de arte, ao mesmo tempo incorporava e normalizava a identidade LGBTQ quando ainda era perigoso tornar públicos gestos assim tão privados.

Considerados juntos, estes exemplos de artistas que transformam obras de arte em corpos ou que engendram experiências deles como encontros corpóreos remontam às experiências sociais prescientes de Flávio de Carvalho, mas em uma inversão fundamental. Em vez de desempenharem ações performáticas, estes artistas se concentram na materialidade dos objetos, dotando-os de presença corporal; por meio de interações dinâmicas com eles, os próprios espectadores fazem as vezes do artista performático.

CORPO COMO METÁFORA

Outros artistas brasileiros adotam o corpo como metáfora para questões sociais mais amplas, geralmente com estratégias que dependem de dicotomias de ausência e presença, o pessoal e o social, ou autobiografia e história política. Um exemplo fundamental é o trabalho de **Carlos Zilio**, que se envolveu na política do corpo ao transformar o rosto humano em um substituto metonímico para massas sem corpo no contexto opressivo da ditadura. Para sua série *Lute*, de 1967/98, ele juntou máscaras de rosto produzidas em massa em várias configurações simbólicas, geralmente combinadas com texto. Compreendidos no contexto de “contrapop de contestação”⁷¹, esses rostos desumanizados e vazios, com olhos cegos e lábios bem fechados, invocam o silêncio imposto com brutalidade pela polícia militar sobre qualquer pessoa que manifestasse discordância. A *Marmita* de Zilio, que integra a exposição, é um exemplo fundamental daquilo que o historiador da arte Fernando Cocchiarella caracteriza como suas “obras panfletárias”⁷². Em vez de comida, o trabalhador desprivilegiado encontra, em sua marmita, uma máscara de amarelo berrante com a palavra “LUTE” cobrindo a boca silenciada, transformando a luta política em algo tão vital à existência cotidiana quanto a alimentação. Logo depois, Zilio trocou a arte pela militância política e afirmou: “Com a

succeed in achieving anything.”⁷³ The artist was subsequently incarcerated by the military police for two and a half torturous years, during which he created many drawings as well as paintings on prison dishware that, for him, “became something very intimate,” and “were among my ghosts,” but also “a kind of taboo.”⁷⁴ They were shown for the first time only in 2006.

For his part, **José Leonilson** embraced both societal taboos and his own private ghosts head-on in intensely personal work beginning in the early 1970s, when conceptual experimentation in Brazil was reaching its apogee. As scholar Lisette Lagnado has aptly noted, “[Leonilson’s] legacy is valuable in that it reevaluates the notion of subjectivity after the conceptual experience.”⁷⁵ In works spanning the 1970s to his premature death from AIDS in 1993, he interwove quiet cultural activism with irony and personal history, marshaling autobiography into a means “to give body to the dematerialization of art”⁷⁶ in small-scale drawings, gouaches, paintings, illustrations, and embroidered fabric pieces. His figurative meditations on life, love, and loss are intimately personal but also universal, and often infused with text ambiguous in meaning (literal, ethical, sexual, mythological). For example, in *Ninguém tinha visto* (No One Had Seen) in this exhibition, the red painted poem of the title wavers in and out of intelligibility, covered in parts by a diminutive figure who stands on his head hovering next to a large pair of disembodied white wings, poised to take flight.

The delicate embroideries Leonilson began to create in the 1990s until his death might be considered subtle self-portraits. Often made from sensuous fabrics like felt, velvet, or voile, they serve as poetic surrogates for absent bodies, but even more so for the artist’s body. Ambiguous embroidered texts—poetry stitched into the medium itself—add further symbolic meaning. With these works, the artist transforms an artisanal method traditionally associated with the realm of women’s work into a vehicle infused with his own subjective experience. He also inserts temporality into the body of the work, as we witness the passage of time in each painstaking stitch.

Rosana Paulino is heir to Leonilson’s legacy: both artists interweave the autobiographical with the social and also turn the artisanal Brazilian tradition of embroidery into what art historian Tadeu Chiarelli has astutely termed “a strategy of esthetic action (and reaction).”⁷⁷ A black artist, Paulino transforms everyday objects also drawn “from the quasi-exclusive realm of women”⁷⁸ into means of engaging socio-cultural and political issues relating to the position and perception of Afro-Brazilian women in society, past and present. She favors banal, domestic objects that are nonetheless replete with gendered symbolism—wooden frames for embroideries, synthetic hair used for African women’s weaves, needle and thread—and endows them with new meanings. As she elucidates: “I utilize weavings and lines. Lines that modify meaning, sewing new significations, transforming a banal, ridiculous object, altering it, turning

marmita, havia o seguinte revés: tratar a política como um tipo de estética evoluiu para introduzir estética na política. [...] Minha ideia inicial era de que a política fosse a maneira correta de mudar a vida, que os artistas nunca conseguiriam realizar nada”⁷³. O artista acabou sendo encarcerado pela polícia militar durante dois anos e meio de sofrimento, durante os quais ele criou muitos desenhos assim como pinturas nas louças da prisão que, para ele, “se tornaram algo muito íntimo” e “estavam entre os meus fantasmas”, mas que também eram “uma espécie de tabu”⁷⁴. As peças viriam a ser exibidas pela primeira vez somente em 2006.

Por sua vez, **José Leonilson** encarou de frente tanto tabus sociais quanto seus próprios fantasmas particulares, em obras extremamente pessoais a partir do início dos anos 1970, quando a experimentação conceitual no Brasil chegava a seu auge. Como a estudiosa Lisette Lagnado observou com destreza: “o legado [de Leonilson] é valioso no sentido de que reavalia a noção de subjetividade depois da experiência conceitual”⁷⁵. Em obras que cobrem o período da década de 1970 até sua morte prematura de aids em 1993, ele entremeou um discreto ativismo cultural com ironia e história pessoal, transformando sua autobiografia em um modo de “dar corpo à desmaterilização da arte”⁷⁶ em desenhos, guaches, pinturas, ilustrações e pedaços de tecido bordados, tudo em escala pequena. Suas meditações figurativas sobre a vida, o amor e a perda são intimamente pessoais, mas também universais, e quase sempre imbuídas de texto de significado ambíguo (literal, ético, sexual, mitológico). Por exemplo, em *Ninguém tinha visto*, que integra esta exposição, o poema pintado em vermelho do título oscila entre o inteligível e o ininteligível, coberto em partes por uma figura diminuta de cabeça para baixo, pairando ao lado de um par solto de asas brancas, prontas para alçar voo.

Os bordados delicados que Leonilson começou a criar na década de 1990, e que continuou até sua morte, podem ser considerados autorretratos sutis. Geralmente feitos com tecidos sensuais como feltro, veludo ou tule, servem como substitutos poéticos para corpos ausentes, mas ainda mais para o corpo do artista. Textos ambíguos bordados – poesia bordada no próprio suporte – acrescentam mais significado simbólico. Com estas obras, o artista transforma um método artesanal tradicionalmente associado ao universo do trabalho feminino em um veículo impregnado de sua própria experiência subjetiva. Ele também insere temporalidade no corpo da obra ao testemunhar a passagem do tempo em cada ponto esmerado.

Rosana Paulino é herdeira do legado de Leonilson: ambos os artistas entremeiam aspectos autobiográficos e sociais, e também transformam a tradição artesanal brasileira do bordado em algo que o historiador da arte Tadeu Chiarelli chamou, com astúcia, de “estratégia de ação (e reação) estética”⁷⁷. Artista negra, Paulino transforma objetos cotidianos também tirados “do universo quase exclusivo das mulheres”⁷⁸ em meios de tratar de questões socioculturais e políticas relativas à posição e percepção das mulheres afro-brasileiras na sociedade, no passado e no presente. Ela dá preferência a objetos banais, domésticos que, ainda assim, estão carregados de simbolismo ligado ao gênero – bastidores de madeira para bordados, cabelo sintético usado nas extensões das mulheres africanas,





Carlos Zilio
(Rio de Janeiro, 1944)

Lute (You Should Fight), 1967/98

Aluminio, resina plástica e serigrafia sobre plástico
(aluminum, plastic resin, and serigraph on plastic)
5.8 x 10.5 x 17.5 cm



José Leonilson
(Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993)
Ninguém tinha visto (No One Had Seen), c. 1988
Acrílica e pastel oleoso sobre madeira (acrylic and oil pastel on wood)
148 x 84.5 cm
Página adjacente: detalhe (Facing page: detail)



it into an element of violence, of repression. The thread that twists, pulls, modifies the format of the face, producing mouths that do not scream, gripping our throats. Sewn eyes, closed to the world, and, principally, to their status in the world."⁷⁹

This approach relates directly to her 1997 *Untitled* work in the exhibition, part of her *Bastidores* (Embroidery Frame) series. Using xerography, she transfers vintage photographs of women in her family to fabric mounted within embroidery rings. Jagged, coarse black stitches like scars alternately suture their mouths, eyes, or throats. Blinded and silenced, these women stand in as surrogates for the larger community of women powerless to denounce racial and sexual violence and discrimination. Inscribing such graphic scars on images of the female body, Paulino makes invisible yet persistent prejudice in Brazilian society vividly visible. Her practice is also informed by her experience as a black woman in a world in which she is constantly reminded that, "my origin is engraved in the color of my skin, in the form of my hair."⁸⁰ She remarked: "A daily challenge is to look in the mirror and situate myself in a world that is often full of preconceptions and hostile. To accept the imposed rules of a standard of beauty or behavior that is fraught with preconceptions, veiled or not, or to challenge these standards, that is the issue."⁸¹

Nazareth Pacheco is also preoccupied with these questions, and, like Paulino, uses body as a metaphor, but most often in the guise of meticulously crafted articles of clothing and jewelry that evoke an absent body. Pacheco's early work was intimately autobiographical. Born with congenital physical deformations, she underwent many aesthetic surgeries to "correct" her appearance in accordance with traditional paradigms of female beauty. Her practice centers on creating "wearable" garments and adornments that simultaneously attract our gaze and repel our touch. From afar, they sparkle and glimmer in the light, but up close the realization dawns that they are constructed from razor blades, surgical tools like scalpels and specula, needles, or spikes strung in the shape of dresses and jewelry with clear crystals and nylon thread. Her *Untitled* 1997 work in the exhibition is a dangerous dress made of shining blades. Art historian Aracy Amaral maintains that, "it is the body—in our relationship with it, the inherent sensuality of its intimacy or the confrontations through which it seems to challenge us—that appears to be at the nerve endings of Nazareth Pacheco's work."⁸² In these adornments, the artist's absent body stands in for an archetypal contemporary female body. Her works resonate beyond the autobiographical to encompass all of the aesthetic "treatments" that everyday women subject themselves to in order to approximate impossible ideals.

What Chiarelli cogently refers to as Pacheco's works' "lacerating reality"⁸³ might be literally applied to photographs by **Rafael Assef**. But in his case, the body itself is present and lacerated. In large-scale images such as his 2002 *Roupa N. 6* (Clothing N. 6), violence to the body is actually enacted. These "clothes" consist of blood-red vertical lines "cut" into a nude woman's

agulha e linha – e lhes atribui novos significados. Conforme esclarece: “Uso tramas e linhas. Linhas que modificam o significado, costurando novos significados, transformando um objeto banal e ridículo, alterando-o, transformando-o em um elemento de violência, de repressão. O fio que retorce, puxa, modifica o formato do rosto, gerando bocas que não gritam, agarrando nossas gargantas. Olhos costurados, fechados para o mundo, e, principalmente, para sua situação no mundo”⁷⁹.

Esta abordagem se refere diretamente a sua obra *Sem título*, de 1997, presente na exposição, parte de sua série *Bastidores*. Usando xerografia, ela transfere fotos antigas de mulheres de sua família para o tecido preso em bastidores. Pontos tortos e ásperos, em preto, parecem cicatrizes e se alternam suturando suas bocas, olhos ou gargantas. Cegadas e silenciadas, essas mulheres representam a comunidade mais ampla de mulheres impotentes, que não têm condições de denunciar a violência racial e sexual, e a discriminação. Ao inserir cicatrizes tão explícitas em imagens do corpo feminino, Paulino faz com que o preconceito invisível, porém persistente, na sociedade brasileira se torne vividamente visível. A prática dela também é influenciada por sua experiência enquanto mulher negra em um mundo em que ela é constantemente lembrada das questões da “minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos”⁸⁰. Ela observou: “Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito de preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão”⁸¹.

Nazareth Pacheco também se preocupa com essas questões e, assim como Rosana Paulino, usa o corpo como metáfora, mas quase sempre à guisa de peças de roupa e bijuterias cuidadosamente confeccionadas, evocando um corpo ausente. O trabalho inicial de Pacheco era intimamente autobiográfico. Nascida com deformações físicas congênitas, ela passou por muitas cirurgias estéticas para “corrigir” sua aparência, segundo os paradigmas tradicionais da beleza feminina. Sua prática gira em torno de criar peças “vestíveis” e enfeites que, ao mesmo tempo, atraem nosso olhar e repelem nosso toque. De longe, cintilam e brilham à luz, mas, de perto, percebe-se que são feitos de lâminas de barbear, ferramentas cirúrgicas como bisturis e espéculos, agulhas ou pontas que formam vestidos e bijuterias com cristais transparentes e fios de náilon. Sua obra *Sem título* de 1997, incluída na exposição, é um vestido perigoso feito de lâminas reluzentes. A historiadora da arte Aracy Amaral afirma que “é o corpo – em nossa relação com ele, na sensualidade inerente de sua intimidade ou nos confrontos por meio dos quais ele parece nos desafiar – que parece estar nas terminações nervosas da obra de Nazareth Pacheco”⁸². Nesses enfeites, o corpo ausente da artista representa um corpo feminino arquetípico contemporâneo. Suas obras ecoam além do autobiográfico para abranger todos os “tratamentos” estéticos a que as mulheres se submetem no dia a dia para se aproximar de ideais impossíveis.

Aquilo a que Tadeu Chiarelli se refere de maneira irrefutável como a “realidade dilacerante”⁸³ de Nazareth Pacheco pode ser literalmente aplicado às fotografias de **Rafael Assef**. Mas, no caso dele, o próprio corpo está presente e dilacerado. Em imagens de grande formato, como *Roupa nº 6*,

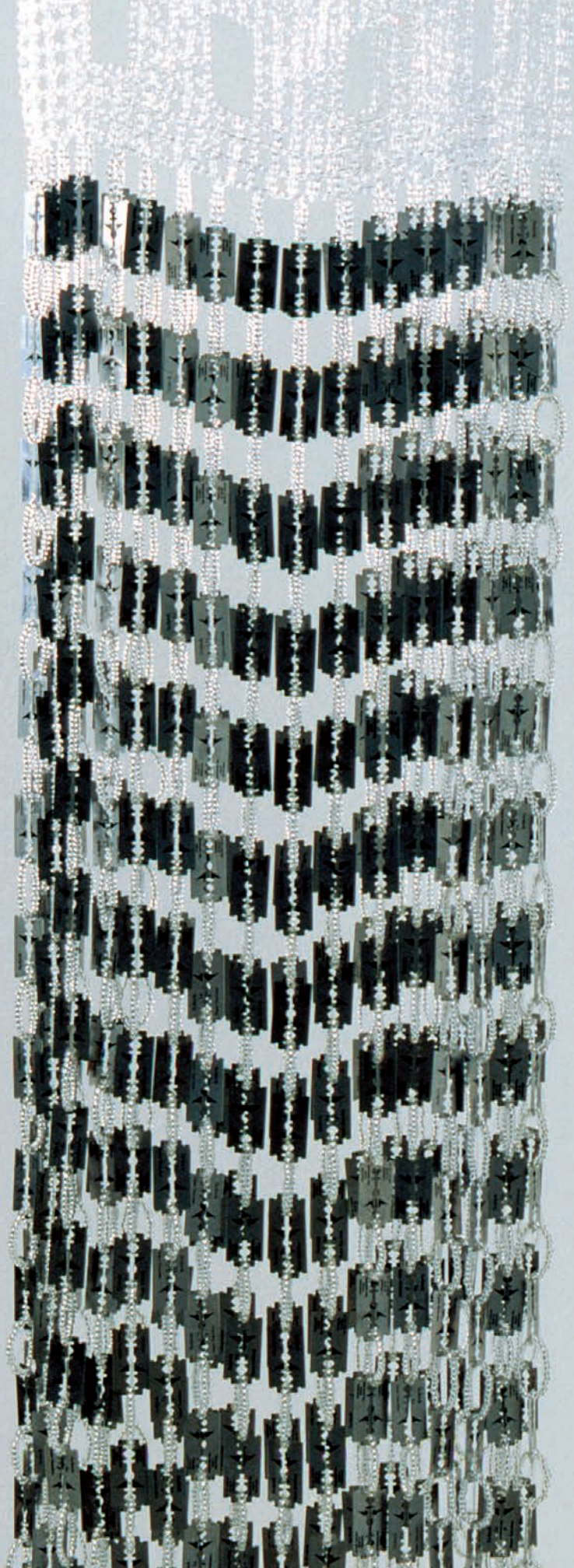


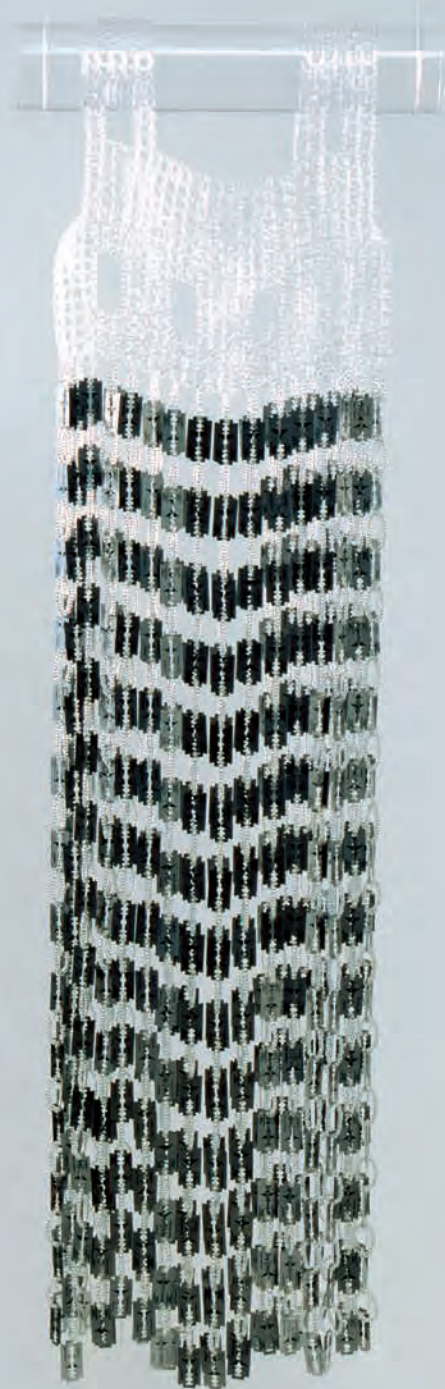


Rosana Paulino
(São Paulo, 1967)

Sem título (Untitled), 1997

Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor
(xerography and thread on fabric mounted within embroidery ring)
31.3 x 310 x 1.1 cm





Nazareth Pacheco
(São Paulo, 1961)

Sem título (Untitled), 1997

Cristal, miçanga, lâmina de barbear, fio de náilon e acrílico
(crystal, bead, razor blade, nylon thread, and acrylic)

129 x 39,5 x 8 cm

Página adjacente: detalhe (Facing page: detail)

skin from beneath her collarbone down the insides of her arms and down the length of her legs to her ankles. The two photographs that separately depict her torso and her legs are disrupted at her pelvis, so that her reproductive organs (ovaries, pubis) are projected only as a blank expanse of white wall. With her head, feet, and hands cut out of the picture, this female body becomes a literal and metaphorical site of violence. She is reduced to fragments contained within a deep wooden frame, wearing only the marks of aggression, as if tattooed on her skin.

In **Carmela Gross'** 2002 *Arlequim* (Harlequin), societal tensions and contradictions are also projected to be worn upon the body. Over the past fifty years, Gross has created experimental work in diverse media, connected by her preoccupation with bodies: bodies of art, the social body, the female body. As curator Ivo Mesquita articulated, "There is another issue in Carmela's work, which is the body. A feminine body that is not feminist, a body that derives from sculpture, it is a body related to sculpture. In the same way, it is something she takes from painting. [...] Drawing is the basis of her work, but she is a sculptor, because her work brings space into question."⁸⁴ Many of her works circumscribe viewers' space, conditioning their movement, while others are developed in serial formats in modules related to the scale of the human body. As Gross herself wrote cryptically about her drawings in 1992: "Vestiges of primitive senses, transcription of the body, condensation of limits, quasi figures, anything between the uncertain and the resistant."⁸⁵

Although *Arlequim* may appear to be a departure from her earlier work, it closely relates to costumes Gross created in 1991 for a production of Philip Glass' "The Fall of the House of Usher" in São Paulo. In both series, she implicitly references the form and function of the celebrated *parangolés* that Hélio Oiticica created from 1964 to 1979, textiles meant to be worn upon the body and danced like inhabitable paintings whose vivid colors unfolded into real space. The figure of the harlequin or jester is traditionally endowed with subtly subversive power. He is able to parody the elite he is employed to entertain, occupying a liminal space between belonging to the royal coterie while also standing outside of it, looking in and reflecting back its contradictions. Here, Gross creates a costume for the trickster that is divided into black and white halves, a shirt for an absent body that metaphorically embodies bi-racial tensions and societal divisions in Brazil.

For his part, **Marcelo Zocchio** also uses color itself as a device to underscore socio-cultural issues. In his 1997 *Os cem* (The One Hundred, which sounds phonetically in Portuguese like "those without"), he manipulates photographic images to "clothe" the homeless. Chiarelli has aptly observed that this artist seeks to investigate "the image's materiality," as a "refusal to acquiesce to the imperative presence of images and their capacity to shape our quotidian reality"⁸⁶ in photographs that are often combined with three-dimensional assemblages. In

de 2002, a violência ao corpo é, de fato, encenada. Essas “roupas” consistem em linhas verticais vermelho-sangue, “cortadas” na pele de uma mulher nua, da clavícula até a parte interna dos braços e descendo ao longo das pernas até os tornozelos. As duas fotografias que mostram, separadamente, seu torso e suas pernas se interrompem na pelve, de modo que seus órgãos reprodutores (ovários, púbis) são projetados apenas como um espaço vazio de parede branca. Com a cabeça, os pés e as mãos cortados da imagem, este corpo feminino se transforma em local literal e metafórico de violência. Ela é reduzida a fragmentos contidos no interior de uma moldura de madeira funda, vestindo apenas as marcas de agressão, como se estivessem tatuadas em sua pele.

Em *Arlequim*, de 2002, de **Carmela Gross**, tensões e contradições sociais também são projetadas para serem vestidas por cima do corpo. Ao longo dos últimos cinquenta anos, Gross criou um trabalho experimental em técnicas variadas, conectadas a sua preocupação com os corpos: corpos de arte, o corpo social, o corpo feminino. Como o curador Ivo Mesquita articulou: “Há outra questão na obra de Carmela, que é o corpo. Um corpo feminino que não é feminista, um corpo que deriva da escultura, é um corpo relacionado à escultura. Da mesma maneira, é algo que ela absorve da pintura. [...] O desenho é a base do seu trabalho, mas ela é escultora, porque seu trabalho coloca o espaço em questão”⁸⁴. Muitas de suas obras circunscrevem o espaço dos espectadores, condicionando seu movimento, ao passo que outras são desenvolvidas em formatos seriais, em módulos relacionados à escala do corpo humano. Como a própria Gross escreveu, de modo enigmático, a respeito de seus desenhos, em 1992: “Vestígios de sentidos primitivos, a transcrição do corpo, a condensação de limites, quase figuras, qualquer coisa entre o incerto e o resistente”⁸⁵.

Apesar de *Arlequim* talvez parecer afastado de seu trabalho anterior, relaciona-se, com proximidade, com peças de figurino que Gross criou, em 1991, para uma montagem de Philip Glass de *The Fall of the House of Usher [A queda da casa de Usher]*, em São Paulo. Em ambas as séries, ela faz referência implícita à forma e à função dos famosos parangolés que Hélio Oiticica criou entre 1964 e 1979, peças têxteis feitas para serem usadas sobre o corpo e para se dançar como pinturas habitáveis cujas cores vibrantes se desdobravam no espaço real. A figura do arlequim ou bobo da corte tradicionalmente aparece imbuída de poder subversivo sutil. Ele pode parodiar a elite que o emprega para sua diversão, ocupando o espaço limiar entre o pertencimento ao séquito real ao mesmo tempo em que se localiza fora dele, olhando para dentro e refletindo suas contradições. Aqui, Gross cria uma fantasia para o piadista que se divide em metades branca e preta, uma camisa para um corpo ausente que, metaforicamente, incorpora as tensões birraciais e as divisões sociais no Brasil.

Por sua vez, **Marcelo Zocchio** também usa a própria cor como dispositivo para sublinhar questões socioculturais. Em sua obra *Os cem*, de 1997, ele manipula imagens fotográficas para “vestir” os sem-teto. Tadeu Chiarelli observou, com muita propriedade, que esse artista busca investigar “a materialidade da imagem” como “não adesão à presença imperativa das imagens e à sua capacidade de moldarem nosso cotidiano”⁸⁶ em fotografias que muitas vezes se combinam com montagens





Carmela Gross
(São Paulo, 1946)

Arlequin (Harlequin), 2002
Tinta sobre camiseta de algodão
(paint on cotton shirt)
69 x 153 cm

Os cem's hundred photographs of homeless people sleeping in São Paulo streets and parks, the artist's intervention comes after the photographs are printed. In each image, he overpaints the anonymous dispossessed from head to toe with red acrylic paint, as if clothing them all in the same, homogenizing blood-red bodysuit while also making them impossible to ignore on one's path around the city. The images' serial repetition evokes the pervasiveness of the problem and the bleak plight of the homeless living in Brazilian urban centers. Red here signals urgency, emergency.

Photographer **Penna Prearo** transforms the human face into a vehicle for another kind of social commentary, this time as a parody of the pervasiveness of proselytism in contemporary Brazilian society. Created between 1994 and 2000, the staged photographs that comprise *São todos filhos de... Deus* (They Are All Children of... God) depict gatherings of everyday people wearing Jesus masks in quotidian settings such as at a picnic at the park, on the football field, at the bar, in a kiddie pool on a patio. The title is a play on the popular insult *filho da puta* (son of a bitch or, colloquially, motherfucker). Here, humor serves to unmask religious hypocrisy in a deeply Catholic Brazil, and the body itself is a metaphor for society in which, regardless of religious creed, all are "God's children."

For his part, **Odiros Mlászho** also uses faces as symbolic masks, but not in regards to religion. Rather, he manipulates photographic bodies to integrate history into the present through the medium of collage. In such works as his 1996 *Caesar 17* and *Marcus Aurelius* from the series *Cavo um fóssil repleto de anzóis* (I Dig Up a Fossil Full of Hooks), he collages photographs of the eyes of 1960s German politicians onto images of sculptures of the title Roman emperors culled from art history textbooks. Collage serves Mlászho as a literal and a conceptual device. These hybrid images comprise overlays of authoritarian political leaders, two bodies from different eras spliced into one, with implicit allusions to the fraught historical relationship between the Germanic and Roman Empires. Their eyes staring out from rigid bronze or marble faces, the modern politicians are made to inhabit the bodies of their ancient predecessors. In the artist's words, "This is my look toward the past, creating a new dimension in the present."⁸⁷ The "hooks" of these fossils that he metaphorically "digs up" from antiquity catch on the frayed edges of a Germany unraveling during the era of the Berlin Wall, as if history itself were a malleable material, dredged up from the past to pertain to the present.

Likewise, **Rosângela Rennó** relies on "found" photographs to make history materially present. But in her practice, she synthesizes traditions of photography and painting in works that reproduce images of anonymous bodies in which one recognizes oneself. Her strategy involves appropriating and reprinting photographs and negatives culled from "culture's leftovers"⁸⁸: discarded family photo albums and travel snapshots, prison records, newspaper photographs from bygone eras, photographers' archives. She rephotographs the found images and

tridimensionais. Na centena de fotografias de *Os cem*, de pessoas sem-teto que dormem nas ruas e nos parques de São Paulo, a intervenção do artista acontece depois que as fotos são ampliadas. Em cada imagem, ele pinta por cima dos anônimos despossuídos da cabeça aos pés com tinta acrílica vermelha, como que cobrindo todos eles com as mesmas vestes homogêneas e de cor vermelho-sangue, ao mesmo tempo em que faz com que sejam impossíveis de se ignorar durante um trajeto pela cidade. A repetição em série das imagens invoca a ubiquidade do problema e a luta terrível dos sem-teto que vivem nos centros urbanos brasileiros. O vermelho aqui sinaliza urgência, emergência.

O fotógrafo **Penna Prearo** transforma o rosto humano em um veículo para outro tipo de comentário social, desta vez como paródia da ubiquidade do proselitismo na sociedade brasileira contemporânea. Criadas entre 1994 e 2000, as fotografias encenadas que compõem *São todos filhos de... Deus* retratam reuniões de gente comum usando máscaras de Jesus em cenas do dia a dia como um piquenique no parque, no campo de futebol, no bar, em uma piscininha infantil, em um quintal. O título é uma brincadeira do xingamento *filho da puta*. Aqui, o humor serve para desmascarar a hipocrisia religiosa em um país profundamente católico como o Brasil, e o corpo em si é uma metáfora para a sociedade em que, independentemente da crença religiosa, todos são "filhos de Deus".

Odiros Mlászho é outro que também usa rostos como máscaras simbólicas, mas não em relação à religião. Em vez disso, ele manipula corpos fotográficos para integrar a história no presente por meio da colagem. Nessas obras, como é o caso de *Caesar 17* e *Marcus Aurelius*, da série *Cavo um fóssil repleto de anzóis* de 1996, ele faz colagens de fotografias dos olhos de políticos alemães da década de 1960 sobre imagens de esculturas dos imperadores romanos do título tiradas de livros didáticos de história da arte. A colagem funciona para Mlászho como dispositivo literal e conceitual. Estas imagens híbridas contêm camadas de líderes políticos autoritários, dois corpos de eras diferentes juntados em um só, com alusões implícitas à relação histórica atormentada entre os impérios germânico e romano. Os olhos que miram fixo a partir de rostos rígidos de bronze ou de mármore, os políticos modernos são forçados a habitar os corpos de seus antigos predecessores. Nas palavras do artista: "é meu olhar sobre o passado, criando uma nova dimensão no presente"⁸⁷. Os "ganchos" desses fósseis que são metaforicamente "escavações" da antiguidade se prendem às arestas de uma Alemanha que se desenredava durante a era do Muro de Berlim, como se a própria história fosse um material maleável, dragada do passado para pertencer ao presente.

De maneira semelhante, **Rosângela Rennó** usa como base fotografias "encontradas" para fazer a história materialmente presente. Mas, em sua prática, ele sintetiza tradições da fotografia e pintura em obras que reproduzem imagens de corpos anônimos em que as pessoas se reconhecem. Sua estratégia inclui a apropriação e reampliação de fotografias e negativos recolhidos das "sobras da cultura"⁸⁸: álbuns de família e fotografias de viagem descartadas, registros penitenciários, fotos de jornais de tempos passados, arquivos de fotógrafos. Ela refotografa as imagens encontradas e reamplia negativos abandonados, dando a eles tons monocromáticos saturados e, assim,



Marcelo Zocchio
(São Paulo, 1963)
Os cem (The One Hundred), 1997
Tinta acrílica sobre fotografias
(acrylic paint on photographs)
148.3 x 198 cm



reprints abandoned negatives, infusing them with saturated monochromatic hues, and thus “rescuing” them from oblivion. According to art historian Maria Angélica Melendi, works born of this hybrid approach call forth “an accumulation of personal, social and cultural meanings. Constant references to the effacement of identity, social amnesia, and family and household memories resonate in works open to multiple interpretations in which recognition depends upon the cultural context of each one.”⁸⁹ Her 1996 *Untitled (From the Red Series)* at once evokes international traditions of monochromatic painting and refers to contemporary society’s tendency toward collective forgetting. Seen from afar, it appears to be a vivid red monochrome. Only when the viewer draws nearer do glimpses of the ghostly vintage photograph laminated within its saturated surface appear: the faint body of an infant posed for a portrait, her mother’s disembodied arms reaching from behind a backdrop to hold her still. Rennó’s resurrected photographs telescope past and present, positing anonymous bodies as surrogates for histories long since eclipsed and giving them form, color, and substance.

Tadeu Chiarelli maintains that Rennó, Costi, Assef, and Zocchio all individually “devised strategies to sediment the image, lending it materiality, and thus furthering their decision to not adhere a-critically to the reality forged and continuously expanded by the media.”⁹⁰ This tactic of endowing absent bodies with material presence (and present) is evident throughout the works discussed here, even those not founded on photography. Adopting this as a potent strategy for infusing the image of the body with multifaceted significance, these artists reclaim the body’s power as both generator and locus of meaning, updating Carvalho’s foundational precedent to our Instagram present.

CODA: REAR VIEW MIRRORS

In 2001, Lenora de Barros had her first, long overdue solo exhibition in Brazil, at Galeria Millan in São Paulo. Entitled *What’s New, Anew, Pussyket?*, this exhibition featured a broad scope of past and present artworks. It included specially constructed chairs with rear view mirrors that enabled visitors to look at contemporary works while also glimpsing past pieces. The idea of looking toward the future while keeping sight of the past is a fundamental issue not only in the praxis of the artists addressed here, but also as a central theme of the exhibition *Past/Future/Present*, as the title implies. De Barros voiced this succinctly: “There is a wonderful image of McLuhan’s that I’ve used in one of my works, which is the rear view mirror. Because the rear view mirror lets you look backwards while facing forwards. In fact, I think you have to pay attention to that issue of tradition because otherwise you risk starting again from scratch, thinking you are doing something sensational. Nothing is born *ex nihilo*,

“resgatando-os” do esquecimento. Segundo a historiadora da arte Maria Angélica Melendi, as obras originadas dessa abordagem híbrida trazem à tona “uma acumulação de significados pessoais, sociais e culturais. Referências constantes à anulação da identidade, à amnésia social e às lembranças da família e do lar ecoam em obras abertas a interpretações múltiplas em que o reconhecimento depende do contexto cultural de cada uma”⁸⁹. Sua obra *Sem título* (da série *Vermelha*), de 1996, ao mesmo tempo invoca tradições internacionais da pintura monocromática e se refere à tendência da sociedade contemporânea ao esquecimento coletivo. Vista de longe, parece ser um monocromo vermelho berrante. Só quando o espectador se aproxima é que tem um vislumbre da fotografia antiga fantasmagórica que está plastificada naquela superfície saturada: o corpo tênue de uma criancinha fazendo pose para um retrato, os braços sem corpo da mãe dela saindo do fundo para mantê-la imóvel. As fotografias ressuscitadas de Rennó são como um telescópio para o passado e o presente, colocando corpos anônimos como substitutos de histórias há muito eclipsadas e dando-lhes forma, cor e substância.

Tadeu Chiarelli afirma que Rosângela Rennó, Rochelle Costi, Rafael Assef e Marcelo Zocchio, cada um deles de modo individual, “desenvolveram estratégias para sedimentar a imagem, conferindo-lhe materialidade e continuando, assim, o propósito de não aderir de maneira acrítica à realidade forjada e continuamente ampliada pela mídia”⁹⁰. Esta tática de dotar corpos ausentes com presença (e presente) material fica evidente por meio das obras discutidas aqui, mesmo aquelas que não têm como base a fotografia. Ao adotar essa estratégia contundente para dar à imagem do corpo significados multifacetados, esses artistas retomam o poder do corpo tanto como gerador quanto como local de significado, atualizando o precedente fundamental de Flávio de Carvalho ao nosso presente do Instagram.

101

CODA: ESPELHOS RETROVISORES

Em 2001, Lenora de Barros teve sua primeira exposição individual no Brasil, que já devia ter acontecido muito tempo antes, na Galeria Millan, em São Paulo. Com o título de *What's New, Anew, Pussyket?*, a exposição apresentava uma ampla gama de obras de arte passadas e presentes. Incluía cadeiras especiais montadas com espelhos retrovisores que permitiam aos visitantes olhar para obras contemporâneas ao mesmo tempo em que tinham vislumbres de peças do passado. A ideia de olhar para o futuro, sem perder o passado de vista, é uma questão fundamental não só na prática dos artistas mencionados aqui, mas também como tema central da exposição *Past/Future/Present*, como o título sugere. De Barros fez um resumo disso: “Há uma imagem maravilhosa de McLuhan que usei em uma das minhas obras, que é o espelho retrovisor. Porque o espelho retrovisor permite que se olhe para trás, enquanto se está virado para a frente. Na verdade, acho que é preciso prestar atenção a essa questão da tradição porque, do contrário, se arrisca começar de novo do zero, achando que



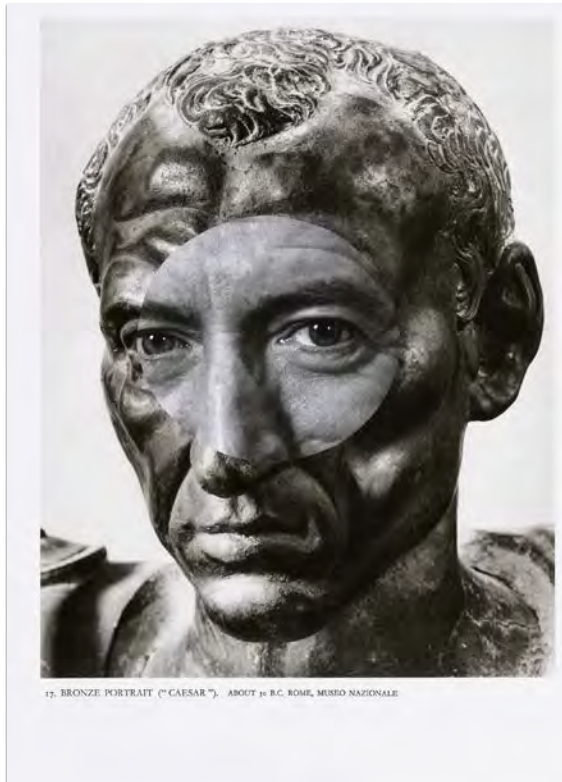
Penna Prearo
(São Roque, 1949)

São todos filhos de... Deus III (They Are All Children of... God III), 1999

São todos filhos de... Deus V (They Are All Children of... God V), 1999

São todos filhos de... Deus VI (They Are All Children of... God VI), 1999

Fotografia (photograph)
30 x 45 cm



Odires Mlászho
(Mandirituba, 1960)

Caesar 17 (da série: *Cavo um fóssil repleto de anzóis*)
(*Caesar 17* [from the series: *I Dig Up a Fossil Full of Hooks*]), 1996

Fotografia (photograph)
64.7 x 49.2 cm

Marcus Aurelius (da série: *Cavo um fóssil repleto de anzóis*)
(*Marcus Aurelius* [from the series: *I Dig Up a Fossil Full of Hooks*]), 1996

Fotografia (photograph)
64.8 x 49.2 cm



from nothing.”⁹¹ Damasceno concurs, in almost the same words, stating, “You can’t start from scratch: everything is a legacy that leads from and makes connections, relationships, and correspondences with other things.”⁹²

These issues lie at the crux of this exhibition and are instrumental for contextualizing the artworks discussed above. Carvalho’s foundational idea of the “naked man” in art as a primary and primordial site of expression resounds throughout these diverse works, regardless of media. It lends continuity to Brazilian artistic traditions that span from the paradigmatic construct of cultural cannibalism of the 1920s, to the neo-concretists’s emancipation of the bodies of artwork and spectator in the 1960s, to conceptions of the body as a site of conflict and oblique critique that began in the 1970s and continues today. Past and present are intricately interwoven in contemporary Brazilian art. And the body—as self, other, surrogate, or metaphor—has become a seminal device for unmasking contradictions and confronting turbulent reality, always with the face turned toward the future.

se está fazendo algo sensacional. Nada nasce *ex nihilo*, do nada”⁹¹. José Damasceno concorda, quase com as mesmas palavras, ao afirmar: “Não dá para começar do zero: tudo é um legado que conduz e tem conexões, relações e correspondências com outras coisas”⁹².

Essas questões estão no cerne desta exposição e são fundamentais para a contextualização das obras de arte discutidas acima. A ideia seminal de Flávio de Carvalho do “homem nu” na arte como local fundacional e primordial de expressão ecoa através destes diversos trabalhos, independentemente do suporte. Confere continuidade a tradições artísticas brasileiras que vão desde a construção paradigmática do canibalismo cultural da década de 1920 até a emancipação dos corpos da obra de arte e do espectador do neoconcretismo dos anos 1960, até as concepções do corpo como local de conflito e a crítica oblíqua que se iniciou na década de 1970 e continua até hoje. Passado e presente estão intimamente entrelaçados na arte brasileira contemporânea. E o corpo – como eu, outro, substituto ou metáfora – transformou-se em dispositivo seminal para desmascarar contradições e confrontar a realidade turbulenta, sempre com o rosto voltado para o futuro.

Endnotes

- 1 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2012), p. 232.
- 2 Cf. Tadeu Chiarelli, "Flávio de Carvalho: Questions about His Action Art," in Denise Mattar et al., *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico* (Rio de Janeiro: CCBB, 1999); Inti Guerrero, "Flávio de Carvalho: From an Anthropophagic Master to a Tropical Modern Design," *Afterall* 24 (Summer 2010), pp. 109–17; and Rui Moreira Leite, "Flávio de Carvalho: Media Artist Avant la Lettre," *Leonardo* 37, 2 (2004), pp. 150–57.
- 3 Chiarelli, in Mattar, p. 113.
- 4 As Carvalho wrote in his journal of this experiment, using the third person: "For some time, he had been dedicating his time to studying crowd psychology. [...] In order to guide his studies better, he decided to undertake an experiment on 'the aggressive capacity of a religious crowd resisting the power of civil law, or determining if the power of belief is greater than the power of the law and respect for human life.'" Cited in *ibid.*, p. 114.
- 5 Mattar, p. 104.
- 6 Luiza Portinari Greggio, *Flávio de Carvalho: A Revolução modernista no Brasil* (Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012), p. 215.
- 7 Rui Moreira Leite, *Flávio de Carvalho* (São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010), p. 65.
- 8 Mattar, p. 105.
- 9 Cited in Inti Guerrero, "If I Can't Dance and Inti Guerrero in Conversation," Amsterdam, 2011, Edition IV, n.p. <http://www.ificantdance.org/Editions/EditionIV/IntiGuerreroinConversation>
- 10 *Ibid.*
- 11 Mattar, p. 105.
- 12 Moreira Leite, *Flávio de Carvalho*, p. 99.
- 13 Guerrero, "Flávio de Carvalho: From an Anthropophagic Master to a Tropical Modern Design," *Afterall* 24 (Summer 2010), p. 116.
- 14 In a text for the exhibition of the Andrea and José Olympio Pereira collection of contemporary Brazilian art at the São Paulo Instituto Tomie Ohtake, I addressed the problematic issues at stake in myopic focus on the legacy of the "neo-concrete triad" among contemporary Brazilian artists and exhibitions. Cf. Vanessa Davidson, "Of Paradox and Parallax," in Robert Storr et al., *The Many and the One* (São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017).
- 15 *Frutos do espaço: exposição de Antonio Manuel* (Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980), n.p.
- 16 Mário Pedrosa, *Anna Bella Geiger* (Rio de Janeiro: Galeria Relevo, 1967), reproduced in *Anna Bella Geiger: Constelações* (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996), p. 78.
- 17 Dária Jaremtchuk, *Anna Bella Geiger: passagens conceptuais* (Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007), p. 75.
- 18 *Ibid.*
- 19 Sarah Poppel, "All Creative Being: Interview with Anna Bella Geiger," *Arti@s Bulletin* 3, 2 (2015), p. 104.
- 20 "Nothing to do but... Interview with Anna Bella Geiger," in Adolfo Montejo Navas, *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007), p. 223.
- 21 Jaremtchuk, p. 99.
- 22 Anna Bella Geiger, letter to Guy Brett, August 26, 2002. Brett, "For Anna Bella Geiger," in Montejo Navas, p. 215.
- 23 *Ibid.*, p. 203.
- 24 Geiger's parents immigrated to Brazil from Poland.
- 25 As De Barros stated of George Segal's work *Gas Station*, which she saw at the 1967 Bienal de São Paulo: "I never forgot that amazing blank, lonely, and pathetic figure at *Gas Station*. I was young and it hit me and inspired me." Cited in "Lenora de Barros," Artist Dossier, Broadway 1602 Gallery, New York.
- 26 Eduardo de Sousa Xavier, *Coisa em si: conversas com Lenora de Barros* (Porto Alegre: Editora Zouk, 2011), p. 94.
- 27 De Barros produced *Não quero nem ver* for the 2005 Mercosul Biennial at the invitation of curator Paulo Sérgio Duarte.
- 28 De Sousa Xavier, p. 118.
- 29 *Ibid.*, p. 119.
- 30 Rochelle Costi, "50 horas: autorretrato roubado." Artist Statement. <http://rochellecosti.com/50-horas-auto-retrato-roubado-50-hours-Stolen-self-portrait-50-horas>
- 31 Ivo Mesquita, "Uma conversa com Rochelle Costi," 2005. <http://rochellecosti.com/Conversa-com-Ivo-Mesquita-A-conversation-with-Rochelle-Costi>
- 32 *Ibid.*, p. 12.
- 33 Rodrigo Braga, "Desejo eremita," Artist Statement, 2009. <http://files.cargocollective.com/574095/2009-por-Rodrigo-Braga-Desejo-eremita.pdf>
- 34 "Rodrigo Braga," Interview with Sarah Moroz. *Artforum*, "500 Words." <https://www.artforum.com/words/id=64542>
- 35 *Antonio Manuel* (Porto: Museu Serralves, 2000), p. 68.
- 36 "Rodrigo Braga: Inland Sea," Interview with Adélaide Blanc. <http://www.palaisdetokyo.com/en/event/rodrigo-braga>
- 37 "Laura Lima," Artist Dossier, Tanya Bonakdar Gallery, New York. http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/laura-lima/series-selected-works_2
- 38 Anada DeMello, "Meet the Artist: Laura Lima's Solo Show at ICA Miami," *The Brazil Curator*, July 7, 2016. <http://thebrazilcurator.com/index.php/2016/07/07/meet-the-artist-laura-limas-solo-exhibit-at-ica-miami/>
- 39 Elyse Mallock, "Up and Coming: Laura Lima's Performa Commission Plays with the Sociodynamics of a Flock of Hens," *Artsy* Editorial, November 12, 2015. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-up-and-coming-laura-lima-unleashes-a-flock-of-spruced-up-hens-at-performa>.
- 40 Conversation with the artist, Rio de Janeiro, November 2016.
- 41 "Entrevista com o artista plástico Pazé, criador da série *Transeunte*," *Rede do Saber*. http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portais/84/docs/entrevista_paze.pdf
- 42 *Ibid.*
- 43 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and Other Writings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 18.
- 44 "Ernesto Neto by Bill Arning," Interview, *BOMB*, No. 70, The Americas (Winter, 2000), p. 80. Emphasis in original.
- 45 Elena Fabeiro and Miguel Fernández-Cid, et al., *Ernesto Neto, o corpo, nu tempo* (Santiago de Compostela, Spain: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2002), p. 211.
- 46 *Ibid.*, p. 303.

- As citações em inglês no texto original, quando não indicada origem em nota, foram traduzidas diretamente para o português—N.T.
- 1 Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 312.
 - 2 Cf. Chiarelli, Tadeu. “Flávio de Carvalho: Questions about His Action Art”. In: Mattar, Denise et al. *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: CCB, 1999; Guerrero, Inti. “Flávio de Carvalho: From an Anthropophagic Master to a Tropical Modern Design”. *Afterall*, nº 24, verão de 2010, pp. 109-17; e Leite, Rui Moreira. “Flávio de Carvalho: Media Artist Avant la Lettre”. *Leonardo*, vol. 37, nº 2, 2004, pp. 150-57.
 - 3 Chiarelli, apud Mattar, op. cit., p. 113.
 - 4 Como Flávio de Carvalho escreveu em seu diário relativo a esta experiência, usando a terceira pessoa: “Fazia algum tempo que ele vinha se dedicando a estudar a psicologia de massa. [...] Para melhor conduzir seus estudos, resolveu adotar um experimento sobre ‘a capacidade agressiva de uma massa religiosa, resistindo à força da lei civil, ou determinando se a força da fé é maior que a força da lei e o respeito pela vida humana’”. Apud id., p. 114.
 - 5 Mattar, op. cit., p. 104.
 - 6 Greggio, Luiza Portinari. *Flávio de Carvalho: A Revolução modernista no Brasil*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 215.
 - 7 Leite, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010, p. 65.
 - 8 Mattar, op. cit., p. 105.
 - 9 Apud Guerrero, Inti. “If I Can’t Dance and Inti Guerrero in Conversation”. Amsterdã, 2011, Edição IV, s.p. Disponível em: <http://www.ificantdance.org/Editions/EditionIV/IntiGuerreroinConversation>, em inglês.
 - 10 Id.
 - 11 Mattar, op. cit., p. 105.
 - 12 Moreira Leite, *Flávio de Carvalho*, p. 99.
 - 13 Guerrero, Inti. “Flávio de Carvalho: From an Anthropophagic Master to a Tropical Modern Design”, op. cit., p. 116.
 - 14 Em um texto para a exposição da coleção de arte contemporânea brasileira de Andrea e José Olympio Pereira no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, tratei as questões problemáticas em jogo com a visão míope do legado da “trindade neoconcreta” entre artistas e exposições contemporâneas brasileiras. Cf. Davidson, Vanessa. “Of Paradox and Parallax”. In: Storr, Robert et al. *The Many and the One*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017.
 - 15 *Frutos do espaço: exposição de Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, s.p.
 - 16 Pedrosa, Mário. *Anna Bella Geiger*. Rio de Janeiro: Galeria Relevô, 1967. Reproduzido em *Anna Bella Geiger: Constelações*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996, p. 78.
 - 17 Jaremtchuk, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007, p. 75.
 - 18 Id., *ibid.*
 - 19 Poppel, Sarah. “All Creative Being: Interview with Anna Bella Geiger”. *Art@s Bulletin*, vol. 3, nº 2, 2015, p. 104.
 - 20 “Nothing to do but... Interview with Anna Bella Geiger”. In: Navas, Adolfo Montejo. *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007, p. 223.
 - 21 Jaremtchuk, op. cit., p. 99.
 - 22 Anna Bella Geiger, carta para Guy Brett, 26 de agosto de 2002. Brett, Guy. “For Anna Bella Geiger”. In: Montejo Navas, op. cit., p. 215.
 - 23 Id., p. 203.
 - 24 Os pais de Anna Bella migraram para o Brasil da Polônia.
 - 25 Como De Barros afirmou a respeito da obra *Gas Station*, de George Segal, que ele viu na Bienal de São Paulo de 1967: “Nunca esqueci aquela figura surpreendentemente vazia, solitária e ridícula em *Gas Station*. Eu era jovem e aquilo me tocou e inspirou”. Apud “Lenora de Barros”, dossiê da artista, galeria Broadway 1602, Nova York.
 - 26 Xavier, Eduardo de Sousa. *Coisa em si: conversas com Lenora de Barros*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2011, p. 94.
 - 27 De Barros produziu *Não quero nem ver* para a Bienal do Mercosul de 2005 a convite do curador Paulo Sergio Duarte.
 - 28 Xavier, op. cit., p. 118.
 - 29 Id., p. 119.
 - 30 Costi, Rochelle. “50 horas: autorretrato roubado”. Depoimento da artista. Disponível em: <http://rochellecosti.com/50-horas-auto-retrato-roubado-50-hours-Stolen-self-portrait-50-horas>.
 - 31 Mesquita, Ivo. “Uma conversa com Rochelle Costi”, 2005. Disponível em: <http://rochellecosti.com/Conversa-com-Ivo-Mesquita-A-conversation-with-Rochelle-Costi>.
 - 32 Id.
 - 33 Braga, Rodrigo. “Desejo eremita”. Depoimento do artista, 2009. Disponível em: <http://files.cargocollective.com/574095/2009-por-Rodrigo-Braga-Desejo-eremita.pdf>.
 - 34 “Rodrigo Braga”, entrevista com Sarah Moroz. *Artforum*, “500 Words”. Disponível em: <https://www.artforum.com/words/id=64542>, em inglês.
 - 35 *Antonio Manuel*. Porto: Museu Serralves, 2000, p. 68.
 - 36 “Rodrigo Braga: Inland Sea”. Entrevista com Adélaide Blanc. Disponível em: <http://www.palaisdetokyo.com/en/event/rodrigo-braga>, em inglês.
 - 37 “Laura Lima”. Dossiê da artista, galeria Tanya Bonakdar, Nova York. Disponível em: http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/laura-lima/series-selected-works_2, em inglês.
 - 38 DeMello, Anada. “Meet the Artist: Laura Lima’s Solo Show at ICA Miami”. *The Brazil Curator*, 7 de julho de 2016. Disponível em: <http://thebrazilcurator.com/index.php/2016/07/07/meet-the-artist-laura-limas-solo-exhibit-at-ica-miami/>, em inglês.
 - 39 Mallock, Elyse. “Up and Coming: Laura Lima’s Performa Commission Plays with the Sociodynamics of a Flock of Hens”. Editorial, *Artsy*, 12 de novembro de 2015. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-up-and-coming-laura-lima-unleashes-a-flock-of-spruced-up-hens-at-performa>, em inglês.
 - 40 Conversa com a artista, Rio de Janeiro, novembro de 2016.
 - 41 “Entrevista com o artista plástico Pazé, criador da série *Transeunte*”. *Rede do Saber*. Disponível em: http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portals/84/docs/entrevista_paze.pdf.
 - 42 Id.
 - 43 Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 18.

- 47 Ibid., p. 304.
- 48 Ibid., p. 211.
- 49 Carlos Basualdo, *Ernesto Neto: eighteentynineeight* (São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998), p. 6.
- 50 Neto has characterized this interaction as “viewers as active agents of the situation, moving around inside the zone of power.” Cited in “Ernesto Neto by Bill Arning,” p. 80.
- 51 Fabeiro and Fernández-Cid et al., p. 30.
- 52 Adriano Pedrosa, *Histórias às margens* (São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013), p. 14.
- 53 Adriana Varejão, interview by Hélène Kelmachter, in Philippe Sollers, *Chambres D’Echo/Echo Chambers* (Paris: Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, 2005), p. 95.
- 54 Louise Nery and Paulo Herkenhoff, *Adriana Varejão* (São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001), p. 14.
- 55 Emily Steer, “Interview: Adriana Varejão,” *Elephant*, Issue 28 (October 2016), p. 2.
- 56 Varejão, in Sollers, p. 95.
- 57 “Jac Leirner,” Artist Dossier, White Cube, London. http://whitecube.com/artists/jac_leirner/
- 58 Cited in Agnieszka Gracza, “Jac Leirner: Hardware Silk,” *ArtReview*, September 2013, p. 147.
- 59 Alexandra Reyes, “Art as Art: A Conversation with Jac Leirner,” *Out of Order*, 9/22/2012. <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/40893979.pdf>
- 60 Aurora García, Ann Gallagher, and José Thomas Brum, *José Damasceno* (London: Ridinghouse; Rio de Janeiro: Cobogó, 2015), p. 25.
- 61 Ibid.
- 62 Ibid., p. 22.
- 63 Ria Hopkinson, “From the horse’s mouth: Interview with José Damasceno,” *The Art Newspaper*, October 16, 2014.
- 64 García, Gallagher, and Brum, p. 20.
- 65 Marcello Dantas, *Laura Vinci: Estados* (Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002), p. 10.
- 66 Ibid., p. 26.
- 67 Katia Canton, *Espelho de artista* (São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001), p. 69.
- 68 Ana Paula Cohen, *Dora Longo Bahia: Who’s Afraid of Red?* (São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2002), p. 50.
- 69 Ibid., p. 48.
- 70 “Florian Raiss,” Enciclopédia Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10032/florian-raiss>
- 71 Paulo Venancio Filho, “Portrait of the Artist (Before and After Painting),” in Paulo Venancio Filho, *Carlos Zilio* (São Paulo: Cosac Naify, 2006), p. 198.
- 72 Fernando Cocchiarale, *Carlos Zilio: arte e política 1966–1976* (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996), p. 11.
- 73 “Interview, Fernando Cocchiarale, Paulo Sergio Duarte, Vanda Mangia Klabin, and Maria Del Carmen Zilio,” in Venancio Filho, p. 201.
- 74 Ibid., p. 203.
- 75 Lisette Lagnado, José Leonilson, Flávia Ribeiro, Rivane Neuenschwander (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997), p. 13.
- 76 Ibid., p. 11.
- 77 Tadeu Chiarelli, *Arte internacional brasileira* (São Paulo: Lemos Editorial, 2002), p. 127.
- 78 Joedy Luciana Barros Marins Bamonte, “A identidade da mulher negra na obra de Rosana Paulino: Considerações sobre o retrato e a formação da arte brasileira,” Conference Proceedings, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Florianópolis, August 2008), p. 295.
- 79 Ibid.
- 80 Ana Paula Simioni, “Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan,” UNICAMP, *Proa – Revista de Antropologia e Arte*, Year 2, vol. 1, no. 2 (November 2010). <http://www.ifch.unicamp.br/proa/Artigos/anasimioni.html>
- 81 Jonas Pimentel, “Rosana Paulino: a mulher negra na arte,” *Esquerda Diário*, April 13, 2015. <http://www.esquerdadiario.com.br/Rosana-Paulino-a-mulher-negra-na-arte>
- 82 Lisette Lagnado, Tadeu Chiarelli, and Aracy Amaral et al., *Nazareth Pacheco, joias* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), n.p.
- 83 Chiarelli, “Nazareth Pacheco’s Output: A Lacerating Reality,” in *ibid.*
- 84 Ivo Mesquita and Thais Rivitti, *Carmela Gross: um corpo de ideias* (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016).
- 85 *Carmela Gross: Desenhos* (São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1992), n.p.
- 86 Tadeu Chiarelli, “Marcelo Zocchio and Rejection of the Volatile Dimension of the Image,” Marcelo Zocchio Website. www.marcelozocchio.com.br/texto-Tadeu-Chiarelli.
- 87 Audrey Furlaneto, “Odires Mászho expõe retratos na Saatchi Gallery, em Londres,” *O Globo*, 4/15/2013. <http://oglobo.globo.com/cultura/odires-maszho-expoe-retratos-na-saatchi-gallery-em-londres-8113125>.
- 88 Maria Angélica Melendi, *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), p. 40.
- 89 Ibid., p. 38.
- 90 Chiarelli, “Marcelo Zocchio and Rejection of the Volatile Dimension of the Image.”
- 91 De Sousa Xavier, p. 106.
- 92 García, Gallagher, and Brum, p. 16. Damasceno also stated that art books published by Funarte were essential for him, “giving me my first access to art from the 1960s and 1970s: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, and then Tunga, Artur Barrio, Cildo Meireles, Waltercio Caldas, José Resende, Sérgio de Camargo.” In *ibid.*

- 44 “Ernesto Neto by Bill Arning”. Entrevista, *BOMB*, n° 70, The Americas (inverno, 2000), p. 80, grifo original.
- 45 Fabeiro, Elena; Fernández-Cid, Miguel, et al. *Ernesto Neto, o corpo, nu tempo*. Santiago de Compostela, Espanha: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2002, p. 211.
- 46 Id., p. 303.
- 47 Id., p. 304.
- 48 Id., p. 211.
- 49 Basualdo, Carlos. *Ernesto Neto: eighteighthnineeight*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998, p. 6.
- 50 Neto caracterizou esta interação como “espectadores como agentes ativos da situação, movimentando-se no âmbito da zona de poder”. Apud “Ernesto Neto by Bill Arning”, op. cit., p. 80.
- 51 Fabeiro e Fernández-Cid et al., op. cit., p. 30.
- 52 Pedrosa, Adriano. *Histórias às margens*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013, p. 14.
- 53 Varejão, Adriana. Entrevista por Hélène Kelmacher. In: Sollers, Philippe. *Chambres D’Echo/Echo Chambers*. Paris: Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, 2005, p. 95.
- 54 Nery, Louise; Herkenhoff, Paulo. *Adriana Varejão*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001, p. 14.
- 55 Steer, Emily. “Interview: Adriana Varejão”. *Elephant*, edição 28 (outubro de 2016), p. 2.
- 56 Varejão. In: Sollers, op. cit., p. 95.
- 57 “Jac Leirner”, dossiê da artista, White Cube, Londres. Disponível em: http://whitecube.com/artists/jac_leirner/, em inglês.
- 58 Apud Gratzka, Agnieska. “Jac Leirner: Hardware Silk”. *ArtReview*, setembro de 2013, p. 147.
- 59 Reyes, Alexandra. “Art as Art: A Conversation with Jac Leirner”. *Out of Order*, 22/9/2012. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/ct-public/arqs/40893979.pdf>, em inglês.
- 60 García, Aurora; Gallagher, Ann; Brum, José Thomas. *José Damasceno*. Londres: Ridinghouse; Rio de Janeiro: Cobogó, 2015, p. 25.
- 61 Id., ibid.
- 62 Id., p. 22.
- 63 Hopkinson, Ria. “From the horse’s mouth: Interview with José Damasceno”. *The Art Newspaper*, 16 de outubro de 2014.
- 64 García, Gallagher e Brum, op. cit., p. 20.
- 65 Dantas, Marcello. *Laura Vinci: Estados*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 10.
- 66 Id., p. 26.
- 67 Canton, Katia. *Espelho de artista*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 69.
- 68 Cohen, Ana Paula. *Dora Longo Bahia: Who’s Afraid of Red?* São Paulo: Galeria Luísa Strina, 2002, p. 50.
- 69 Id., p. 48.
- 70 “Florian Raiss”, Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10032/florian-raiss>.
- 71 Venancio Filho, Paulo. “Portrait of the Artist (Before and After Painting)”. In: Venancio Filho, Paulo. *Carlos Zilio*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 198.
- 72 Cocchiarale, Fernando. *Carlos Zilio: arte e política 1966-1976*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996, p. 11.
- 73 “Interview, Fernando Cocchiarale, Paulo Sergio Duarte, Vanda Mangia Klabin, and Maria Del Carmen Zilio”. In: Venancio Filho, op. cit., p. 201.
- 74 Id., p. 203.
- 75 Lagnado, Lisette. *José Leonilson, Flávia Ribeiro, Rivane Neuenschwander*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997, p. 13.
- 76 Id., p. 11.
- 77 Chiarelli, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo; Lemos Editorial, 2002, p. 127.
- 78 Bamonte, Joedy Luciana Barros Marins. “A identidade da mulher negra na obra de Rosana Paulino: Considerações sobre o retrato e a formação da arte brasileira”. Atas de conferência, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis, agosto de 2008, p. 295.
- 79 Id., ibid.
- 80 Simioni, Ana Paula. “Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan”. Unicamp, *Proa – Revista de Antropologia e Arte*, ano 2, vol. 1, no 2, novembro de 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2375/1777>.
- 81 Pimentel, Jonas. “Rosana Paulino: a mulher negra na arte”. *Esquerda Diário*, 13 de abril de 2015. Disponível em: <http://www.esquerdadiario.com.br/Rosana-Paulino-a-mulher-negra-na-arte>.
- 82 Lagnado, Lisette; Chiarelli, Tadeu; Amaral, Aracy et al. *Nazareth Pacheco, joias*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, s.p.
- 83 Chiarelli, “Nazareth Pacheco’s Output: A Lacerating Reality”. In: *Nazareth Pacheco, joias*, op. cit.
- 84 Mesquita, Ivo; Rivitti, Thais. *Carmela Gross: um corpo de ideias*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.
- 85 *Carmela Gross: Desenhos*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1992, s.p.
- 86 Chiarelli, Tadeu. “Marcelo Zocchio and Rejection of the Volatile Dimension of the Image”. Website Marcelo Zocchio. Disponível em: www.marcelozocchio.com.br/texto-Tadeu-Chiarelli.
- 87 Furlaneto, Audrey. “Odires Mlászho expõe retratos na Saatchi Gallery, em Londres”. *O Globo*, 15/4/2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/odires-mlaszho-expoe-retratos-na-saatchi-gallery-em-londres-8113125>.
- 88 Melendi, Maria Angélica. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 40.
- 89 Id., p. 38.
- 90 Chiarelli, “Marcelo Zocchio and Rejection of the Volatile Dimension of the Image”, op. cit.
- 91 Xavier, op. cit., p. 106.
- 92 García, Gallagher e Brum, op. cit., p. 16. Damasceno também afirmou que os livros de arte publicados pela Funarte foram fundamentais para ele, “oferecendo meu primeiro acesso à arte das décadas de 1960 e 1970: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape e, depois, Tunga, Artur Barrio, Cildo Meireles, Waltercio Caldas, José Resende, Sérgio de Camargo”. In: id.





Questioning Brazilian Art, Time, and Image: Rationalism and Multiplicity

Cauê Alves

“Brazil: Land of the Future.” This is how Austrian author Stefan Zweig defined Brazil in 1941. His book’s title became the most famous description of Brazil by a foreigner. The promise of a future better than the present and the past has sustained the imagination of many ever since. However, the more the country advances, the more remote this future seems. Perhaps the answer can be found in the future’s relationship to both past and present. To better form an image of Brazil, and to explore the themes of past, future, and present that structure this exhibition, it might prove useful to examine what is temporal and atemporal in Brazilian art.

TIME AND THE ATEMPORAL IN ART

The relationships between past, present, and future art are both intimate and universal; it is impossible to separate one from the others. Among the main presuppositions concerning an artwork is that it always offers us a renewed, close experience, an unlimited new beginning. And that experience happens in real time even if the work was made in a very different moment or was produced by a culture we know little about.

Maybe what continues to be present is exactly what we perceive as lacking, that which is completed by an artwork’s reception, by posterity, and by artists who are yet to come. Paradoxically, what a work of art lacks is its excess, its potential unfurling, and also its incompleteness: namely, anything that was not the artist’s initial intention, meanings that have already been anticipated and established, all that the work itself fully alludes to. This excess is that which has not been conceived, not yet accomplished, both of which foster new thoughts and the production of other works. After all, there is not—and there never will be—any final artwork, the last one. There will always be the next one, the following one, and a future that is yet to come.

Revisiting a work we admire reinforces the belief that art can be inexhaustible. Each encounter is unique: not only a visit to a recent past, but the chance to meet ourselves anew. The singularity of an artwork, its local specificity, does not preclude its universal and international qualities that reverberate beyond a single subject or country. However, such universality cannot be completely separated from the particularities of the artwork—the place it was created, the experiences it yielded. Still, if isolating a work from the context in which it was produced might jeopardize its meaning, likewise its relationship with its historical moment should never be viewed as mechanical or automatic. In the same way that an artwork can help us understand the context of its origin, it allows us to reflect simultaneously on our own time, our past, and the future.

Indagações sobre a arte brasileira, o tempo e a imagem: racionalismo e multiplicidade

Cauê Alves

“Brasil, o país do futuro.” Foi assim que o escritor austríaco Stefan Zweig definiu o Brasil em 1941. O título do seu livro tornou-se a mais famosa frase dita por um estrangeiro sobre o Brasil. A promessa de um futuro melhor que o presente e o passado alimentou o imaginário de várias gerações desde então. No entanto, quanto mais caminhamos, mais distante o futuro parece estar. Talvez a resposta esteja na relação do futuro tanto com o passado como com o presente. Mas, antes de nos aproximarmos da imagem do Brasil, uma breve reflexão sobre o temporal e o atemporal na arte pode nos ser útil para a investigação sobre o passado/futuro e presente que a exposição aborda.

O TEMPO E O ATEMPORAL NA ARTE

A relação entre arte, passado, presente e futuro é tão íntima e universal que talvez seja impossível distinguirmos completamente um do outro. Um dos principais pressupostos de um trabalho de arte talvez seja o de ele sempre nos possibilitar uma renovada e próxima experiência, um interminável recomeço. E essa experiência não pode ser dissociada do tempo, afinal, nosso contato com a arte nunca acontece fora do tempo e da história. Mesmo que não vivamos mais no período em que uma obra foi realizada, sentidos dela parecem nunca deixar de ser presentes. E isso acontece mesmo com trabalhos produzidos nos tempos e lugares mais remotos, pelas culturas mais distantes, das quais temos pouca ou nenhuma informação.

Talvez o que continue presente não sejam seus sentidos, mas justamente aquilo que é percebido como falta, e que será completado pela recepção, pela posteridade e pelos artistas que ainda surgirão. Paradoxalmente, o que falta a uma obra de arte é o que ela tem de excesso, de abertura, mas também de inacabado: tudo aquilo que não seja a intenção inicial do artista, os significados já antecipados, estabelecidos, aquilo que ela realiza plenamente. Esse excesso é o que não foi pensado, o que ficou por fazer e estimula tanto outros pensamentos como a produção de outras obras. Afinal, não existe e jamais existirá um trabalho de arte definitivo, o último. Sempre haverá o seguinte, um próximo e um futuro que está por chegar.

Não é à toa que não nos cansamos de retornar a um museu para reencontrar aquele trabalho que tanto admiramos. Poder voltar a ele infinitas vezes nos faz perceber quanto a arte é inesgotável, ou seja, cada vez que a percebemos, participamos dela como nunca havíamos feito antes. Entretanto, esse retorno não é apenas uma ida ao passado recente, mas um reencontro com nós mesmos. Perceber um trabalho de arte é também entrar em contato com a singularidade da experiência que ele pode propiciar.

A singularidade de um trabalho de arte, sua especificidade local, não se opõe ao que há de universal e internacional nele. E isso ocorre especialmente quando ele consegue sedimentar questões que

A good artwork communicates something about the spirit of its time in its own concrete way. There have always been artists who sought to oppose and negate rather than express the spirit of their particular moment. Modern and contemporary art, especially, continues to present memorable conflicts. One cannot forget the debates modernist art created and continues to create. We are reminded of the philosopher Nietzsche's claim that those who identify fully with their times are the ones who fail first and, like time itself, are left behind and forgotten.

Despite impressive longevity, no artwork is truly eternal; its materiality is essential, incontrovertible for its emergence, but it also imposes limitations. This is what makes up its substance; indeed, materials and techniques offer researchers clues for dating works of art. Obviously a photograph could not have been created before the invention of this technology. But it is not merely contemporary technology that comes to define the actuality of an artwork. Perhaps a certain distancing from the world is necessary to succeed in being present within it on firmer footing and also to link together past and future. There are works that are not capable, even for a second, of disentangling themselves from their own time and that appear dead, but nothing prevents anyone from resuscitating them in later times, even if the works themselves do not presume to remain for posterity. There is something in art that is difficult to undermine and which is atemporal. Few artists achieve the feat of maintaining a certain distance from their own era, while still reflecting on their own distinct history and place.

Even so, if technique or medium is not sufficient for an artwork to become a citizen of its own time, maybe its defining character is the way in which it establishes itself in the world. And what a good work of art has to say, and its way of communicating it, does not preexist it. That is, instead of simply translating meaning into a new medium—striving to go beyond its materiality, the visible, and the sensorial—it resists being reduced to a tool. In this sense, one can say that it is inaugural: not contented to rehearse what has already been institutionalized, it continually generates new and different meanings.

Further, art possesses what is often termed "fecundity": the capability to originate and provide something that was not predicted, to instigate the Other, to inaugurate the future as well as to enable us to revisit the past. Whether through rupture or through continuity, art possesses the unique ability to reopen the past while simultaneously opening itself up to what is still to come, possibly founding a new tradition that will in turn be revisited in unexpected ways.

Without ever leaving time, art can open it from within and install some provisional eternity in its fabric. This is based on the understanding of time as continuous, that each instant carries its preceding and succeeding moments. Rather than isolated instants divided and measured by numbers or quantities, as if marked by chronology or the shifting hands of a clock, time flows

ultrapassam a expressão de um único sujeito, um único país e, no contato com o outro, repercute e preenche vazios que antes dele não existiam. Esse dado universal da obra de arte, no entanto, não pode ser separado completamente daquilo que a particulariza, do lugar em que foi feita e da experiência que criou. Mas, se uma obra está inevitavelmente atrelada ao período e local em que foi feita – e, ao isolá-la do contexto em que foi produzida, pode haver prejuízo para sua compreensão, afinal, ela não é completamente autônoma em relação ao mundo que habita –, sua relação com seu momento histórico jamais poderia ser mecânica ou automática. Inversamente, do mesmo modo que uma obra pode nos ajudar a compreender o entorno em que foi realizada, o espaço em que foi concebida, ela nos permite refletir sobre o seu e o nosso tempo, sobre o passado, o futuro e o presente.

Uma boa obra tem a capacidade de nos dizer algo sobre o espírito de seu tempo, de um modo muito próprio e que não poderia ser dito de outra maneira. Não foram poucos os artistas – e a arte moderna, em especial, voltou-se sobre essa questão – que buscaram justamente se opor e negar o espírito de seu próprio tempo. Não dá para esquecer os conflitos que a arte moderna gerou e continua a gerar. No campo da filosofia, Nietzsche talvez seja o pensador que recusou, como ninguém, certas proposições de seu tempo, porque compreendeu que aqueles que se identificam completamente com sua época são os que primeiro fracassam e que, como o próprio tempo, passam e são aniquilados.

Nenhuma obra dura eternamente; por mais discursiva que seja, ela tem sua materialidade como algo incontornável para sua aparição. Ela é aquilo que a constitui, e, não raro, algumas obras são datadas por historiadores a partir da investigação sobre os materiais e técnicas nelas empregados. Obviamente um trabalho de fotografia não poderia ter sido feito antes da invenção dessa técnica. Mas não é apenas a tecnologia contemporânea que vai definir a atualidade de um trabalho de arte. Talvez seja preciso certo distanciamento do mundo para conseguirmos estar presentes nele com os pés mais firmes e enlaçar passado e futuro. Há obras que não conseguem, nem por um segundo, descolar-se de seu próprio tempo e que parecem mortas, mas nada impede que alguém consiga ressuscitá-las tempos depois, mesmo que elas não pretendam ficar para a posteridade. Há algo na arte que dificilmente pode ser desprezado e que é atemporal. Conseguir guardar certa distância de seu tempo, sem deixar de refletir sobre seu momento histórico e seu lugar, é um feito que poucos realizam.

Mas, se apenas a técnica ou meio não são suficientes para tornar um trabalho de arte cidadão de seu próprio tempo, talvez seja o modo como ele se instaura no mundo o fundamental. E como aquilo que uma boa obra de arte diz, e o modo como o faz, não preexiste a ela mesma, ou seja, como ela torna presentes significações, em vez de simplesmente traduzi-las para um novo suporte ou matéria – conseguindo ir além de sua materialidade, do visível e do sensível –, ela jamais poderá ser reduzida a um instrumento. É nesse sentido que se diz que ela é instituinte, porque ela não se contenta com o já instituído, mas ela institui outras significações até então inéditas.

and engenders moments. It is a passage, pure mobility, *duration*, as classified by the philosopher Henri Bergson. Although it is constituted by successive states, those states are not repeated; always different, they contain a constant flow of new information, briefly suspended or “frozen in time.”

Thus, inserted in time, each artwork carries its own hereafter; it is unending genesis, infinite work. Instead of fixing time, an artwork reinvents it, unceasingly challenging it as it passes.

ART IN BRAZIL, NATIONAL AND INTERNATIONAL

More than a cross-section of contemporary Brazilian art, the exhibition of the Museu de Arte Moderna de São Paulo’s collection exhibited at Phoenix Art Museum is an exhibition of contemporary art made by Brazilian artists. But contemporaneity is not restricted to the present; it is also a connection with other times and places. Brazilian art itself has a past rooted within the Western artistic avant-garde movements.

However, since globalization is increasingly dissolving regional differences, it is perhaps no longer possible to distinguish Brazilian contemporary production. If, on one hand, it is impossible to pinpoint any fixed or homogeneous cultural identity or essence, on the other hand, an artist’s birthplace is not a guarantee of an artistic Brazilian identity. The advanced state of cultural exchange has facilitated displacements as well as a continuous flow of artists and other cultural agents around the world. Over the last decades, this in turn has fueled intense debate about the dissolution of national identities and the resurgence of the local. There is now a dialectic relationship in which Brazilian art is affected by what is produced around the globe—historically Brazilian art has been characterized by appropriating production from the large centers, digesting it, and lending it new meanings—at the same time that it has become an international reference point, so much so that it has influence in the traditional hegemonic centers.

Maybe, in the international imagination, the idea of Brazilianness is still imbued with stereotypes the country itself helped to disseminate: samba, soccer, *carnaval*, sensual bodies, and beautiful women, all associated with exoticism. These stereotypes have obscured the complexity and diversity of art produced in the country over the past decades.

In the early 1950s, groups of artists dissenting from national and traditional stereotypes emerged in Brazil. In 1952, the São Paulo Ruptura (Rupture) Group¹ launched a manifesto in the context of an exhibition at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, which also featured

Mais que isso, a arte possui o que se costuma chamar de “fecundidade”: ela tem a capacidade de dar origem, de propiciar algo que ela não previu, de instigar o outro, o futuro, além de nos fazer rever o passado. Retomar o passado, seja por ruptura ou continuidade, abrir-se para o que ainda virá, talvez fundando uma nova tradição, para ser retomada, de um modo jamais pensado, é algo próprio da arte.

Sem nunca sair do tempo, ela consegue abri-lo por dentro e instalar nele uma eternidade provisória. Conceber isso só é possível se entendermos que cada instante traz consigo o momento que o precede e aquele que o sucede. É por isso que o tempo vivido é contínuo, possui duração e nunca pode ser reduzido a uma soma de instantes isolados. Ele é fluxo, engendramento de momentos, e não cronologia ou série de acontecimentos desconexos ou ligados mecanicamente, como pelo ponteiro de um relógio. Desse modo, o tempo não pode ser dividido e medido numérica e quantitativamente, pois ele é passagem, pura mobilidade, *duração*, como conceituou Bergson. Embora constituído por estados sucessivos, esses estados não se repetem, estão sempre se diferenciando um do outro, num constante jorro de novidade, o que não impede seu breve congelamento e suspensão.

Assim, infiltrada no tempo, cada obra de arte carrega seu próprio devir e porvir, é gênese interminável, trabalho infinito e, em vez de reproduzir o tempo, ela o reinventa para que ele continue transcorrendo e para que ela não cesse de desafiá-lo.

ARTE NO BRASIL, O NACIONAL E O INTERNACIONAL

A exposição do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo no Phoenix Art Museum, mais que um recorte de arte brasileira contemporânea, é uma mostra de arte contemporânea de artistas brasileiros. Mas o contemporâneo não se restringe apenas ao presente; é também seus vínculos com outros tempos e lugares. A arte brasileira possui um passado que está inserido no interior das vanguardas artísticas ocidentais.

Mas como a internacionalização da arte cada vez mais tem dissolvido as diferenças regionais, talvez não seja mais possível distinguir a produção contemporânea brasileira. Se, por um lado, não é possível buscar uma identidade ou essência cultural fixa e homogênea, por outro, apenas o lugar de nascimento do artista não é suficiente para rotular uma produção artística de brasileira. O avançado estágio de intercâmbio cultural, que tem facilitado grandes deslocamentos, assim como o fluxo contínuo de artistas e outros agentes do circuito ao redor do mundo (somados ao que se convencionou chamar de globalização) geraram, nas últimas décadas, intensos debates sobre a diluição de identidades nacionais e reforços de singularidades locais. Percebe-se que há uma relação dialética em que, ao mesmo tempo, a arte brasileira é afetada pelo que se produz no mundo – historicamente, tem se apropriado da produção dos grandes centros, digerindo-a e ressignificando-a – e também se torna referência internacional, a ponto de afetar os tradicionais centros hegemônicos.

artists in the Rio de Janeiro Frente (Front) Group, who were students of Ivan Serpa. Together, these radical artists fomented² debates within abstract tendencies in Brazil.

The Rio neo-concrete artists famously accused the São Paulo concretists of “excessive rationalism.” It is interesting to note, however, that the Ruptura Group postulated the coexistence of intuition—which precedes the formulation of discourse—with precise, clear principles connected to intellectual thought and to mathematic, geometric, and conceptual elements. The latter principles should not dominate intuition, and vice versa.

In their 1952 manifesto, the São Paulo artists wrote about artworks’ “possibilities of practical development.” The rationalization of art rendered it a positive force and incorporated it into the core of social production. In that optimistic period after World War II, the progressive construction of a technological society was at issue. Turning away from informalism as well as from romantic inspiration, and aiming instead for the transformation of society, this group of artists emphasized the integration of art, science, and new techniques. Defended in their manifesto, these “possibilities” would enable the artist to become a kind of researcher of forms destined for industry. In Rio de Janeiro, the Frente Group, with Mário Pedrosa as their speaker, articulated the same position:

Everyone contributes to this dissection of matter, including the newly arrived rookies in the group. Thus, those activities bring our members closer to practical, productive activities, which tomorrow might bring significant quality improvement to industrial products. The modern industry needs artists’ indispensable, urgent collaboration, or it risks never attaining the level of cultural demand of the society it serves.³

The concretist project derived from the commitment to industrial society, as advocated by Argentine critic Jorge Romero Brest⁴ and previously adopted by the Ulm School of Design (Hochschule für Gestaltung) where Max Bill lectured and many Brazilian artists studied (such as Geraldo de Barros, Almir Mavignier, and Alexandre Wollner). Concretist ideology maintained that economic and industrial development had caused many societal ills, which were also manifested aesthetically. It would be the artists’ mission to create new, beautiful shapes for the world. Shaped by functionalist thought and formal pragmatism, concretism aspired to rationalize the production of forms, spurred by the developmentalist agenda of Brazilian president Juscelino Kubitschek (1956–1961). Nevertheless, that optimism gradually dissipated, undermined by the simultaneous advance of new techniques and the development of a consumerist society. European constructivist tendencies themselves varied widely depending on context and opposing ideologies; it should be noted that concrete art in Brazil sought to propose a different social engagement for art without isolating it from practical accomplishments and everyday uses.

Talvez, no imaginário internacional, a noção de brasilidade ainda esteja impregnada por estereótipos que o Brasil ajudou a disseminar mundo afora. A ideia de que o Brasil é o lugar do samba, do futebol e do carnaval, associada ao exotismo, ao corpo sensual e à beleza das mulheres, está, ainda hoje, presente na cultura brasileira tal como vista de fora. E isso acabou ofuscando a complexidade e a diversidade da arte produzida no país nas últimas décadas.

No início dos anos 1950, surgem, no Brasil, grupos de artistas que trabalharam numa linha dissonante dos estereótipos nacionais e tradicionais. Alguns artistas do Grupo Ruptura¹ – que, em 1952, realizou exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocasião do lançamento do seu manifesto –, junto com outros artistas do Grupo Frente, do Rio de Janeiro, alunos de Ivan Serpa, consolidaram² um debate no interior das tendências abstracionistas no Brasil.

Apesar das críticas que posteriormente fazem os neoconcretos ao que denominaram de “excesso de racionalismo” dos concretistas paulistas, é interessante notar, no discurso do Grupo Ruptura, a existência do par intuição – que precede a formulação do discurso – e princípios claros e inteligentes, ligados à função mental, ao pensamento e aos aspectos matemáticos, geométricos e conceituais. Esses princípios não devem se sobrepor à intuição, nem vice-versa.

Em manifesto de 1952, os artistas paulistas escrevem sobre as “possibilidades de desenvolvimento prático” da obra de arte. Trata-se, ao racionalizar a arte, de torná-la positiva e trazê-la para o interior da produção social. O que está em questão nesse momento de otimismo do pós-guerra é a construção progressiva de uma sociedade tecnológica. Afastando-se do informalismo, da inspiração romântica, e visando a transformação da sociedade, o Grupo Ruptura explicita a vontade de integrar arte, ciência e técnica. Estas “possibilidades”, defendidas no manifesto, permitem ao artista transformar-se numa espécie de pesquisador de formas para a indústria. No Rio de Janeiro, o Grupo Frente, tendo como porta-voz Mário Pedrosa, tem o mesmo discurso:

Todos colaboram nesse dissecar da matéria, inclusive os recrutas recém-chegados ao grupo. Essas atividades aproximam assim seus membros das atividades práticas produtivas, o que amanhã poderá trazer, para os produtos industriais, sensível melhoria de qualidade. A indústria moderna precisa da imprescindível e inadiável colaboração dos artistas, sob pena de jamais elevar-se à altura das exigências culturais da sociedade a que serve³.

Impregnado por uma ideologia funcionalista e um pragmatismo da forma, há, no concretismo, uma aspiração de racionalização da produção de formas, contagiada pelo surto desenvolvimentista dos anos em que Juscelino Kubitschek foi presidente do Brasil (1956-1961). O otimismo, abalado pelo avanço simultâneo da técnica e da sociedade de mercado, vai aos poucos desaparecendo.

O projeto concreto derivou de um compromisso com a sociedade industrial, tal como pregou o crítico Romero Brest⁴ e como foi assumido pela Escola Superior da Forma (Hochschule für Gestaltung),

The embrace of universality and the modern utopia of reason that frames Brazilian concrete art of the early 1950s came at a moment when the issue of the national was increasingly inscribed within the international context. In addition to understanding art in relation to new modes of production, during this period Brazil witnessed a more profound reconsideration of modern artistic issues. In 1962, Ferreira Gullar, the chief theoritian of the Rio neo-concrete artists, published an article with the title *Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira* (Neo-Concrete Art, a Brazilian Contribution). In this text, which belies a certain teleological tendency and includes historical mediations, he situates Brazilian concretism in relation to the international avant-garde movements of the early twentieth century and identifies the movement's main reference points. He would later further develop this line of inquiry in his *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta* (Contemporary Art Phases: From Cubism to Neo-Concrete Art). For his part, Mário Pedrosa identified this period as the inauguration of a new cycle in art, writing excitedly, "This time Brazil takes part in it not as a meek follower, but as a precursor. The young people in the former concretism and mainly in neo-concretism, led by Lygia Clark, in many aspects presaged the op and even pop movements. Hélio Oiticica was the youngest in the group."⁵

In the 1920s, some Brazilian modernists had only schematic understandings of cubism, as well as miscomprehensions of the radical rupture this avant-garde movement signified in Europe. In contrast, the concrete artists' more nuanced comprehensions of the innovations heralded by Mondrian, the Bauhaus School, and the Soviet constructivist avant-garde inscribed them within the gap between the modernist project of the 1920s and Brazilian social reality in the 1950s. Although concrete artists were trying to separate themselves from the past—the name "Grupo Ruptura" indicates as much—they also wanted to lend continuity to their intended synthesis between the local and the global. The constructivist leanings of some Brazilian modernist artists ended up paving the way for the unfolding of concrete art. Neo-concretism, which has now been absorbed into international discourse surrounding the history of art in Latin America, has also effectively become the paradigm of how foreigners perceive Brazilian art, even though it was a highly provisional period that lasted no longer than three or four years. To understand it fully, we must grasp its relationship with the past, present, and future.

THE REINVENTION OF THE MONOCHROME

Some of the monochromatic tradition in contemporary Brazilian art derives from the constructivist debate. Even though this is not the primary origin of the artworks in the MAM São Paulo collection, this heritage appears in the work of many of its artists.

em Ulm, onde Max Bill lecionava – para onde foram muitos artistas brasileiros, como Geraldo de Barros, Almir Mavignier e Alexandre Wollner –, e é consciente de que o desenvolvimento econômico e industrial causou diversos males para a sociedade e que eles se manifestam também esteticamente. Caberia ao artista criar formas novas e belas para o mundo.

Não nos interessa aqui desenvolver a distinção entre as diversas posições no interior das tendências construtivas ocidentais. Num texto introdutório como este, é suficiente constatar que a arte concreta no Brasil buscou propor um outro engajamento social da arte, sem isolar a arte das realizações práticas e das aplicações cotidianas.

A aspiração universalista e a utopia moderna da razão, em que se insere a arte concreta do início dos anos 1950 no Brasil, chegam num momento em que se intensifica a fusão da questão nacional no contexto internacional. É um período em que, além da compreensão da arte em relação aos novos meios de produção, está se sedimentando no Brasil uma visão geral dos problemas artísticos modernos. Ferreira Gullar, o principal teórico dos neoconcretos, publica, em 1962, o texto intitulado *Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira*, em que, com certa tendência teleológica, mas fazendo as mediações históricas, situa o concretismo em relação às vanguardas do início do século XX e pontua as principais referências do movimento. Posteriormente, o mesmo autor desenvolve a pesquisa em *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Mário Pedrosa, identificando o período como a inauguração de um novo ciclo na arte, escreve, entusiasmado: “desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo Concretismo e sobretudo do Neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob muitos aspectos se antecipam ao movimento da Op e mesmo da Pop. Hélio Oiticica era o mais jovem do grupo”⁵.

123

A despeito da esquemática compreensão do cubismo por parte de alguns pintores modernistas no Brasil, na década de 1920, bem além da radical ruptura que essa vanguarda significou na Europa, o interesse dos concretistas por Mondrian, pela Bauhaus e pela vanguarda construtiva soviética deu-se com propriedade e marcou posição em relação ao descompasso entre a realidade social brasileira dos anos 1950 e o projeto modernista dos anos 1920. Ao mesmo tempo em que os concretistas tentaram romper com o passado – o nome “Grupo Ruptura” é indicativo disso –, trata-se também de dar continuidade à pretensão de síntese entre o local e o mundial. O viés construtivo de alguns modernistas acabou preparando o terreno para o desdobramento concretista – o neoconcretismo, que atualmente foi absorvido pelos discursos internacionais sobre história da arte na América Latina e praticamente ocupa o lugar de paradigma da arte brasileira aos olhos estrangeiros mais familiarizados com o Brasil, ainda que tenha sido um período muito provisório da arte e não tenha durado mais que três ou quatro anos. Fundamental talvez seja compreender sua relação com o passado, o futuro e o presente.

Rivane Neuenschwander's work can be viewed through this lens, but, rather than referring to rationalism and modern utopias, its formal purity is coupled with commentary on the dirtiness of life, the messiness of domestic spaces, and notions of the transformation of things. Composed of minimal elements, the sticky white walls and floor of her 1998/2000 corner installation *The Work of the Days* were specifically designed as magnets for crumbs, hair, dirt, and dust settled on its surfaces over the duration that it remained in her studio. Its geometry and white planes are disrupted by these ignoble materials that serve as the remains of activity, almost like an archaeology of private life.

Dust reappears in another work in the "Reinvention of the Monochrome" nucleus. Instead of the dust of everyday life, in her 2002 *Untitled*, **Laura Vinci** utilizes marble dust as if it were nothing but a trace of the tradition of classical sculpture. The floor is taken over by a white, empty, silent rectangle, in which carved stones intermingle with the dusty residues of carved marble itself—a nod to both Japanese gardens and American Land Art experiments.

Lucia Koch's works also engage in a dialogue with their exhibition spaces. But her principal element is light, which she uses to activate and re-create space. In videos, interventions, and photographs, the artist alters our understanding of place. In her 2002 *Tetra Pak*, the interior of an aluminum-lined beverage carton is blown up so large that it resembles a room. This drastic change of scale combines with the artist's decision to pinpoint an unusual angle to foster a deliberate sense of ambiguity, altering visitors' experience of and approach to photographic imagery. She creates an illusory environment by transforming disposable packaging into an imaginary, monochromatic architecture.

Valeska Soares works in different media—installation, drawing, sculpture, gardens, video—and deals with sound and scent as well as the visual. Among other materials, she has adopted marble, wax, stainless steel, and mirrors to create innovative objects and installations. In her work, she deals with the void, absence, affection, and memories. Always seeking to include the viewer, Soares engages the senses directly but also illusionistically, as if to manipulate and fool our perception. Her 2004 *Untitled (From Detour)* is an altered mirror that reflects viewers' external images, but also perhaps shows something beyond that, an interiority, an imagination, invisible images from inside that we would prefer to keep hidden. Engraved on the mirror—and therefore reflected on everything and everyone standing before it—is a fragment of Italo Calvino's book *Invisible Cities*. The metaphors in the text inscribed on the mirror allude to relationships between real and imagined cities, and become visible or invisible, depending on who is contemplating them.

A REINVENÇÃO DA MONOCROMIA

Algo da tradição monocromática na arte contemporânea brasileira deriva do debate construtivo. Embora essa não seja a principal origem dos trabalhos do acervo do MAM São Paulo, essa herança aparece no trabalho de muitos de seus artistas. O trabalho de **Rivane Neuenschwander** pode ser compreendido nessa chave, mas, em vez de se referir ao racionalismo e às utopias modernas, sua limpeza formal está atrelada a um comentário a respeito da sujeira da vida, da desordem dos espaços domésticos e a noções de transformação das coisas. Usando mínimos elementos, as paredes e o piso brancos grudentos de sua instalação *O trabalho dos dias*, de 1998/2000, situada em um canto de parede, foram especificamente pensados como ímãs para migalhas, fios de cabelo, sujeira e poeira, sedimentados em suas superfícies ao longo do período em que permaneceu em seu ateliê. A geometria e o branco das placas são interrompidos por materiais nada nobres, restos de uma ação, quase uma arqueologia da vida privada.

A poeira reaparece em outro trabalho do núcleo da exposição “A reinvenção da monocromia”. No lugar da poeira cotidiana, em sua obra *Sem título* de 2002, **Laura Vinci** utiliza pó de mármore, como se ele fosse apenas um vestígio da tradição clássica da escultura. O chão é tomado por um retângulo branco, vazio e silencioso, onde pedras esculpidas se misturam com resíduos do próprio mármore esculpido – uma alusão tanto aos jardins japoneses quanto aos experimentos americanos com a Land Art.

O trabalho de **Lucia Koch** também estabelece um diálogo com os espaços expositivos em que é exibido. Mas seu elemento principal é a luz, que a artista usa para ativar e recriar o espaço. Em vídeos, intervenções e fotografias, a artista proporciona alterações na compreensão que estabelecemos com os lugares. Em *Tetra Pak*, de 2002, o interior de uma embalagem laminada de bebida é ampliado a ponto de se configurar como uma sala. Essa mudança drástica de escala vai ao encontro da decisão da artista de salientar um ângulo não convencional para gerar um senso de ambiguidade proposital, alterando tanto a experiência que os espectadores têm da imagem fotográfica quanto a abordagem que fazem dela. Ela cria um ambiente ilusório ao transformar a embalagem descartável em uma arquitetura imaginária e monocromática.

Valeska Soares trabalha com diferentes suportes – instalações, desenhos, esculturas, jardins, vídeos – lidando, também, com sons e odores, além do aspecto visual. Entre outros materiais, ela recorreu ao mármore, à cera, ao aço inoxidável e a espelhos para criar instalações e objetos inovadores. Sua obra aborda o vazio, a ausência, afetos e memórias. Sempre buscando envolver o público, Soares estabelece uma relação direta com os sentidos, mas também ilusionista, como se tentasse manipular e enganar nossa percepção. Sua obra *Untitled (From Detour)*, de 2004, é um espelho alterado, que reflete as imagens externas dos espectadores, mas que também talvez mostre alguma coisa além disso, uma interioridade, uma imaginação, imagens invisíveis do nosso interior que talvez preferíssemos deixar ocultas. Gravado no espelho – e, portanto, refletido em tudo e todos que se postem diante dele – está um fragmento do livro



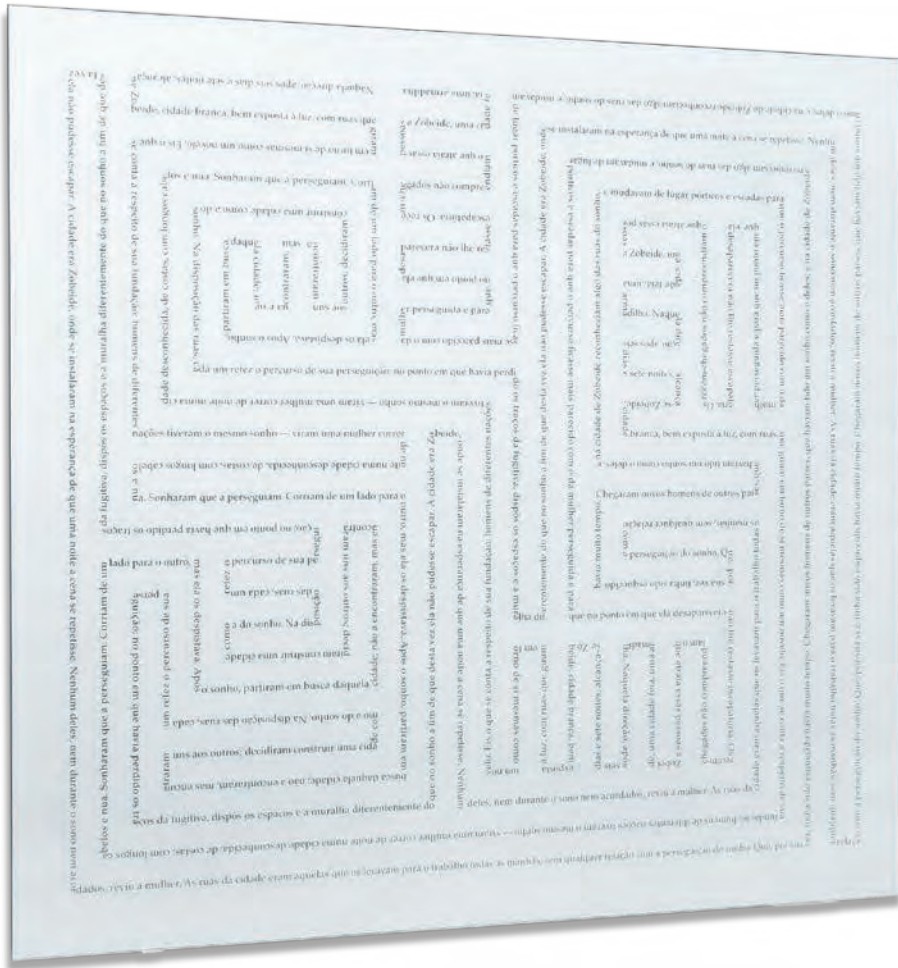
Rivane Neuenschwander
(Belo Horizonte, 1967)

O trabalho dos dias (The Work of the Days), 1998/2000
Plástico e poeira sobre placas de MDF (plastic and dust on sheets of MDF)
260 x 260 x 260 cm

Lucia Koch
(Porto Alegre, 1966)

Tetra Pak, 2002
Fotografia (photograph)
263 x 344.5 cm





Valeska Soares
 (Belo Horizonte, 1957)
 Untitled (from Detour), 2004
 Serigrafia sobre espelho (serigraf on mirror)
 75.3 x 68.6 cm



Carlito Carvalhosa
(São Paulo, 1961)

Regra de dois (Rule of Two), 2010

Alumínio (aluminum)

66.7 x 50 cm cada (each)

The pair of reflective, aluminum plaques in **Carlito Carvalhosa's** 2010 *Regra de dois* (Rule of Two) engage with the processes of printmaking. However, instead of being printed conventionally on paper, it is as if the final work is the metal printing matrix itself, each one different from all the others. These reflective surfaces serve as distorted, faded mirrors that reflect viewers, revealing their features; their vertical orientation underscores the notion of portraiture. However, these monochrome plates have undergone deliberate aggression and manifest subtle marks of violence. Their deformities suggest traces of gunshots from behind, bullets blasted at the metal that were nonetheless not forceful enough to perforate it. The resulting protrusions on these surfaces become topographies of viewers' faces, but also act as protective shields, as if spectators themselves were the targets.

If Carvalhosa's reflective, desecrated monochromes explicitly subvert the concretist tradition of pristine surfaces, **Waltercio Caldas** engages with this legacy more conceptually. His 2005 *Clave muda* (Mute Key) belongs to a series of works that illustrate the artist's quiet, discrete interventions in space characterized by clean lines and forms. His works' formal austerity is belied by subtle conceptual content underneath the surface, such as play with notions of temporality and the mechanics of perception. Per its title, the key (clef), a sign used in musical notation to mark the pitch of notes on a score, is conceptually silenced in this work, frustrating expectations of finding a guiding principle, a "key" to decipher the piece. The rectilinear, stainless steel "score" itself incorporates the white wall behind it into the composition, and is fractured by diagonal lines counterbalanced by a red Plexiglas shape supporting a single granite stone. Perched precariously amidst industrially fabricated materials, is this stone the key? The title might also allude to the concept of the "key stone," a term describing the stone in an arch that balances opposing forces and supports all of the others; here the pun works in inversion, since the steel and Plexiglas structures seem built expressly to sustain this solitary stone. Despite the formal clarity and material transparency typical of his work, Caldas paradoxically operates on the level of intimate enigmas.

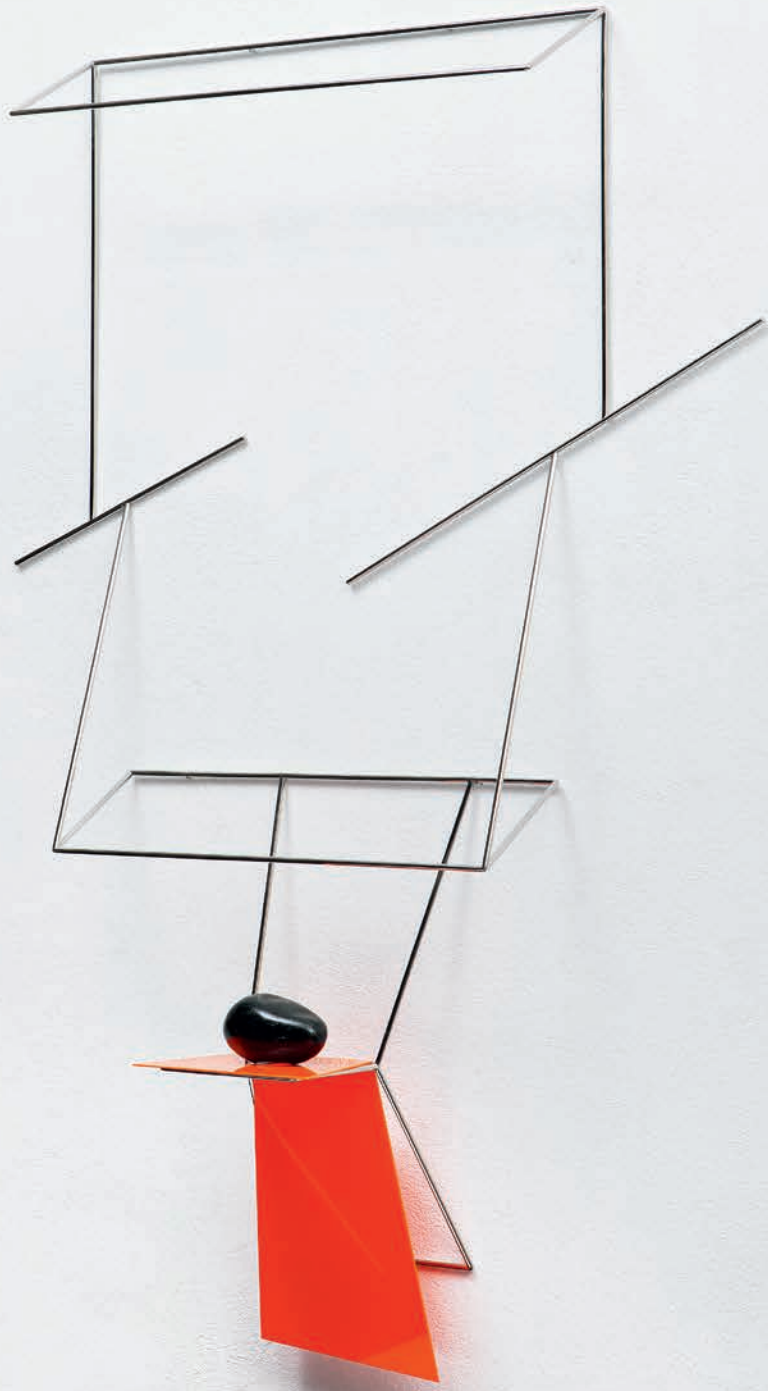
Iran do Espírito Santo's 2001 *Ato único* (Single Act) also adopts the support behind the frame as an integral component of the piece, but these works exhibit jagged lines and broken edges rather than Caldas's cool linearity. For this series, Espírito Santo enacted violence to the fundamental materials of art creation and display. He violated framed, blank sheets of paper glazed with acrylic in "single acts" of aggression that created gaping holes and webs of cracks in the plastic covering. The works' core is the act itself, with these basic artistic raw materials serving as mere supports for evidence of the artist's action. The silence of the white is disrupted by piercing shards; the cracks project random abstract shadows on the monochrome background. With an economy of means, the artist brings together order and chaos, and alludes obliquely to repressed political demonstrations marked by the destruction left behind.

As cidades invisíveis, de Italo Calvino. As metáforas no texto inscrito sobre o espelho aludem a relações entre cidades reais e imaginadas, e se tornam visíveis ou invisíveis, dependendo de quem as contempla.

O par de placas reflexivas, de alumínio, na obra de **Carlito Carvalhosa**, *Regra de dois*, de 2010, aproxima-se da noção de gravura. No entanto, em vez de serem impressas em papel, como geralmente ocorre, é como se a obra final fosse a própria “matriz”, sendo cada uma diferente de todas as demais. Essas superfícies reflexivas funcionam como espelhos distorcidos e apagados que refletem os espectadores, revelando suas feições; seu formato vertical acaba reforçando a aparência de retrato. No entanto, essas placas monocromáticas passaram por uma agressão deliberada e manifestam as marcas sutis da violência. Suas deformações sugerem marcas de tiros que teriam sido desferidos por trás delas, balas detonadas contra o metal, mas que não tiveram força suficiente para perfurá-lo. As saliências resultantes nessas superfícies tornam-se topografias dos rostos dos visitantes, mas também funcionam como escudos de proteção, como se os próprios espectadores fossem o alvo.

Se os monocromos reflexivos e profanados de Carvalhosa subvertem explicitamente a tradição concretista das superfícies imaculadas, **Waltercio Caldas** se envolve com esse legado de uma forma mais conceitual. Sua *Clave muda*, de 2005, se insere dentro de uma série de obras que marcam as intervenções silenciosas e discretas do artista no espaço, caracterizadas por linhas e formas limpas. A austeridade formal de suas obras é contradita pelo conteúdo conceitual sutil que existe por trás da superfície, tal como um jogo com as noções de temporalidade e a mecânica da percepção. De acordo com o título, a clave, sinal colocado em pautas musicais para determinar o tom das notas em uma partitura, surge conceitualmente muda nesta obra, frustrando as expectativas de se encontrar um princípio norteador, uma “chave” para decifrar a peça. A própria “pauta” retilínea, em inox, incorpora a parede branca que está por trás dela à composição, e é fraturada por linhas diagonais contrabalançadas por uma peça vermelha de acrílico que sustenta uma única pedra de granito. Empoleirada de forma precária entre materiais fabricados industrialmente, seria a pedra a clave? O título pode também aludir ao conceito de “pedra angular”, expressão que descreve uma pedra em um arco que balanceia forças opostas e suporta todas as demais; aqui o trocadilho funciona no sentido oposto, uma vez que as estruturas de inox e de acrílico parecem ter sido construídas especificamente para sustentar a pedra solitária. Apesar da clareza formal e da transparência material típicas de seu trabalho, Caldas opera paradoxalmente no nível de enigmas íntimos.

A série de **Iran do Espírito Santo**, *Ato único*, de 2001, também adota a estrutura ao redor da peça como parte integrante da obra, mas estes trabalhos exibem linhas pontudas e beiradas quebradas, em vez da linearidade fria de Caldas. Para esta série, Espírito Santo ressalta a violência sobre os materiais fundamentais de exposição da arte. Ele emoldurou folhas de papel em branco com acrílico e, em “atos únicos” de agressão, realizou furos e rachaduras no revestimento plástico. O fundamental das obras é o ato em si, com estas matérias-primas artísticas básicas servindo como meros suportes da ação do artista. O silêncio do branco é interrompido pelos estilhaços pontiagudos; as rachaduras



Waltercio Caldas
(Rio de Janeiro, 1946)

Clave muda (Mute Key), 2005

Aço inox, acrílico e granito
(stainless steel, acrylic, and granite)
143 x 120 x 37 cm



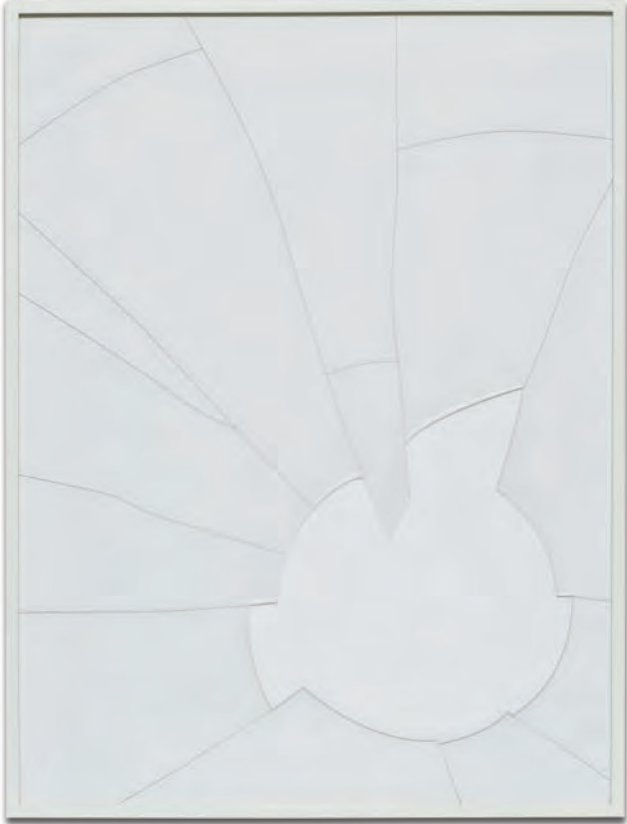
Iran do Espírito Santo
(Mocoça, 1963)

Ato único II (da série *Ato único*) [Single Act II (from the series: Single Act)], 2001

Ato único V (da série *Ato único*) [Single Act V (from the series: Single Act)], 2001

Ato único I (da série *Ato único*) [Single Act I (from the series: Single Act)], 2001

Acrílico quebrado e moldura de madeira (broken acrylic and wooden frame)
61.6 x 46.6 x 3.2 cm



Traces of violence are also present in **Antonio Manuel's** 1968 *Repressão outra vez – eis o saldo* (Repression Again—This Is the Outcome). In the 1960s, Manuel chose pages from newspapers as the basis of his art. Beyond the typical urgency of sensational journalism, they served him as a medium for clandestine interventions. Between 1968 and 1975, he appropriated previously used and discarded matrices for printing newspapers, known as *flans*, and modified them by adding his own headlines and images, while also “censoring” some of their original content. His interference always respected the paper’s constructivist design: he created geometric shapes with empty, black spaces instead of photos and organized text blocks in rectangles. Printing them on materials like canvas and wood, he then veiled these altered newspaper pages by covering them entirely with black cloths. The works are curtained in black, as if hidden by funerary shrouds, and revealed only when the viewer pulls a cord to lift the curtain. Literally indicating what can and cannot be revealed, and lending viewers agency in uncovering obscured truths, they are a direct reference to censorship during the military regime in Brazil.

LANDSCAPE, REIMAGINED

In landscape, the horizon is usually represented by a line that simultaneously connects and separates land or sea from the sky. That line is both a boundary and an intersection between what appears on the top and on the bottom in our visual field. A frontier of sorts, it occupies some undefined place always just beyond reach: each step of a subject toward the horizon makes it move farther away. It is an apt metaphor for the future—it always remains beyond.

In landscape, the horizon serves as a backdrop. As a geographic element that delineates space, it is inseparable from the notion of territory. However, beyond its spatial definition, landscape has a temporal dimension: it is connected to projections, to that which is yet to happen, to the future. The landscape is a human invention as well as a natural phenomenon and possesses both figurative and literal meanings. To invent horizons is to reinvent landscapes and our relationship with time—to widen our awareness and perception of the world. To reimagine landscapes is to move toward some vast future with everything it possesses, open and indeterminate.

Beatriz Milhazes is among the most celebrated Brazilian artists working today. Since the 1980s, she has produced paintings that re-create and enter into dialogue with decorative elements from the rich Brazilian baroque tradition. Her paintings’ profusions of bright colors and circular forms suggest floral patterns that also evoke Brazil’s lush landscape, as in her 2007 *Love*. Her process resembles collage: she affixes multiple, thin layers of paint to transparent

projetam sombras abstratas e aleatórias no fundo monocromático. Com poucos elementos, o artista aproxima ordem e caos, e alude, indiretamente, às manifestações políticas reprimidas, marcadas pela destruição daquilo que fica para trás.

Traços de violência também estão presentes na obra *Repressão outra vez – eis o saldo*, de **Antonio Manuel**, de 1968. Nos anos 1960, Manuel elegeu as páginas de jornais como base de sua arte. Além da urgência típica do jornalismo sensacionalista, elas serviram como suporte para intervenções clandestinas. Entre 1968 e 1975, ele se apropriou de matrizes positivas já utilizadas e descartadas para a impressão de jornais, os *flans*, e os modificou, acrescentando suas próprias manchetes e imagens, ao mesmo tempo em que “censurava” parte de seu conteúdo original. Sua interferência sempre respeitava a diagramação construtiva do veículo: ele criava formas geométricas com os espaços vazios, pretos, nos lugares das fotos, e organizava os blocos de texto em retângulos. Ele os imprimia em materiais como telas e madeira, e, então, ocultava essas páginas de jornal alteradas, cobrindo-as inteiramente com panos pretos. As obras são acortinadas em negro, como que ocultadas por mortalhas, e reveladas somente quando o espectador puxa uma corda para levantar a cortina. Literalmente indicando o que pode e o que não pode ser revelado, e dando aos visitantes o livre-arbítrio de revelar verdades ocultas, as obras são uma referência direta à censura vigente no período da ditadura militar brasileira.

A PAISAGEM REIMAGINADA

O horizonte é geralmente representado por uma linha que, ao mesmo tempo, une e separa a terra ou o mar do céu. Essa linha é uma espécie de limite e de intercessão entre o que aparece embaixo e em cima, no nosso campo visual. Ela é uma espécie de fronteira que ocupa um lugar indefinido, que nunca pode ser alcançado precisamente. Cada passo do sujeito rumo ao horizonte faz com que ele se desloque mais para a frente. O futuro é sempre inatingível, está sempre adiante.

O horizonte é um pano de fundo da paisagem, elemento geográfico e de projeção do espaço. Portanto, inseparável da noção de território. Entretanto, para além de sua definição espacial, há uma dimensão temporal da paisagem, ela está ligada às projeções, ao que ainda irá acontecer, ao futuro. A paisagem é também uma invenção humana e possui sentidos figurados que podem ser transpostos para o campo do pensamento. Inventar horizontes é reinventar a paisagem e nossa relação com o tempo. E, com isso, ampliar nossa consciência e percepção do mundo. Reunir trabalhos que extrapolam algumas convenções culturais estabelecidas é ir além dos limites da visão. Reimaginar paisagens é se dirigir para um futuro vasto, com tudo o que ele tem de abertura e indeterminação.

Beatriz Milhazes está entre os artistas brasileiros mais celebrados em atividade hoje. Desde os anos 1980, ela vem produzindo pinturas que não só enfrentam aspectos decorativos da rica tradição





Antonio Manuel

(Avelãs de Caminha, Portugal, 1947)

Da série: *Repressão outra vez—eis o saldo*

(From the series: *Repression Again—This Is the Outcome*), 1968

Tecido, corda e serigrafia sobre madeira
(fabric, cord, and serigraph on wood)

122 x 80 x 122 cm

plastic surfaces. Exuberant and exotic, and executed with strong gestures, her works allude to florid nature and a *carnaval*-like atmosphere immediately associated with a certain notion of Brazilianness in the global imagination.

For his 2008 installation *Cortina de vento* (Curtain of Wind), **Rodrigo Matheus** also plays with preconceptions of *brasilidade*. The work is deceptively simple: it consists of a series of photographs of waving palm trees on Brazilian beaches placed on tripods; a fan at the upper right corner of the installation simulates the sea breeze that seemingly sets these photographic fronds in motion. The tropical symbol of the palm is a stereotype of Brazilian landscapes; Matheus approaches it with humor and irony, bringing together iconic images, everyday materials, and industrial elements to underscore the artificial, kitsch way nature is treated today. This impossible sequence also suggests disconnects between mass-mediated images of Brazil and the harsh realities of life in the country. It underscores the ways in which images often seem more real than reality itself in our Instagram present.

Artur Lescher printed his 2006 monotype *O rio* (The River) on a sheet more than sixteen feet long. Rolled between two wooden reel-like spools, recalling obsolete VHS or cassette tapes, the paper droops down the wall and drips to the floor where it runs in waves like currents of water. The river referenced in the title is an ironic play on traditional representations of landscape and the materials conventionally used to create them, since in this case, these materials' gigantic scale divorces them from any originally intended functions. Lescher's river instead represents a conceptual landscape, a paper waterfall frozen in time that incorporates the gallery wall and floor into an artificial simulacrum of nature.

Leda Catunda emerged on the São Paulo art scene in the 1980s. Much of her artwork displays a certain pop bent, particularly the influence of Claes Oldenburg, but others, like her 2001 *Paisagem sobreposta* (Overlapping Landscape), depart from the profusion of mixed-media imagery incorporated into her early work. In this work, a series of spray-painted canvases mounted on a frame allude indirectly to a mountain range or to a beach's shifting sands after the tide. Collage is a recurrent technique in her practice. However, the method of adding identical parts together to create a synthesis of smooth planes is relatively rare in her art, and serves to link this piece to larger painting traditions. Folds and interruptions on the surface establish rhythms that organize the composition as a whole.

Rather than the direct observation of nature, **Albano Afonso's** landscape is founded on appropriations of famous paintings. For his 1998 *Planos de viagem* (Travel Plans), he punched holes in reproductions of paintings from art history, modifying their compositions and perspective points. The mirror behind these altered reproductions reflects the space of the

barroca brasileira, mas também dialogam com seus ornamentos. A profusão de cores luminosas e elementos circulares comparáveis a motivos florais permitem sua compreensão dentro do gênero da paisagem, como em sua obra *Love*, de 2007. Seu método de trabalho se aproxima da colagem: ela aplica múltiplas películas de tinta sobre superfícies plásticas transparentes. Exuberantes e exóticas, e executadas com gestos fortes, suas obras aludem a uma natureza florida e a uma atmosfera carnavalesca, associadas rapidamente a uma certa noção de brasilidade, no imaginário global.

Em sua instalação *Cortina de vidro*, de 2008, **Rodrigo Matheus** também brinca com noções preconcebidas a respeito de “brasilidade”. A obra é ilusoriamente simples: trata-se de uma série de fotos de palmeiras tremulantes em praias brasileiras, montadas sobre tripés. Um ventilador no canto direito superior da instalação simula a brisa do mar, que, aparentemente, é o que coloca essas folhagens fotográficas em movimento. O símbolo tropical da palmeira é um estereótipo das paisagens brasileiras; a abordagem de Matheus é carregada de humor e ironia, ao justapor imagens icônicas, materiais cotidianos e elementos industriais para enfatizar o modo artificial e *kitsch* como a natureza é tratada nos tempos atuais. Essa sequência improvável também sugere a desconexão entre as imagens do Brasil veiculadas em massa e a dura realidade da vida no país. Enfatiza a maneira como as imagens sempre parecem mais reais que a própria realidade no nosso presente do Instagram.

A monotipia de **Artur Lescher**, *O rio*, de 2006, foi impressa numa folha contínua de quase cinco metros de extensão. Enrolado em duas espécies de bobinas de madeira, como em antigas fitas VHS ou K7, o papel escorre sobre a parede e se estende pelo chão, correndo em ondas, como correntes de água. O rio ao qual o título faz referência é uma brincadeira irônica com as representações tradicionais de paisagem e os materiais convencionalmente usados para criá-las, uma vez que, neste caso, a dimensão agigantada desses materiais os distancia de qualquer função original pretendida. Em vez disso, o rio de Lescher representa uma paisagem conceitual, uma cachoeira de papel, congelada no tempo, que incorpora a parede e o chão da galeria em um simulacro da natureza.

Leda Catunda surgiu na cena artística paulistana na década de 1980. Se muito de sua pintura se aproxima de certa vertente pop, em especial a influência de Claes Oldenburg, outras, como sua *Paisagem sobreposta*, de 2001, se distanciam da profusão de imagens realizadas por múltiplas técnicas de seus primeiros trabalhos. Nesta obra, lonas pintadas com tinta spray sobrepostas num chassi aludem, indiretamente, a uma cadeia de montanhas ou às areias mutantes de uma praia, depois da maré. A colagem é uma técnica recorrente em sua prática. No entanto, o procedimento de unir partes idênticas para criar uma síntese de planos lisos é relativamente raro em sua obra, e serve para ligar esta peça a tradições maiores da pintura. A dobra e a interrupção da continuidade da superfície a partir de alguns ritmos organizam toda a composição.

Em vez de se basear na observação da natureza, a paisagem que surge no trabalho de **Albano Afonso** está fundamentada em citações de pinturas consagradas. Para sua obra *Planos de viagem*, de



Beatriz Milhazes
(Rio de Janeiro, 1960)

Love, 2007

Acrílica sobre linho (acrylic on linen)
196 x 248 x 3.5 cm



Rodrigo Matheus
(São Paulo, 1974)

Cortina de vento

(da série: *O mundo em que vivemos*)

(Curtain of Wind [from the series:

The World in Which We Live]), 2008

Cavalete, fotografia e ventilador

(easels, photograph, and fan)

190 x 300 x 90 cm



Artur Lescher
(São Paulo, 1962)
O rio (The River), 2006
Monotipia de ofsete sobre papel e madeira
(off-set monotype on paper and wood)
235 x 470 x 13 cm



Leda Catunda
(São Paulo, 1961)
Paisagem sobreposta (Overlapping Landscape), 2001
Acrílica sobre lona (acrylic on canvas)
43 x 33 x 6.5 cm





gallery as well as the viewer, so that real time and ambient space become part of the work's structure. Directly appropriating past masters' interpretations of faraway places, this series of quoted landscapes emerges as a fusion of different times and spaces; past and present coexist.

Caio Reisewitz's 2007 photograph *Jaraguá, 22* depicts a mountain located at the highest point in the São Paulo metropolis. For a city configured as a large conglomeration of high-rises, the Jaraguá Peak is one of the few natural reference points visible in the urban landscape. Within the exotic and lush vegetation captured in Reisewitz's photos, there is silence and scant evidence of human presence. The word *Jaraguá* in the Tupi-Guarani language means "protector of the valley." Reisewitz's photographs explore the ambiguity between documentary and fictional imagery, since it seems unfathomable that this natural oasis itself could actually exist within the megalopolis and remain virtually unaffected by human intervention.

Thiago Rocha Pitta's 2011 video *Danaë nos Jardins de Górgona ou Saudades da Pangeia* (Danaë in Gorgon's Garden or Longing for Pangea) is an allegory of the Greek myth in which Zeus, in the guise of a shower of gold, impregnates the princess Danaë. Translucent honey dripping onto a landscape of rocks and shells on its way to the sea, fertilizing the earth in its path, alludes to the tale and Zeus' golden disguise. Yet, the work's title also invokes Gorgon and Pangea, other characters in Greek mythology, such that the piece becomes a mélange of interwoven myths. The reference to Gorgon's garden is based on this rocky landscape depicted in tight focus: Gorgon has the power to transform anyone who looks at her into stone. Pangea, a symbol of totality and of a primordial time when the whole earth was united, is invoked with longing: the word *saudade* in Portuguese has no English equivalent, but evokes nostalgia and yearning.

Marcelo Moscheta's 2011 *Análogos* (Analogues) draws connections between the natural landscape surrounding the MAM São Paulo and his studio. Moscheta collected a rock from the bottom of a stream in Ibirapuera Park near the museum and another from a disused quarry around his workplace in Campinas, the town in the São Paulo countryside where he lives. He noted the location coordinates for the two rocks and recorded the dates and times he collected them. He then took them to the University of São Paulo's geophysics department for a mineral analysis, a dissection of their constituent components. Finally, he consolidated all of these findings into a print that included his drawings of both rocks, a hybrid image that juxtaposes scientific objectivity and artistic subjectivity. He chose photolithography to create this print, engraved in copper on a phenolite plate (the same material used to make computers), which is always displayed with the two actual rocks alongside it. In this project, he approaches landscape in terms of both conceptual and literal distances between different territories within the same vast and exceedingly diverse country. The two stones are composed of differing

1998, Afonso perfurou reproduções de quadros da história da arte, modificando suas composições e perspectiva. O espelho colocado por trás dessas reproduções alteradas reflete não só o espaço da galeria, mas também o espectador, de tal modo que o tempo e o espaço expositivo se tornam parte da estrutura da obra. Apropriando-se, diretamente, das interpretações de grandes mestres de lugares longínquos, esta série de citações de paisagens surge como uma fusão de diferentes lugares e tempos; passado e presente coexistem.

A fotografia *Jaraguá, 22*, de **Caio Reisewitz**, de 2007, retrata o ponto mais alto da metrópole de São Paulo. Para uma cidade que se configura como um grande aglomerado de prédios, o Pico do Jaraguá é uma das poucas referências naturais visíveis na paisagem urbana paulistana. Dentro da vegetação exótica e exuberante capturada nas fotos de Reisewitz, há silêncio e pouca evidência da presença humana. A palavra *Jaraguá*, em tupi-guarani, significa “protetor do vale”. As fotografias de Reisewitz exploram a ambiguidade entre imagens documentais e ficcionais, uma vez que parece inconcebível que esse oásis natural possa ele mesmo existir dentro da megalópole, permanecendo praticamente impassível à intervenção humana.

O vídeo de **Thiago Rocha Pitta** *Danãe nos Jardins de Górgona ou Saudades da Pangeia*, de 2011, é uma alegoria do mito grego em que Zeus, travestido em chuva de ouro, engravida a princesa Danaë. O mel transparente que escorre sobre uma paisagem de pedras e conchas até chegar ao mar, fertilizando a terra que encontra em seu caminho, alude à lenda e ao disfarce dourado de Zeus. Apesar disso, o título da obra também evoca Górgona e Pangeia, outros personagens da mitologia grega, de modo que a obra se transforma em uma mescla de mitos entrelaçados. A referência ao jardim de Górgona se baseia nessa paisagem rochosa e no poder dela em transformar qualquer um que a olhasse em pedra. Pangeia é invocada como símbolo de totalidade e de uma era primordial, em que toda a terra estava unida.

A obra de **Marcelo Moscheta**, *Análogos*, de 2011, suscita conexões entre a paisagem natural que envolve o MAM São Paulo e seu ateliê. Moscheta coletou uma pedra nos arredores do museu, no fundo de um riacho no Parque Ibirapuera, e outra numa pedreira desativada perto do seu local de trabalho, em Campinas, cidade onde vive, no interior do estado. Ele anotou as coordenadas de localização das duas rochas e registrou as datas e horários em que fez as coletas. Então, ele as levou ao departamento de geofísica da Universidade de São Paulo para uma análise dos minerais, uma dissecação de seus componentes constituintes. Por fim, ele consolidou todos esses achados em uma gravura que incluía seus desenhos de ambas as rochas, uma imagem híbrida que justapõe a objetividade científica e a subjetividade artística. Ele escolheu a fotolitografia para criar essa gravura, gravada em cobre sobre uma chapa de fenolite (o mesmo material usado para fazer placas de computadores), que é sempre exposta juntamente com as duas rochas verdadeiras. Neste projeto, o artista aborda a paisagem a partir de distâncias, tanto conceituais como literais, entre territórios diferentes de um mesmo país vasto e extremamente diverso. As duas rochas são compostas de



Caio Reisewitz
(São Paulo, 1967)
Jaraguá, 22, 2007
Fotografia (photograph)
64.5 x 51 cm

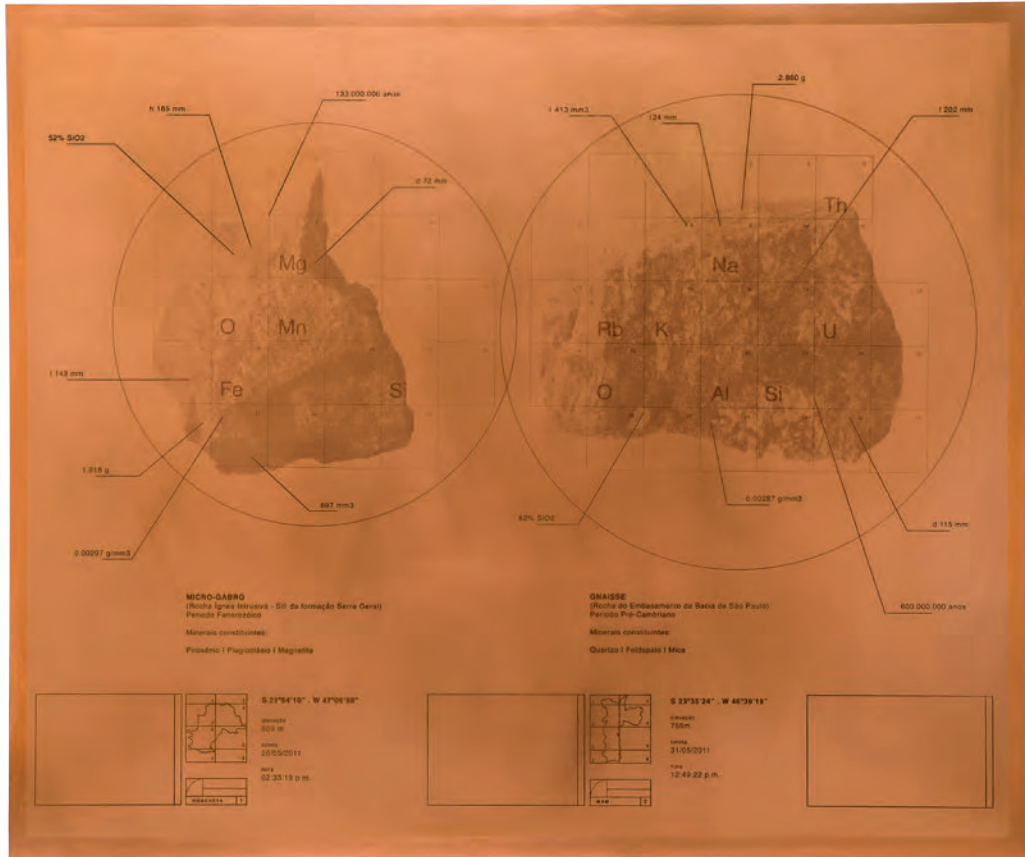


151

Thiago Rocha Pitta
(Tiradentes, 1980)

Danaë nos Jardins de Górgona ou Saudades da Pangeia
(Danaë in Gorgon's Garden or Longing for Pangea), 2011

Video (video) – 14'56"



Marcelo Moscheta
 (São José do Rio Preto, 1976)
Análogos (Analogues), 2011
 Água-forte e serigrafia sobre fonolite
 (etching and serigraph on phonolite [clinkstone])
 48.5 x 59 cm

Sem título (Untitled), 2011
 Rocha (matriz) (rock [matrix])
 24.5 x 45.3 x 25.8 cm



15 30' 54 10" W 47' 06' 59"

15 30' 54 10" W 47' 06' 59"

mineral elements, but both are Brazilian; this pseudo-scientific inquiry serves as a metaphor for equality in the construction of nationhood and national identity in a country defined by its heterogeneity.

Through a different approach to landscape, **Cinthia Marcelle's** 2005 *Unus Mundus – Confronto* (One World—Confrontation) addresses the battle between pedestrians and cars, a recurrent issue in large Brazilian cities, but also reframes everyday experiences of urban life with an incisive sense of humor. In this video, pairs of performers juggling blazing torches take over the crosswalk of a busy street. Initially, two appear until the traffic light changes, then four, then six, and finally eight, in a performance spiraling into absurdity captured on video from above the street. The confrontation alluded to in the title takes place when the final eight jugglers refuse to budge when the traffic light changes. Enraged motorists honk and shout, motorcyclists weave between them to cross the intersection. The video ends in a cacophony of voices and blaring horns. Who has the right to occupy the street? Although this sequence may appear incongruous to foreign eyes, street performers seeking spare change are common fixtures at urban Brazilian intersections. The video's humorous tone obscures darker realities of the lives of the dispossessed who live on the streets and invent ingenious means to make a buck.

Cássio Vasconcellos's 2002 *Uma vista* (A Perspective) also portrays the city, but as a sum of discrete fragments. Like in an enormous shifting, black-and-white kaleidoscope, the work's sixty-seven individual photographs gain unity only when seen from one vantage point and with a fixed gaze. For this monumental installation, Vasconcellos deconstructed a single photograph of the urban landscape and rebuilt it using principles of perspective appropriated from landscape painting. This banal image of elevated urban subway tracks itself has links to documentary photography traditions, but its fragmented installation lends viewers creative agency in making its constituent parts coalesce into a bigger picture.

Rogério Canella also focuses his camera on the urban landscapes of large metropolises such as São Paulo, but on vacant lots taken over by vegetation or demolished buildings awaiting new development. These unglamorous remainders of structures and spaces that fall victim to disuse or to real-estate development in an ever-expanding megalopolis reveal flat, horizonless landscapes. In his 1999 *Paisagem V* (Landscape V), for example, two photographs of empty lots end abruptly in concrete walls, obstructing any view beyond the foreground. Their lack of depth contrasts with their horizontal format, commonly used to frame panoramic views in which the gaze extends deep toward the horizon line. All we see here are forsaken urban areas degraded by man.

Pedro Motta's *Arquipélago* (Archipelago) series of 2008/11, on the other hand, presents machine-made landscapes surrounding Brazilian highways. Motta's photographs expose

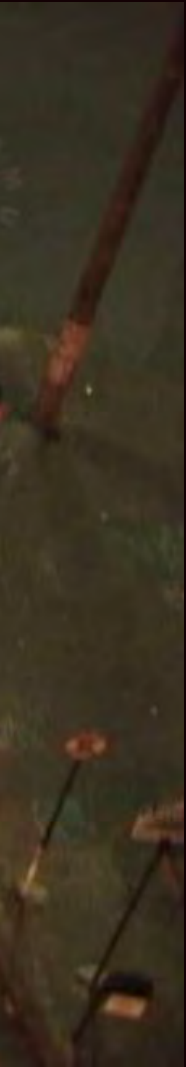
elementos minerais diferentes, mas ambas são brasileiras; esta pesquisa pseudocientífica serve como metáfora da igualdade na construção de uma nacionalidade e de uma identidade nacional em um país definido pela sua heterogeneidade.

A partir de uma outra abordagem da paisagem, a obra *Unus Mundus – Confronto*, de **Cinthia Marcelle**, de 2005, não só trata da luta entre pedestres e carros, um problema recorrente em grandes metrópoles brasileiras, mas também reformula as experiências do cotidiano da vida urbana com um agudo senso de humor. Neste vídeo, duplas de artistas fazendo malabarismos com tochas de fogo tomam a faixa de pedestre de uma rua movimentada. No início, surgem dois deles, até o farol mudar de cor, então quatro, depois seis e, finalmente, oito, numa performance que vai crescendo até chegar a uma situação inusitada, capturada ao ar livre em vídeo. O confronto a que o título alude acontece quando os últimos oito acrobatas se recusam a sair do lugar quando o farol muda de cor. Os motoristas enraivecidos buzina e gritam, motociclistas desviam deles para atravessar o cruzamento. O vídeo termina em uma cacofonia de vozes e buzinas estridentes. Quem tem o direito de ocupar as ruas? Embora esta sequência possa parecer incongruente aos olhos estrangeiros, artistas de rua em busca de um trocado são figuras comuns nos cruzamentos urbanos brasileiros. O tom humorístico do vídeo obscurece as realidades mais negras das vidas dos despossuídos que vivem nas ruas e inventam maneiras engenhosas de levantar um trocado.

A obra de **Cássio Vasconcellos**, *Uma vista*, de 2002, também retrata a cidade, mas a partir da soma de fragmentos discretos. Como num grande caleidoscópio mutante, em preto e branco, as 67 fotografias individuais que compõem o trabalho ganham unidade apenas quando vistas de um determinado ponto de vista, com o olhar imóvel. Para esta instalação monumental, Vasconcellos desconstruiu uma única fotografia de uma paisagem urbana e a reconstruiu usando princípios da perspectiva apropriados da pintura de paisagem. Esta imagem banal de trilhos elevados de metrô urbanos aproxima-se das tradições de fotografia documental, mas sua instalação fragmentada empresta aos espectadores capacidade criativa para fazer com que suas partes constituintes se fundam em uma imagem maior.

Rogério Canella também aponta sua câmera para as paisagens urbanas das grandes metrópoles como São Paulo, mas dirige seu foco para terrenos baldios tomados pelo mato ou construções demolidas à espera de um novo empreendimento imobiliário. Estes resquícios nada glamorosos de estruturas e espaços que se tornaram vítimas do desuso ou da especulação imobiliária numa megalópole em permanente expansão revelam paisagens chapadas e sem horizonte. Em sua obra *Paisagem V*, de 1999, por exemplo, duas fotografias de terrenos baldios terminam abruptamente em paredes de concreto, obstruindo qualquer visão além do primeiro plano. Sua falta de profundidade contrasta com seu formato horizontal, comumente usado para enquadrar vistas amplas em que o olhar penetra rumo à linha do horizonte. Tudo o que vemos aqui são áreas urbanas abandonadas e degradadas pelo homem.





Cinthia Marcelle
(Belo Horizonte, 1974)
Unus Mundus – Confronto
(One World — Confrontation), 2005
Video (video) – 7'50"



158

Cássio Vasconcellos
(São Paulo, 1965)
Uma vista (A Perspective), 2002
Impressão lambda (lambda print)
300 x 848 x 1132 cm











absurdities that sometimes emerge in the process of road renovation. His gaze frames disruptive interventions in the countryside as if they were unwitting works of land art. Marked by traces of the activity of excavators and trucks, poles and power transmission lines jut out of these mounds of rich red earth, appearing as incongruous industrial archipelagos in the rural landscape.

ART AND INDUSTRY

Although concrete artists of the 1950s often saw themselves as designers and the works' execution as a merely mechanical act that could be performed by a machine, the extinction of the work of art, subsumed within the rhythm of industrial production, was an idea far removed from reality. On the other hand, even though the rationalist utopia never came to be, it is undeniable that the concretists revolutionized the production of form in Brazil, particularly in design.

Geraldo de Barros was the concrete artist most invested in these beliefs. He developed them further in projects of art socialization that highlighted the application of constructivist principles to daily life. In addition to creating brands, logos, and posters, Barros later designed furniture that was produced on a large scale. Unilabor, an employee-owned factory managed by its workers in collaboration with the artist, was the leading Brazilian initiative to advance the dream of the integration of art and industry. Connected to a Socialist group and to Dominican friar João Batista Pereira dos Santos, the plant included an art school for children, a theater group, and a health clinic. In a country where the government does not offer education or health services, the utopia of the Ulm School of Design, where Barros had studied, was transposed into a version with religious affiliations, though dissenting from the dominating liberal ideology.⁶ In addition to introducing the artist's works into the market and contributing to the production of furniture based on Gestalt forms, Unilabor aimed at educating citizens and investing in their cultural and professional development. Barros continued the role of the artist as a creator of prototypes at Forminform (creating brands and logos) and in the industrial organization Hobjeto. These activities illustrate how concretism adapted European models to the Brazilian reality, adjusting them to the social conditions of the time, but conforming less to the dominant developmentist ideology than previously believed.

Regardless of its idiosyncrasies, its failure, and how much it was imbued with the prevailing ideology of the intellectualized Brazilian middle class, the constructivist project was organized around certain strategies that enabled it both to counter nationalist artistic currents (espoused by such artists as Di Cavalcanti and Portinari who were still influential in the early 1950s) and to resist international informalist trends. That does not mean that constructivist art should be

Já a série *Arquipélago*, de **Pedro Motta**, de 2008/11, apresenta paisagens construídas por máquinas ao redor das rodovias brasileiras. As fotografias de Motta revelam os absurdos que surgem, às vezes, nos processos de reformas em estradas. Seu olhar enquadra as intervenções perturbadoras no interior do país, como se fossem obras involuntárias de *land art*. Marcados pelos vestígios do trabalho de escavadeiras e caminhões, postes e linhas de transmissão projetam-se desses montes de rica terra vermelha, surgindo como arquipélagos industriais inusitados na paisagem rural.

ARTE E INDÚSTRIA

Embora na tradição concretista brasileira dos anos 1950, o artista veja a si mesmo como projetista, e a execução da obra, como um fato meramente mecânico, que poderia inclusive ser realizada por uma máquina, a extinção do trabalho de arte no ritmo da produção industrial era um ideal distante da realidade do período. Mesmo que a utopia racionalista não tenha se concretizado, é inegável que os concretistas conseguiram, principalmente no design, revolucionar a produção das formas no Brasil.

Geraldo de Barros foi o artista concreto que mais investiu no projeto de socialização da arte e colocou em evidência a aplicação de princípios construtivos na vida cotidiana. Além de realizar marcas, logotipos e cartazes, Barros trabalhou, nos anos posteriores, com desenho de móveis, que chegaram a ser produzidos em grande escala. A Unilabor, a principal iniciativa brasileira de levar adiante o sonho de integração entre arte e indústria, foi uma fábrica autogerida por operários em cooperação com o artista. Ligada a um grupo socialista e ao frei dominicano João Batista Pereira dos Santos, mantinha uma escola de arte infantil, um grupo de teatro e um posto de saúde. Num Estado omisso, que não oferece educação e saúde, a utopia da Escola de Ulm, onde Barros estudou, travestiu-se numa versão nada laica, mas dissidente da ideologia liberal dominante⁶. Mais que inserir sua produção no mercado e colaborar na produção de móveis visualmente leves a partir de formas pregnantas da *Gestalt*, a Unilabor buscou formar o cidadão e investir em seu desenvolvimento cultural e profissional. A figura do artista como elaborador de protótipos foi posteriormente perseguida por Barros na Forminform (criação de marcas e logotipos) e na organização industrial Hobjeto. Ajustando-se às condições sociais do período, o concretismo no Brasil, menos conformado com a ideologia desenvolvimentista dominante do que se pensou, adaptou modelos europeus à realidade nacional.

Independentemente de suas idiossincrasias, de sua falência, e de quanto estava impregnado pela ideologia dominante na classe média intelectualizada brasileira, o projeto construtivo organizou-se com certas estratégias, de modo que conseguiu não só se opor às correntes nacionalistas de artistas como Di Cavalcanti e Portinari que, no início da década de 1950, ainda eram influentes, mas também resistir às tendências informalistas internacionais. Isso não quer dizer que a arte

identified as the sole Brazilian modern paradigm. Nevertheless, it did adapt to certain demands for an international Brazilian art, and it reflected a more accurate image of the country at that historical moment than those currents closer to irrationalism, expressionism, or surrealism. Further, the tradition of concretism also provides a counterpoint to fantastic realism, another stereotype of Latin American art, as well as to a certain sensualist view of the body, especially its relationship with *carnaval*, as founded on a limited understanding of Lygia Clark and Hélio Oiticica's work that ignores their links to the European Western tradition.

IMPOSSIBLE OBJECTS

Marcus Galan is one of the artists who have reinvented the constructivist artistic tradition and its relationship with industry. Not without irony, *Sino* (Bell), of 1998, subverts this everyday object by rendering its actual use impossible; allowing his clear glass bell to toll would destroy it. Galan makes use of industrial methods to reveal contradictions between his project and the fragile materials that constitute it, thus metaphorically alluding to the failure of the Brazilian modern utopia and the impossibility of its being fully realized.

Ana Tavares's work also enters into ironic dialogues with the field of industrial design. In her *Contêiner e escada* (Container and Ladder) of 1990, she uses industrial materials to create everyday objects that cannot be used. She has also assembled cold, soothing objects in installation works that reinvent ordinary spaces where people are passersby, such as waiting rooms and airports. Removed from their common contexts, impersonal objects tailored to the scale of viewers' bodies seem disjunctive and odd in relation with the surrounding architecture.

Felipe Cohen's 2009 *Sem título* (da série: *Meio-dia*) (Untitled [From the Series: Noon]) is composed of two different materials: cardboard and black basalt. An open paper box becomes an impossible object when a dense, heavy shadow made of stone seems to fill the void under its lids. Strangely, this darkness appears to fall perpendicularly to the floor, as if parallel beams of the noon sun shone on the piece. The artist's sculptural logic approaches a certain constructivist rationality. However, the choice of materials seems to somehow reconcile notions of eternity and purity associated with the stone with the paper's provisional, banal character.

In a different way, **Regina Silveira** has created a series of works in which invisible objects, many of them connected to art history, project distorted shadows on walls. Her 1993 *Meret Oppenheim com sombra peluda* (Meret Oppenheim with Furry Shadow) relates to Silveira's strategies of putting the nature of visual representation and its relationship with the way we

construtiva deva ser eleita como paradigma moderno brasileiro, uma vez que ela se adaptou, de modo mais efetivo, a certas demandas de uma arte brasileira internacional, tampouco que ela formaria uma imagem de país mais verdadeira que aquelas correntes mais próximas do irracionalismo, do expressionismo ou do surrealismo. Trata-se, sim, de um contraponto a outro estereótipo da arte latino-americana denominado de realismo fantástico, assim como de certa visão sensualizada do corpo, sua relação com o carnaval, tal como legitimada por uma compreensão limitada das obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica que esquece seus vínculos com a tradição ocidental europeia.

OBJETOS IMPOSSÍVEIS

Marcus Galan está entre os artistas que reinventaram a tradição artística construtiva e sua relação com a indústria. Não sem ironia, *Sino*, de 1998, subverte este objeto do cotidiano, ao impossibilitar seu uso; qualquer badalada deste sino claro de vidro iria destruí-lo. Galan recorre a métodos industriais para revelar as contradições entre seu projeto e os materiais frágeis que o constituem, aludindo, metaforicamente, ao fracasso da utopia modernista brasileira e à impossibilidade de sua completa realização.

A obra de **Ana Tavares** também dialoga ironicamente com o campo do desenho industrial. Em sua obra *Contêiner e escada*, de 1990, ela usa materiais industriais para criar objetos cotidianos que não podem ser usados. É recorrente em sua obra objetos frios e relaxantes em instalações que reinventam lugares ordinários de passagem, como salas de espera e aeroportos. Deslocados de seus contextos usuais, objetos impessoais feitos sob medida segundo a escala dos corpos dos espectadores parecem disjuntivos e estranhos em relação à arquitetura a seu redor.

A obra *Sem título* (da série: *Meio-dia*), de **Felipe Cohen**, de 2009, é composta por dois materiais distintos: o papelão e o basalto negro. Uma caixa de papel aberta torna-se um objeto impossível quando uma sombra densa e pesada, feita de pedra, parece preencher o espaço vazio sob suas tampas. Estranhamente, essa escuridão parece cair perpendicularmente ao chão, como se raios paralelos do sol intenso do meio-dia incidissem sobre a peça. O raciocínio escultórico do artista aproxima-se de certa racionalidade construtiva. No entanto, a escolha dos materiais parece conciliar, de algum jeito, noções de eternidade e pureza associadas à pedra, com o caráter provisório e banal do papel.

De modo diverso, **Regina Silveira** criou uma série de obras em que objetos invisíveis, muitos deles vinculados à história da arte, projetam sombras distorcidas sobre as paredes. Seu trabalho *Meret Oppenheim com sombra peluda*, de 1993, relaciona-se com as estratégias de Silveira de colocar a natureza da representação visual e sua relação com o modo como percebemos o mundo em xeque.



Marcius Galan
(Indianapolis, USA, 1972)
Sino (Bell), 1998
Aço e vidro (steel and glass)
32 x 28 x 28 cm



Ana Maria Tavares
(Belo Horizonte, 1958)
Contêiner e escada (Container and Ladder), 1990
Aço-carbono e madeira (carbon steel and wood)
350 x 230.5 x 52 cm



170

Felipe Cohen
(São Paulo, 1976)
Sem título (da série: *Meio-dia*)
(Untitled [from the series: Noon]), 2009
Basalto negro e caixa de papelão
(black basalt and cardboard box)
36 x 60 x 25 cm



Regina Silveira
(Porto Alegre, 1939)

Meret Oppenheim com sombra peluda
(Meret Oppenheim with Furry Shadow), 1993

Madeira e pelo sintético (wood and synthetic hair)
174 x 178 x 80 cm

perceive the world in jeopardy. The work itself consists only of the long shadow cast on the wall by Meret Oppenheim's absent, signature fur cup and saucer, as if it were a visible trace of her pioneering surrealist legacy. The shadow is an indication of absence; it is a mental projection that deceives the viewers' eyes. Silveira's work deals with art-historical references as presented as voids, as lacunae that nonetheless make themselves present, simulacra that subvert our relationship with tradition.

After graduating in advertising in São Paulo, **Vik Muniz** moved to New York in the 1980s and began creating photographs that reproduce famous artworks by the likes of Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, and Andy Warhol, among others. *The Descent from the Cross (After Caravaggio)*, of 2000, is part of a series in which he appropriated painted masterpieces and used droppers to reproduce them in liquid chocolate. Given the impossibility of making them permanent, he photographed these compositions, printed the photos, and then destroyed the original chocolate matrix. Images such as this highlight his technical virtuosity as well as an incisive wit that verges on playful parody. Muniz's works are among those with the most exposure in mass media in contemporary Brazilian art.

For his part, **Nelson Leirner** is among the most provocative artists in the history of art in Brazil. In recent years, he has also replicated others' artworks with his own twists and great irony. Marcel Duchamp is among his most consistent references and is the subject of Leirner's tongue-in-cheek 2001 *Paramutt*. This ingenious work consists of a series of books published by Taschen that feature Duchamp's infamous 1917 *Fountain* urinal on the cover, which Leirner endows with actual "plumbing": hoses that connect to spigots inserted into these photographic urinals and fall to the floor. The art system, the market, and even his very own artworks are consistent targets for this artist's anarchic, good-tempered, avant-garde spirit. Even Brazilian constructivist ideals are not spared; in his *Construtivismo rural* (Rural Constructivism) series, he re-creates images of concrete artworks in cow leather.

Given the failure of the relationship between art and industry, it is important to highlight **Efrain Almeida's** work and his connection with manual techniques and artisanal work, particularly the carved sculptures found in Catholic churches in Northeastern Brazil. His work has both a sacred and profane character. Almeida's 1996 *Dez chagas* (Ten Wounds) is composed of five pairs of small, painted wooden feet, sculptures that reference Catholic images, votive offerings, and also personal myths and beliefs. These diminutive objects cannot be explained by human rationality alone; they symbolize the body and its relationship with the spirit. Because of their fragile appearance and the confessional tone they frequently express, his objects often awaken a kind of complicity in the spectator.

A obra propriamente consiste apenas da longa sombra que incide sobre a parede, provocada pela ausência da xícara e pires de pele, característicos de Meret Oppenheim, como se fossem um traço visível de seu pioneiro legado surrealista. A sombra é um índice da ausência; é uma projeção mental que ilude o olhar do público. A obra de Silveira trata as referências da história da arte como vazios, lacunas que, ainda assim, se fazem presentes, simulacros que subvertem nossa relação com a tradição.

Depois de cursar publicidade em São Paulo, **Vik Muniz** mudou-se para Nova York, nos anos 1980, e começou a criar fotografias que reproduzem obras de arte consagradas, de artistas como Leonardo da Vinci, Albert Dürer e Andy Warhol, entre outros. *The Descent from the Cross (After Caravaggio)*, de 2000, integra uma série em que ele se apropriou de obras-primas da pintura e usou conta-gotas para reconstruí-las com chocolate líquido. Dada a impossibilidade de torná-las permanentes, ele fotografou essas composições, imprimiu as fotos e destruiu a matriz original em chocolate. Imagens como esta enfatizam seu virtuosismo técnico bem como um humor afiado que beira a paródia lúdica. As obras de Muniz estão entre aquelas de maior exposição nos meios de comunicação de massa entre os artistas brasileiros contemporâneos.

Nelson Leirner, por sua vez, está entre os artistas mais provocadores na história da arte no Brasil. Nos últimos anos, ele também vem replicando obras de arte de outros artistas com seus próprios toques e forte teor irônico. Marcel Duchamp está entre suas referências mais constantes e é o tema da obra jocosa de Leirner *Paramutt*, de 2001. Esse trabalho engenhoso consiste numa série de livros publicados pela Taschen que apresentam o infame urinol de Duchamp, *A fonte*, de 1917, na capa, em que Leirner coloca "encanamentos" de verdade: mangueiras que se conectam a torneiras inseridas nesses urinóis fotográficos e que caem ao chão. O sistema da arte, o mercado e até mesmo suas próprias obras de arte são alvo constante de seu espírito anárquico, bem-humorado e vanguardista. Ele não poupa nem mesmo o ideário construtivo da arte brasileira; em sua série *Construtivismo rural*, ele recria imagens de obras de arte concreta em couro de boi.

Dada a falência da relação entre arte e indústria, é relevante ressaltar o trabalho de **Efrain Almeida** e seu vínculo com a manualidade e o trabalho artesanal, principalmente o entalhe das imagens encontradas nas igrejas católicas do Nordeste brasileiro. Há algo de sagrado e profano em sua obra. Sua obra *Dez chagas*, de 1996, é composta de cinco pares de pequenos pés de madeira, pintados, esculturas que tratam do imaginário católico, dos ex-votos, e também de mitos e crenças pessoais. Estes objetos diminutos não podem ser abarcados apenas pela razão humana; eles simbolizam o corpo e sua relação com o espírito. Dada a aparência frágil e o tom confessional que muitas vezes expressam, seus objetos, não raro, despertam uma espécie de cumplicidade no espectador.



Vik Muniz
(São Paulo, 1961)
The Descent from the Cross (After Caravaggio), 2000
Fotografia (photograph)
Ed. 1/3
179 x 124.8 cm
Página adjacente: detalhe (Facing page: detail)







Nelson Leirner
(São Paulo, 1932)

Paramutt, 2001

Papel, plástico, aço inox e madeira
(paper, plastic, stainless steel, and wood)
196 x 198 x 40 cm



Efrain Almeida
(Campinas, 1964)
10 chagas (10 Wounds), 1996
Óleo sobre cedro (oil on cedar)
2.6 x 112 x 8 cm



Marepe's work is simultaneously local, also founded on lore from the interior of Northeastern Brazil, and also related to procedures in international contemporary art. He fuses references to traditional culture and also to manual work in national construction projects with methods of appropriation inherited from Duchamp. His 1998 *O telhado* (The Roof) would seem to be a space of shelter and protection, but it is an impossible object: without walls to support its beams and raise the roof overhead, it has no practical function. Instead, as in the tradition first established by American conceptual artist Sol LeWitt, the piece exists only as a set of instructions for construction. Designed to vary according to the materials, methods, and hired laborers indigenous to each distinct site in which it is realized, its building process brings workers foreign to museum spaces into the gallery. In this project, the process itself is privileged over the final product, which stands as evidence of action but is dismantled at the conclusion of each exhibition.

Cildo Meireles's *Inmensa* of 1982 also dialogues with the proportions of the human body. This sculpture bears relationships with objects that everybody recognizes, like tables and chairs, but it is also fraught with functional impossibility. In Latin, *in mensa* means "on the table." But by reducing the proportions of some tables and chairs to fit under the larger ones and to support the entire structure, Meireles creates a kind of exercise in logic (and in the illogical). Symmetry, balance, and the use of modular structures lend it connections to the constructivist art of the previous generation. However, here, the relationship with rational physics is ironic and serves to illustrate how smaller, more fragile entities provide support for the larger pieces—as in society itself.

180

The cryptic 2014 video *Quimera* (Chimera) by **Tunga** and **Eryk Rocha**, the son of renowned filmmaker Glauber Rocha, is a prime example of experimentalism and cinematographic invention. Interweaving dreams and reality, this open film compels viewers to complete its unfinished narrative in their imaginations. Close-ups of a man shaving his face appear intermittently among flashing lights, cats, and shadows. Different textures (cat hair, iron scraps) are superimposed; tightly focused camera shots are immersed in a soundtrack as intense as the images themselves. Another work in the exhibition, Tunga's *Troféu* (Trophy), created twenty years earlier, in 1984, features metal wires gathered in locks like unruly strands of hair. A life-sized comb, usually seen as an organizing element, appears instead incapable of completely gathering and straightening the hairs. Both of these works are part of fantastic narratives with no beginning or end, imbued with symbolic elements pertaining to the artist's own personal mythologies.

Sandra Cinto's works also often reflect a dreamlike environment. In her varied production, everyday objects from domestic settings are reinvented in unexpected configurations that

A obra de **Marepe** tem o mérito de conseguir ser local, tratar de saberes do interior do Nordeste brasileiro e, ao mesmo tempo, relacionar-se com procedimentos internacionais da arte contemporânea. Ele funde referências à cultura tradicional, o trabalho manual de projetos de construção civil e procedimentos de apropriação herdados de Duchamp. Sua obra *O telhado*, de 1998, parece tratar-se de um espaço de abrigo e proteção, mas é um objeto impossível: sem as paredes para suportar as vigas para apoiar o telhado sobre elas, não há função prática. Em vez disso, tal qual na tradição estabelecida pelo artista conceitual americano Sol LeWitt, resta apenas o conjunto de regras para sua construção. Concebido para variar de acordo com os materiais, métodos e trabalhadores contratados, nativos de cada local específico em que é realizado, seu processo construtivo traz trabalhadores não familiarizados com o espaço do museu para dentro da galeria. Neste projeto, o próprio processo é mais importante que o produto final, que permanece como prova da ação, mas é desmontado ao final de cada exposição.

A obra *Inmensa*, de **Cildo Meireles**, de 1982, também dialoga com as proporções do corpo humano. É evidente sua relação com objetos conhecidos por todos, como mesas e cadeiras, bem como sua impossibilidade funcional. Em latim, *in mensa* significa “na mesa”. Mas, ao reduzir as proporções de algumas mesas e cadeiras para que se encaixem sob os elementos maiores, sustentando toda a estrutura, Meireles cria uma espécie de exercício de lógica (e de ilógica). Simetria, equilíbrio e o uso de estruturas modulares permitem que se estabeleça um vínculo com a arte construtiva da geração anterior à sua. No entanto, aqui, a relação com a física racional é irônica e mostra como as entidades menores, mais frágeis, promovem o suporte para as peças maiores – como na própria sociedade.

O vídeo enigmático *Quimera*, de 2014, de **Tunga e Eryk Rocha**, filho do premiado cineasta brasileiro Glauber Rocha, é um elogio ao experimentalismo e à invenção cinematográfica. Mesclando sonhos e realidade, este filme aberto exige que o público complete, em sua imaginação, a narrativa inacabada. Em meio a luzes, gatos e sombras, intercalam-se closes fechados de um homem se barbeando. Texturas diversas (pelos de gato, limalha de ferro) justapõem-se; tomadas fechadas de câmeras são imersas em uma trilha sonora tão intensa quanto as próprias imagens. Outra obra de Tunga na exposição, *Troféu*, criada vinte anos antes, em 1984, traz fios de metal amarrados em mechas, como cabelos desalinhados. Um pente em tamanho natural, geralmente encarado como um elemento ordenador, parece, na verdade, incapaz de aglutinar ou desembaraçar completamente os fios. Ambas as obras são parte de narrativas fantásticas, sem princípio ou fim, permeadas de elementos simbólicos que pertencem às próprias mitologias pessoais do artista.

As obras de **Sandra Cinto** aproximam-se do ambiente onírico. Em sua produção variada, objetos cotidianos do mobiliário doméstico são reinventados em configurações inusitadas que estabelecem novas relações tanto com o corpo humano quanto com o espaço ao redor. Sua obra parece se referir à tradição surrealista ao mesmo tempo em que invoca um universo fantástico muito



Cildo Meireles
(Rio de Janeiro, 1948)
Imensa, 1982
Madeira (wood)
100 x 117 x 186 cm







Tunga
(Palmares, 1952 – Rio de Janeiro, 2016)
Troféu (Trophy), 1984
Cobre e latão (copper and brass)
10 x 160 x 250 cm

establish new relationships both with the human body and the surrounding space. Her work often references surrealist traditions while also invoking a personal fantastic universe; she evokes skies, oceans, and nature's untamable power using minimal gestures. In the *Untitled* 2000 work belonging to the MAM São Paulo collection, opaque light bulbs hang down from the underside of an everyday table, like pendulous, eerie fruit waiting to be plucked. The saturated, stark white of the table and its appendages makes these uncanny bulbs appear to be turned on and extinguished at the same time.

Created by **Waltercio Caldas** in 1978, *A experiência Mondrian* (The Mondrian Experience) is also an ambiguous object, but it instead reflects on art history and the cultural field more broadly. In later works, Caldas would refer to the names of various other modern artists, but Mondrian, invoked in this piece, is among the most influential artists in the Brazilian constructivist tradition. Caldas here appropriates a technology most commonly used for advertising and transforms it into a work of art: a low-tech, common light box in which words flash by on a horizontal screen. He chose this object for its associations with advertising, but also because its structure is defined by rectilinear lines and the sole use of white, black, and primary colors—characteristics of Mondrian's own paintings. This object's flashing lettering alludes to the universe of commercial consumption, betraying a certain cynicism; its repetitive invocation of Mondrian's name hints at oversaturation. This device both announces and removes the viewers from Mondrian's work, an "experience" mediated by commercialism.

BRAZIL: LAND OF THE PAST/FUTURE/PRESENT

This exhibition should be understood less for its Brazilian character than for the relationships that these works of art establish with the past, the present, and the future. More than seeking historical continuity, what matters is discontinued, heterogeneous time, which are indivisible and simultaneous within an artwork. In that sense, art is more than a promise of something that will happen; it is the possibility of understanding history. The exhibition *Past/Future/Present: Contemporary Brazilian Art from the Museum of Modern Art, São Paulo* intends to collaborate with others' parallel endeavors to dissipate bias and overturn shallow visions of Brazil and its art.

This is neither a question of selecting new canons to interpret Brazilian art nor of deeming some traditions or paradigms more important than others, but rather meant to reveal a multiplicity of contemporary propositions. In Brazil, many of the links between different times happen more through rupture with than through continuity of the modernist utopia. This exhibition does not seek to choose between one tradition or another, or to identify a single geographic

particular; ela evoca céus, mares e a força incontrolável da natureza usando gestos mínimos. Na obra *Sem título*, de 2000, pertencente ao acervo do MAM São Paulo, lâmpadas opacas pendem da parte inferior de uma mesa comum, como estranhos frutos pendulares, à espera da colheita. O branco forte e saturado da mesa e seus apêndices faz com que essas lâmpadas improváveis pareçam estar acesas e apagadas, ao mesmo tempo.

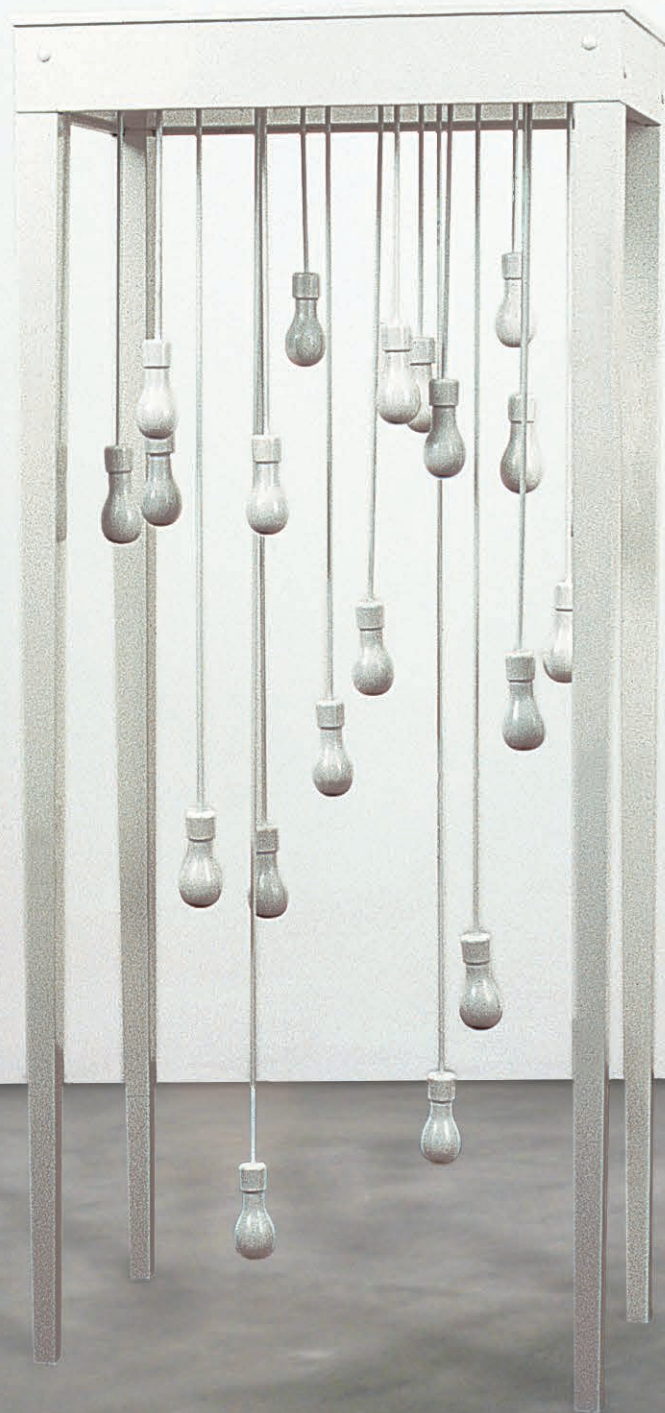
Criado por **Waltercio Caldas** em 1978, *A experiência Mondrian* é também um objeto ambíguo, mas, por sua vez, reflete sobre a história da arte e o campo da cultura de maneira mais ampla. Caldas, em trabalhos realizados em anos seguintes, irá se referir a vários nomes de outros artistas modernos, mas Mondrian, invocado nesta peça, está entre os artistas mais emblemáticos para a tradição construtiva brasileira. Aqui, Caldas se apropria de uma tecnologia que é mais comumente usada na propaganda e a transforma em obra de arte: uma caixa de luz comum, de baixa tecnologia, na qual as palavras se movimentam numa tela horizontal. Ele escolheu este objeto não só por suas associações com a propaganda, mas também porque sua estrutura é definida por linhas retilíneas e o uso apenas de branco, preto e cores primárias – características das próprias pinturas de Mondrian. O letreiro em movimento alude ao universo do consumo, deixando entrever um certo cinismo; a invocação repetitiva do nome de Mondrian sugere uma supersaturação. Este dispositivo anuncia, ao mesmo tempo em que afasta, o público da obra de Mondrian, uma “experiência” mediada por dispositivos comerciais.

BRASIL: PAÍS DO PASSADO/FUTURO/PRESENTE

Esta mostra deve ser vista menos por sua brasilidade que pela relação que estas obras estabelecem com o passado, o presente e o futuro.

Mais que buscar uma continuidade histórica, o que interessa aqui é o tempo descontínuo e heterogêneo, que é indiscernível e simultâneo no interior da obra de arte. Nesse sentido, a arte é mais que uma promessa de acontecimento; é a possibilidade de compreensão da história. A mostra *Passado/Futuro/Presente: Arte contemporânea brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo* pretende colaborar para dissipar preconceitos e anular visões superficiais sobre o Brasil e sua arte.

Não se trata de eleger novos cânones para interpretações da arte brasileira, tampouco tradições ou paradigmas mais relevantes que outros, mas sim de revelar a multiplicidade de proposições contemporâneas. No Brasil, muitos dos vínculos entre os tempos se dão mais por ruptura que por continuidade com a utopia modernista. Esta exposição não busca escolher entre uma tradição ou outra, eleger uma região do país como protagonista, em detrimento de outras, mas, em vez disso, ampliar referências bem como o campo simbólico no qual a arte se insere. Sabendo da





Sandra Cinto
(Santo André, 1968)
Sem título (Untitled), 2000
Tinta automotiva sobre madeira e ferro
(automotive paint on wood and iron)
160 x 71 x 41 cm

Waltercio Caldas
(Rio de Janeiro, 1946)
A experiência Mondrian (The Mondrian Experience), 1978
Caixa de zinco, fita de PVC perfurada, lâmpada, motor e vidro
(zinc box, perforated PVC strip, lamp, motor, and glass)
13.3 x 72.3 x 22.3 cm

site as paramount in detriment of others, but instead to widen frames of reference as well as the symbolic field in which art is inserted. Aware of the impossibility of a single exhibition to tackle the complexity of contemporary art created in Brazil, this project seeks instead to fuel the debate, to spark conversations, and to reexamine syntheses of local and global, old and new, in order to call attention to the different times contained in the present.

Endnotes

190

1 The group introduced concrete art in São Paulo. Its members included Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto, and Anatol Wladyslaw. All of them signed the “Ruptura” manifest in 1952; later Mauricio Nogueira Lima joined them. In that same year, the first issue of Décio Pignatari, and Augusto and Haroldo de Campos’s *Noigandres* magazine was launched. Later, these three concrete poets would integrate the concrete Paulista group.

2 According to art critic and historian Aracy Amaral, we can find geometric abstraction in Brazilian art since the 1920s, particularly in interior décor, such as in tinted glass and settings. Cf. Aracy Amaral, “Surgimento da abstração geométrica no Brasil,” in *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner* (São Paulo: DBA/ Melhoramentos, 1998). Furthermore, the 3rd Salão de Maio, organized by Flávio de Carvalho in 1939, had different foreign abstract and geometric abstract artists as participants.

3 Mário Pedrosa, *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*, edited by Otilia Arantes (São Paulo: Edusp, 1998), 248. Translated for this publication.

4 According to Aracy Amaral, the lectures that Romero Brest gave in São Paulo in the early 1950s also spurred the emergence of Brazilian concrete art. The Argentine critic served as a juror in the 1951, 1953, and 1961 São Paulo Biennials.

5 Mário Pedrosa, “Arte ambiental, arte pós-Moderna, Hélio Oiticica” (1965), in Hélio Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, edited by Luciano Figueiredo, Lygia Pape, and Waly Salomão (Rio de Janeiro: Rocco, 1986), 9. Translated for this publication.

6 In Brazil in the 1950s, there were two main political currents: liberalism and nationalism. The liberals believed that Brazilian industrial development required international capital to finance economic growth. In contrast, the nationalists believed that such openness would not truly facilitate the nation’s development.

impossibilidade de uma mostra dar conta da complexidade da arte contemporânea feita no Brasil, buscamos levantar as discussões e pretensões de síntese entre o local e o global, o antigo e o novo, a fim de apontar para os diversos tempos que o presente carrega.

Notas

1 O Grupo foi o iniciador da arte concreta em São Paulo. Dele participaram Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto e Anatol Wladyslaw. Todos assinaram o manifesto Ruptura, em 1952, e a eles se juntou, mais tarde, Maurício Nogueira Lima. No mesmo ano, foi lançado o primeiro número da revista *Noigandres*, de Décio Pignatari, e Augusto e Haroldo de Campos. Os três poetas concretos integraram, em seguida, o grupo concreto paulista.

2 Segundo a historiadora e crítica Aracy Amaral, desde os anos 1920 podemos encontrar a abstração geométrica na arte brasileira, principalmente em decorações de interiores, como vitrais e cenografias. Cf. Amaral, Aracy. "Surgimento da abstração geométrica no Brasil". In: *Arte construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: DBA/ Melhoramentos, 1998. Além disso, o III Salão de Maio, organizado por Flávio de Carvalho, em 1939, teve a participação de vários artistas estrangeiros abstratos e abstratos geométricos.

3 Pedrosa, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. Org. de Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1998, p. 248.

4 Segundo Aracy Amaral, a conferência que Romero Brest fez em São Paulo no início dos anos 1950 também incentivou o aparecimento da arte concreta brasileira. O crítico argentino ainda foi júri nas Bienais de São Paulo em 1951, 1953 e 1961.

5 Pedrosa, Mário. "Arte ambiental, arte pós-Moderna, Hélio Oiticica" (1965). In: Oiticica, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Org. de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 9.

6 No Brasil dos anos 1950, havia duas grandes correntes políticas: o liberalismo e o nacionalismo. Os liberais acreditavam que o desenvolvimento industrial brasileiro necessitava de capitais internacionais que financiassem o crescimento econômico. Os nacionalistas acreditavam que essa abertura não desenvolveria verdadeiramente a nação.





Past/Future/Present

Checklist | *Lista de obras*

The Body/The Social Body

O corpo/O corpo social

Keila Alaver

(Santo Antônio de Platina, 1970)

Sem título (Untitled), 2000

Couro, fotografia e madeira

(leather, photograph, and wood)

73 x 57 x 4 cm

Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld

Loan from Eduardo Brandão and Jan Fjeld

Foto/Photo: Ding Musa

CM2006.187-000

Rafael Assef

(São Paulo, 1970)

Roupa nº 6 (Clothing nº 6), 2002

Fotografia (photograph)

205.7 x 106 x 7.2 cm

Doação Galeria Vermelho e artista

Gift of Galeria Vermelho and the artist

Foto/Photo: Rafael Assef

2005.080-000

Dora Longo Bahia

(São Paulo, 1961)

Fúlvio e a Medusa (Fúlvio and the Medusa), 2001

Backlight em alabastro e fotografia sobre transparência

(backlight display in alabaster and photograph on transparency)

33.9 x 27.7 x 16 cm

Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld

Loan from Eduardo Brandão and Jan Fjeld

Foto/Photo: Ding Musa

CM2006.110

Lenora de Barros

(São Paulo, 1953)

Não quero nem ver (I Don't Even Want to See), 2005

Videoinstalação (video installation)

Tato no olho (The Touch of the Eye), 2005 60"

Ela não quer ver (She Doesn't Want to See), 2005 4'04"

Já vi tudo (Now I've Seen It All), 2005 9'50"

Há mulheres (There Are Women), 2005 59"

Video (video)

Doação Claudio Luiz Silva Haddad

Gift of Claudio Luiz Silva Haddad

Fotos/Photos: Lenora de Barros

2006.169-000

Lia Chaia

(São Paulo, 1978)

Minhocão, 2006

Videoinstalação (video installation) 18'05"

Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld

Loan from Eduardo Brandão and Jan Fjeld

Foto/Photo: Edouard Fraipont

CM2006.262

Tadeu Jungle

(São Paulo, 1956)

Choro (Cry), 2004

Videoinstalação (video installation) 3'10"

Doação do artista

Gift of the artist

Foto/Photo: Romulo Fialdini

2006.204

Jac Leirner

(São Paulo, 1961)

Pulmão (Lung), 1987

Papel celofane montado em caixa de acrílico

(cellophane mounted in acrylic box)

Ed. 6/60

20.8 x 6 x 8.7 cm

Doação Ricardo Resende em memória de João Resende

Gift of Ricardo Resende in memory of João Resende

Foto/Photo: Romulo Fialdini

1999.028

José Leonilson

(Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993)

Ninguém tinha visto (No One Had Seen), c. 1988

Acrílica e pastel oleoso sobre madeira

(acrylic and oil pastel on wood)

148 x 84.5 cm

Doação Eduardo Brandão e Jan Fjeld

Gift of Eduardo Brandão and Jan Fjeld

Foto/Photo: Ding Musa

2006.082

Laura Lima

(Governador Valadares, 1971)

Palhaço com buzina reta – monte de irônicos (Clown with Straight Horn – Mountain of Ironies), 2007

Máscara de papel machê e lápis óleo, roupa de palhaço de tecido, colarinho de tule, sapatos de couro, buzina, tubos de PVC (papier-mâché mask and oil pencil, clown clothing made of fabric, tulle collar, leather shoes, horn, and PVC tubes)
Dimensões variáveis/Variable dimensions

Prêmio Aquisição Telefônica – Panorama 2007

Telefonica Acquisition Prize – Panorama 2007

Foto/Photo: Rafael Roncato

2008.030-000

—

Ernesto Neto

(Rio de Janeiro, 1964)

Copulônia, 1989/91

Chumbo grafitado e tecido sintético
(graphite lead and synthetic fabric)
370 x 574 x 436 cm

Prêmio Lojas Marisa – Panorama 1991

Lojas Marisa Prize – Panorama 1991

Foto/Photo: Renato Parada

1991.002-000

—

Ernesto Neto

(Rio de Janeiro, 1964)

O tempo e o sono vazio (Time and Empty Sleep), 2000

Fotografia (photograph)

103 x 103 cm cada (each)

Comodato Gilberto Chateaubriand

Loan from Gilberto Chateaubriand

Foto/Photo: Rafael Roncato

CM2000.002-000

—

Nazareth Pacheco

(São Paulo, 1961)

Sem título (Untitled), 1997

Cristal, miçanga, lâmina de barbear, fio de náilon e acrílico
(crystal, bead, razor blade, nylon thread, and acrylic)
129 x 39.5 x 8 cm

Grande Prêmio Embratel – Panorama 1997

Embratel Grand Prize – Panorama 1997

Foto/Photo: Romulo Fialdini

1997.061-000

—

Florian Raiss

(Rio de Janeiro, 1955)

Sem título (Untitled), 1987

Óleo sobre argila (oil on clay)

33 x 35 x 20 cm

Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld

Loan from Eduardo Brandão and Jan Fjeld

Foto/Photo: Ding Musa

CM2006.182

—

Rodrigo Braga

(Manaus, 1976)

Comunhão I (Communion I), 2006

Ed. 15/112

Fotografia (photograph)

50 x 75.5 cm

Doação do artista por intermédio do Clube de

Colecionadores de Fotografia MAM

Gift of the artist through the MAM Photography

Collectors Club

Foto/Photo: Rodrigo Braga

2007.165

—

Rodrigo Braga

(Manaus, 1976)

Comunhão II (Communion II), 2006

Ed. 1/5

Fotografia (photograph)

50 x 75 cm

Doação do artista

Gift of the artist

Foto/Photo: Rodrigo Braga

2007.166

—

Rodrigo Braga

(Manaus, 1976)

Comunhão III (Communion III), 2006

Ed. 1/7

Fotografia (photograph)

50 x 75 cm

Doação do artista

Gift of the artist

Foto/Photo: Rodrigo Braga

2007.167

—

Shifting Identities

Identidades mutáveis

Keila Alaver

(Santo Antônio de Platina, 1970)

Keila, 1995

Serigrafia sobre fórmica (serigraph on Formica)

200.9 x 80 x 7.1 cm

Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld

Loan from Eduardo Brandão and Jan Fjeld

Foto/Photo: Ding Musa

CM2006.228

Lenora de Barros

(São Paulo, 1953)

Homenagem a George Segal

(Homage to George Segal), 1975/90

Fotografia (photograph)

150 x 200 cm

Doação Milú Villela

Gift of Milú Villela

Foto/Photo: Ruy Teixeira

2006.075

Rochelle Costi

(Caxias do Sul, 1961)

50 horas: autorretrato roubado

(50 Hours: Stolen Self-Portrait), 1992/93

Fotografia e impressão sobre papel em metacrilato
(photograph and printing on paper on methacrylate)

122 x 550 cm

Doação da artista

Gift of the artist

Foto/Photo: Romulo Fialdini

1996.146

Anna Bella Geiger

(Rio de Janeiro, 1933)

Brasil nativo/Brasil alienígena

(Native Brazil/Foreign Brazil), 1977

Cartões-postais e fotografias
(postcards and photographs)

31 x 98 cm

Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM

MAM Contemporary Nucleus Acquisition

Foto/Photo: Ding Musa

2006.003-000

Carmela Gross

(São Paulo, 1946)

Arlequim (Harlequin), 2002

Tinta sobre camiseta de algodão (paint on cotton shirt)

69 x 153 cm

Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM

MAM Contemporary Nucleus Acquisition

Foto/Photo: Marcelo Arruda

2002.109

Cildo Meireles

(Rio de Janeiro, 1948)

Zero cruzeiro, 1978

Litografia ofsete sobre papel (offset lithograph on paper)

7.1 x 15.7 cm

Doação do artista

Gift of the artist

Foto/Photo: Marcelo Arruda

2008.007

Odiros Mlászho

(Mandirituba, 1960)

Caesar 17 (da série: *Cavo um fóssil repleto de anzóis*)

(Caesar 17 [from the series: I Dig Up a Fossil Full of Hooks]), 1996

Fotografia (photograph)

64.7 x 49.2 cm

Doação José Mindlin

Gift of José Mindlin

Foto/Photo: Odiros Mlászho

1998.033

Odiros Mlászho

(Mandirituba, 1960)

Marcus Aurelius (da série: *Cavo um fóssil repleto de anzóis*)

(Marcus Aurelius [from the series: I Dig Up a Fossil Full of Hooks]), 1996

Fotografia (photograph)

64.8 x 49.2 cm

Doação José Mindlin

Gift of José Mindlin

Foto/Photo: Odiros Mlászho

1998.034

Rosana Paulino

(São Paulo, 1967)

Sem título (Untitled), 1997

Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor
(xerography and thread on fabric mounted within embroidery
ring)

31.3 x 310 x 1.1 cm

Prêmio Estímulo Embratel – Panorama 1997

Embratel Stimulus Award – Panorama 1997

Foto/Photo: João Musa

1997.076-000

Penna Prearo

(São Roque, 1949)

São todos filhos de... Deus III

(They Are All Children of... God III), 1999

Fotografia (photograph)

30 x 45 cm

Doação Morgan Guaranty Trust Company of New York

Gift of The Morgan Guaranty Trust Company of New York

Foto/Photo: Penna Prearo

1999.150

Penna Prearo

(São Roque, 1949)

São todos filhos de... Deus V

(They Are All Children of... God V), 1999

Fotografia (photograph)

30 x 45 cm

Doação Morgan Guaranty Trust Company of New York

Gift of The Morgan Guaranty Trust Company of New York

Foto/Photo: Penna Prearo

1999.151

Penna Prearo

(São Roque, 1949)

São todos filhos de... Deus VI

(They Are All Children of... God VI), 1999

Fotografia (photograph)

30 x 45 cm

Doação Morgan Guaranty Trust Company of New York

Gift of The Morgan Guaranty Trust Company of New York

Foto/Photo: Penna Prearo

1999.152

Carlos Zilio

(Rio de Janeiro, 1944)

Lute (You Should Fight), 1967/98

Alumínio, resina plástica e serigrafia sobre plástico
(aluminum, plastic resin, and serigraph on plastic)

5.8 x 10.5 x 17.5 cm

Doação do artista

Gift of the artist

Foto/Photo: Marcelo Arruda

1999.189

Marcelo Zocchio

(São Paulo, 1963)

Os cem (The One Hundred), 1997

Tinta acrílica sobre fotografias

(acrylic paint on photographs)

148.3 x 198 cm

Doação do artista

Gift of the Artist

Foto/Photo: Romulo Fialdini

1997.038-000

The Reinvention of the Monochrome

A reinvenção da monocromia

Waltercio Caldas

(Rio de Janeiro, 1946)

Clave muda (Mute Key), 2005

Aço inox, acrílico e granito (stainless steel, acrylic, and granite)

143 x 120 x 37 cm

Doação Vera Diniz

Gift of Vera Diniz

Foto/Photo: Marcelo Arruda

2006.180-000

Carlito Carvalhosa

(São Paulo, 1961)

Regra de dois (Rule of Two), 2010

Alumínio (aluminum)

66.7 x 50 cm cada (each)

Doação do artista por intermédio do Clube de Colecionadores
de Gravura MAM

Gift of the artist through the MAM Engraving Collectors Club

Foto/Photo: Everton Ballardin

2010.079 & 2010.280

José Damasceno

(Rio de Janeiro, 1968)

Nota sobre uma cena acesa ou os dez mil lápis

(Note on a Lit Scene or the Ten Thousand Pencils), 2000

10 mil lápis sobre parede (10,000 pencils on wall)

375 x 770 x 16 cm

Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM

MAM Contemporary Nucleus Acquisition

Foto/Photo: Romulo Fialdini

2000.412

—

Antonio Dias

(Campina Grande, 1944)

The Illustration of Art I, 1971

Vídeo (video) 4'13"

Doação Credit Suisse

Gift of Credit Suisse

Foto/Photo: Antonio Dias

2010.022

—

Iran do Espírito Santo

(Mococa, 1963)

Ato único I (da série *Ato único*)

(Single Act I [from the series: Single Act]), 2001

Acrílico quebrado e moldura de madeira

(broken acrylic and wooden frame)

61.6 x 46.6 x 3.2 cm

Aquisição Panorama 2001 – PricewaterhouseCoopers

Panorama 2001 Acquisition – PricewaterhouseCoopers

Foto/Photo: Eduardo Ortega

2001.109

—

Iran do Espírito Santo

(Mococa, 1963)

Ato único II (da série *Ato único*)

(Single Act II [from the series: Single Act]), 2001

Acrílico quebrado e moldura de madeira

(broken acrylic and wooden frame)

61.6 x 46.6 x 3.2 cm

Aquisição Panorama 2001 – PricewaterhouseCoopers

Panorama 2001 Acquisition – PricewaterhouseCoopers

Foto/Photo: Renato Parada

2001.110

—

Iran do Espírito Santo

(Mococa, 1963)

Ato único V (da série *Ato único*)

(Single Act V [from the series: Single Act]), 2001

Acrílico quebrado e moldura de madeira

(broken acrylic and wooden frame)

61.6 x 46.6 x 3.2 cm

Aquisição Panorama 2001 – PricewaterhouseCoopers

Panorama 2001 Acquisition – PricewaterhouseCoopers

Foto/Photo: Eduardo Ortega

2001.113

—

Lucia Koch

(Porto Alegre, 1966)

Tetra Pak, 2002

Fotografia (photograph)

263 x 344.5 cm

Doação Ursula Erika e Marianna Baumgart

Gift of Ursula Erika and Marianna Baumgart

Foto/Photo: Lucia Koch

2006.192

—

Antonio Manuel

(Avelãs de Caminha, Portugal, 1947)

Da série: *Repressão outra vez – eis o saldo* (From the series: Repression Again – This is the Outcome), 1968

Tecido, corda e serigrafia sobre madeira

(fabric, cord, and serigraph on wood)

122 x 80 x 122 cm

Doação Rolf Gustavo Baumgart

Gift of Rolf Gustavo Baumgart

Foto/Photo: Marcelo Arruda

2006.181

—

Rivane Neuenschwander

(Belo Horizonte, 1967)

O trabalho dos dias (The Work of the Days), 1998/2000

Plástico e poeira sobre placas de MDF

(plastic and dust on sheets of MDF)

260 x 260 x 260 cm

Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM

MAM Contemporary Nucleus Acquisition

Foto/Photo: Edouard Fraipont

2000.415-000

—

Rosângela Rennó

(Belo Horizonte, 1962)

Sem título (da série: *Vermelha*)

(Untitled [from the series: Red]), 1996

Fotografia (photograph)

122 x 84 cm

Aquisição MAM

MAM Acquisition

Foto/Photo: Romulo Fialdini

1997.029

Valeska Soares

(Belo Horizonte, 1957)

Untitled (from *Detour*), 2004

Serigrafia sobre espelho (serigraph on mirror)

75.3 x 68.6 cm

Doação da artista por intermédio do Clube de Colecionadores de Gravura MAM

Gift of the artist through the MAM Engraving Collectors Club

Foto/Photo: Edouard Fraipont

2004.056

Adriana Varejão

(Rio de Janeiro, 1964)

Dioneia (da série: *Carnívoras*)

(Venus flytrap [from the series: Carnivorous]), 2012

Óleo e gesso sobre tela (oil and plaster on canvas)

98.5 x 297 x 3.5 cm

Doação da artista

Gift of the artist

Foto/Photo: Renato Parada

2012.050-000

Laura Vinci

(São Paulo, 1962)

Sem título (Untitled), 2002

Pedra e pó de mármore (marble stone and marble dust)

35 x 390 x 250 cm

Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM

MAM Contemporary Nucleus Acquisition

Foto/Photo: Nelson Kon

2003.129-000

Landscape, Reimagined

A paisagem reimaginada

Albano Afonso

(São Paulo, 1964)

Planos de viagem (Travel Plans), 1998

Páginas de livro perfuradas sobre espelho
(perforated book pages on mirror)

24.9 x 153.5 x 2 cm

Doação do artista

Gift of the artist

Foto/Photo: Renato Parada

1999.056-000

Rogério Canella

(São Paulo, 1973)

Paisagem V (Landscape V), 1999

Fotografia (photograph)

46 x 338 cm

Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld

Loan from Eduardo Brandão and Jan Fjeld

Foto/Photo: Ding Musa

CM2006.180-000

Leda Catunda

(São Paulo, 1961)

Paisagem sobreposta (Overlapping Landscape), 2001

Acrílica sobre lona (acrylic on canvas)

43 x 33 x 6.5 cm

Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld

Loan from Eduardo Brandão and Jan Fjeld

Foto/Photo: Ding Musa

CM2006.192

Artur Lescher

(São Paulo, 1962)

O rio (The River), 2006

Monotipia de ofsete sobre papel e madeira
(off-set monotype on paper and wood)

235 x 470 x 13 cm

Doação Alfredo Setubal

Gift of Alfredo Setubal

Foto/Photo: Marcelo Arruda

2006.166-000

Cinthia Marcelle

(Belo Horizonte, 1974)

Unus Mundus – Confronto (One World – Confrontation), 2005
Vídeo (video) 7'50"

Doação Israel Vainboim

Gift of Israel Vainboim

Foto/Photo: Cinthia Marcelle

2006.187

—

Rodrigo Matheus

(São Paulo, 1974)

Cortina de vento (da série: *O mundo em que vivemos*) (Curtain of Wind [from the series: The World in Which We Live]), 2008
Cavalete, fotografia e ventilador (easels, photograph, and fan)
190 x 300 x 90 cm

Doação Credit Suisse, com recursos da Lei Federal de Incentivo à Cultura

Gift of Credit Suisse, with funds from the Federal Cultural Incentive Law

Foto/Photo: Marcelo Arruda

2011.005-000

—

Beatriz Milhazes

(Rio de Janeiro, 1960)

Love, 2007

Acrílica sobre linho (acrylic on linen)

196 x 248 x 3.5 cm

Doação Credit Suisse

Gift of Credit Suisse

Foto/Photo: Edouard Fraipont

2009.049

—

Marcelo Moscheta

(São José do Rio Preto, 1976)

Análogos (Analogues), 2011

Água-forte e serigrafia sobre fenolite (etching and serigraph on phonolite [clinkstone])

48.5 x 59 cm

Doação do artista por intermédio do Clube de Colecionadores de Gravura MAM

Gift of the artist through the MAM Engraving Collectors Club

Foto/Photo: Rafael Roncato

2012.003

—

Marcelo Moscheta

(São José do Rio Preto, 1976)

Sem título (Untitled), 2011

Rocha (matriz) (rock [matrix])

24.5 x 45.3 x 25.8 cm

Doação do artista por intermédio do Clube de Colecionadores de Gravura MAM

Gift of the artist through the MAM Engraving Collectors Club

Foto/Photo: Everton Ballardin

2012.004

—

Pedro Motta

(Belo Horizonte, 1977)

Arquipélago #2 (Archipelago #2), 2008/11

Fotografia (photograph)

99 x 99 cm

Doação do artista

Gift of the artist

Foto/Photo: Pedro Motta

2012.007

—

Pedro Motta

(Belo Horizonte, 1977)

Arquipélago #2 (Archipelago #2), 2008/11

Fotografia (photograph)

99 x 99 cm

Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM

MAM Contemporary Nucleus Acquisition

Foto/Photo: Pedro Motta

2012.008

Pedro Motta

(Belo Horizonte, 1977)

Arquipélago #2 (Archipelago #2), 2008/11

Fotografia (photograph)

99 x 99 cm

Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM

MAM Contemporary Nucleus Acquisition

Foto/Photo: Pedro Motta

2012.009

—

Thiago Rocha Pitta

(Tiradentes, 1980)

Danãe nos Jardins de Górgona ou Saudades da Pangeia

(Danaë in Gorgon's Garden or Longing for Pangea), 2011

Vídeo (video) 14'56"

Doação dos amigos de José Olympio Pereira por ocasião de seu aniversário de 50 anos

Gift of the friends of José Olympio Pereira in honor of his

50th birthday

Foto/Photo: Thiago Rocha Pitta

2012.053

—

Caio Reisewitz

(São Paulo, 1967)

Jaraguá, 22, 2007

Fotografia (photograph)

64.5 x 51 cm

Doação do artista por intermédio do Clube de Colecionadores de Fotografia MAM
Gift of the artist through the MAM Photography Collectors Club

Foto/Photo: Caio Reisewitz

2008.022

Cássio Vasconcellos

(São Paulo, 1965)

Uma vista (A Perspective), 2002

Impressão lambda (lambda print)

300 x 848 x 1132 cm

Doação Ursula Erika Marianna Baumgart
Gift of Ursula Erika Marianna Baumgart

Foto/Photo: Cássio Vasconcellos

2006.167-000

Impossible Objects

Objetos impossíveis

Efrain Almeida

(Campinas, 1964)

10 chagas (10 Wounds), 1996

Óleo sobre cedro (oil on cedar)

2.6 x 112 x 8 cm

Doação do artista

Gift of the artist

Foto/Photo: Romulo Fialdini

1999.218-000

Waltercio Caldas

(Rio de Janeiro, 1946)

A experiência Mondrian (The Mondrian Experience), 1978

Caixa de zinco, fita de PVC perfurada, lâmpada, motor e vidro
(zinc box, perforated PVC strip, lamp, motor, and glass)

13.3 x 72.3 x 22.3 cm

Fundo para aquisição de obras para o acervo do MAM –

Companhia Vale do Rio Doce, 1999

Fund for the Acquisition of Works for the MAM Collection –

Companhia Vale do Rio Doce, 1999

Foto/Photo: Romulo Fialdini

1999.052

Sandra Cinto

(Santo André, 1968)

Sem título (Untitled), 2000

Tinta automotiva sobre madeira e ferro (automotive paint on wood and iron)

160 x 71 x 41 cm

Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM

MAM Contemporary Nucleus Acquisition

Foto/Photo: Romulo Fialdini

2000.411

Felipe Cohen

(São Paulo, 1976)

Sem título (da série: Meio-dia)

(Untitled [from the series: Noon]), 2009

Basalto negro e caixa de papelão
(black basalt and cardboard box)

36 x 60 x 25 cm

Aquisição Núcleo Contemporâneo e doação Cleusa Garfinkel

MAM Contemporary Nucleus Acquisition

and gift of Cleusa Garfinkel

Foto/Photo: Romulo Fialdini

2010.053

Marcus Galan

(Indianapolis, USA, 1972)

Sino (Bell), 1998

Aço e vidro (steel and glass)

32 x 28 x 28 cm

Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld

Loan from Eduardo Brandão and Jan Fjeld

Foto/Photo: Ding Musa

CM2006.252

Nelson Leirner

(São Paulo, 1932)

Paramutt, 2001

Papel, plástico, aço inox e madeira
(paper, plastic, stainless steel, and wood)

196 x 198 x 40 cm

Doação Milú Villela

Gift of Milú Villela

Foto/Photo: Renato Parada

2005.138-000

Marepe

(Santo Antônio de Jesus, 1970)

O telhado (The Roof), 1998

Telha de barro, madeira e metal
(clay tile, wood, and metal)

147 x 600 x 390 cm

Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM

MAM Contemporary Nucleus Acquisition

Foto/Photo: Marcelo Arruda

2000.324-000

—

Cildo Meireles

(Rio de Janeiro, 1948)

Inmensa, 1982

Madeira (wood)

100 x 117 x 186 cm

Aquisição MAM

MAM Acquisition

Foto/Photo: Marcelo Arruda

1999.343-000

—

Vik Muniz

(São Paulo, 1961)

The Descent from the Cross (After Caravaggio), 2000

Fotografia (photograph)

Ed. 1/3

179 x 124.8 cm

Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM

MAM Contemporary Nucleus Acquisition

Foto/Photo: Romulo Fialdini

2000.111

—

Pazé

(São Paulo, 1962)

Transeunte (Passerby), 2001

Boneco articulado de resina plástica e pintura policromada, roupa, tênis e suporte de metal (articulated dummy made of plastic resin and polychrome paint, clothing, sneakers, and metal support)

175 x 50 x 30 cm

Prêmio Aquisição Energias do Brasil – Panorama 2005

Energias do Brasil Acquisition Prize – Panorama 2005

Foto/Photo: Marcelo Arruda

2006.012

—

Eryk Rocha & Tunga

(Brasília, 1978 & Palmares, 1952 – Rio de Janeiro, 2016)

Quimera (Chimera), 2004

Vídeo (video) 15'32"

Doação Galeria Millan Antonio

Gift of Galeria Millan Antonio

Foto/Photo: Eryk Rocha & Tunga

2006.163

—

Regina Silveira

(Porto Alegre, 1939)

Meret Oppenheim com sombra peluda

(Meret Oppenheim with Furry Shadow), 1993

Madeira e pelo sintético (wood and synthetic hair)

174 x 178 x 80 cm

Doação da artista

Gift of the artist

Foto/Photo: Romulo Fialdini

1996.089-000

—

Ana Maria Tavares

(Belo Horizonte, 1958)

Contêiner e escada (Container and Ladder), 1990

Aço-carbono e madeira (carbon steel and wood)

350 x 230.5 x 52 cm

Doação da artista

Gift of the artist

Foto/Photo: Luis Médici

1996.080-000

—

Tunga

(Palmares, 1952 – Rio de Janeiro, 2016)

Troféu (Trophy), 1984

Cobre e latão (copper and brass)

10 x 160 x 250 cm

Fundo para aquisição de obras para o acervo do MAM –

Banco Itaú S.A.

Fund for the Acquisition of Works for the MAM Collection –

Banco Itaú S.A.

Foto/Photo: Romulo Fialdini

1999.091

—

Exhibition and Catalogue Credits

Créditos da exposição e do catálogo

Past/Future/Present:

Contemporary Brazilian Art from the Museum of Modern Art, São Paulo

Passado/Futuro/Presente:

Arte contemporânea brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo

September 1, 2017—December 31, 2017

Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona

Organizers / Organizadores

Phoenix Art Museum

Museu de Arte Moderna de São Paulo

Curators / Curadores

Vanessa K. Davidson, Shawn and Joe Lampe Curator of Latin American Art, Phoenix Art Museum

Cauê Alves, Chief Curator, Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia, São Paulo

Exhibition Design / Desenho da exposição

Richard Jensen

Worksbureau

Editorial Coordination / Coordenação Editorial

Renato Schreiner Salem

Vanessa Davidson

204

Editing / Edição

Terry Ann R. Neff

Graphic Design / Design Visual

ps:studios inc., Phoenix, Arizona

Art Director: Brad Jones

Translations / Traduções

Ana Ban

Proofreading / Revisão

Regina Stocklen

Photography Credits / Créditos Fotográficos

Marcelo Arruda	pp. 28-29, 52-53, 83, 95, 132, 138-139, 143, 144, 179, 182-183
Rafael Assef	pp. 94
Everton Ballardín	pp. 16-17, 129, 153
Lenora de Barros	pp. 32-33
Rodrigo Braga	pp. 44-45
Antonio Dias	pp. 62
Romulo Fialdini	pp. 40-41, 42-43, 63, 66-67, 90-91, 98-99, 104-105, 170, 171, 174-175, 178, 185, 188, 189
Edouard Fraipont	pp. 35, 126, 128, 142
Lucia Koch	pp. 127
Nelson Kon	pp. 70-71
Cinthia Marcelle	pp. 156-157
Luis Médici	pp. 169
Odiros Mlászho	pp. 103
Pedro Motta	pp. 162-163
Ding Musa	pp. 24-25, 74, 75, 76-77, 82, 84-85, 145, 160-161, 168
João Musa	pp. 88-89
Eduardo Ortega	pp. 135
Renato Parada	pp. 56, 60-61, 134, 146-147, 176-177
Penna Prearo	pp. 102
Caio Reisewitz	pp. 150
Eryk Rocha & Tunga	pp. 184
Thiago Rocha Pitta	pp. 151
Rafael Roncato	pp. 48-49, 57, 152, 192-193
Ruy Teixeira	pp. 34
Cássio Vasconcellos	pp. 112-113, 158-159

205

Every effort has been made to contact all copyright holders for works of art reproduced in this book. We regret any omissions.

Todos os esforços foram feitos para entrar em contato com todos os detentores de direitos autorais para obras de arte reproduzidas neste livro. Lamentamos quaisquer omissões.

Section Dividers / Divisores de seção

Pages 16-17 Carlito Carvalhosa, (São Paulo, 1961)
Regra de dois (Rule of Two), 2010 (detail)

Pages 112-113 Cássio Vasconcellos, (São Paulo, 1965)
Uma vista (A Perspective), 2002 (detail)

Pages 192-193 Ernesto Neto, (Rio de Janeiro, 1964)
O tempo e o sono vazio (Time and Empty Sleep), 2000

Flávio de Carvalho Experiência #3 (Experience #3)

Page 20 Source/Fonte: <https://alchetron.com/Flavio-de-Carvalho-1316291-W>

Page 21 Source/Fonte: <http://paleonerd.com.br/2015/09/21/mini-serie-flavio-de-carvalho-s01e01/>

Institutional Credits / Créditos Institucionais

Phoenix Art Museum, Arizona

The Sybil Harrington Director & Chief Executive Officer / Diretora Sybil Harrington & Diretora Executiva
Amada Cruz

Chair, Board of Trustees /
Presidente do Conselho Executivo
Mike Cohn

Deputy Director, Finance and Operations & Chief Financial Officer / Diretora Adjunta de Finanças e Operações & Diretora financeira
Dawn Olsen

Deputy Director, Advancement /
Diretora Adjunta, Avanço
Kirsten Peterson Johansen

Director of Marketing and Communications /
Diretora de Marketing e Comunicações
Nikki DeLeon

The Selig Family Chief Curator /
Curador-Chefe Família Selig
Gilbert Vicario

The Shawn and Joe Lampe Curator of Latin American Art / Curadora Shawn and Joe Lampe de Arte Latinoamericana
Vanessa K. Davidson

Curatorial Assistant, Department of Latin American Art / Assistente Curatorial, Departamento de Arte Latino-Americana
Averi Gutierrez

The Gerry Grout Education Director /
Diretora Gerry Grout de Educação
Kaela Hoskings

Assistant Education Director / Diretor Assistente de Educação
Christian Adame

Chief Registrar / Arquivista-Chefe
Laura Wenzel

Chief Preparator / Chefe de Montagem
Doug Oland

Acknowledgments / Agradecimentos

Past/Future/Present:

Contemporary Brazilian Art from the Museum of Modern Art, São Paulo is made possible through the generosity of The Diane and Bruce Halle Foundation.

Passado/Futuro/Presente:

Arte contemporânea brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo é possível graças à generosidade da Fundação Diane e Bruce Halle.

Phoenix Art Museum



THE DIANE & BRUCE HALLE
FOUNDATION

Partnership for Change

Institutional Credits / Créditos Institucionais

Museu de Arte Moderna de São Paulo

President / Presidente

Milú Villela

Executive Vice President / Vice-Presidente

Executivo

Alfredo Egydio Setúbal

International Vice President / Vice-Presidente

Internacional

Michel Claude Julien Etlin

Legal Director / Diretor Jurídico

Eduardo Salomão Neto

Finance Director / Diretor Financeiro

Alfredo Egydio Setúbal

Managing Director / Superintendente

Executivo

Bertrando Molinari

Administrative Director / Diretor

Administrativo

Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Directors / Diretores

Cesar Giobbi

Daniela Villela

Eduardo Brandão

Orandi Momesso

Paula Azevedo

Vera Lúcia dos Santos Diniz

Council / Conselho

President / Presidente

Simone Schapira

Vice President / Vice-Presidente

Helio Seibel

Art Consulting Council / Conselho Consultivo de Arte

Ana Maria Maia

Marcos Moraes

Paulo Venancio Filho

Curator / Curador

Felipe Chaimovich

Executive Coordinator / Coordenadora

Executiva

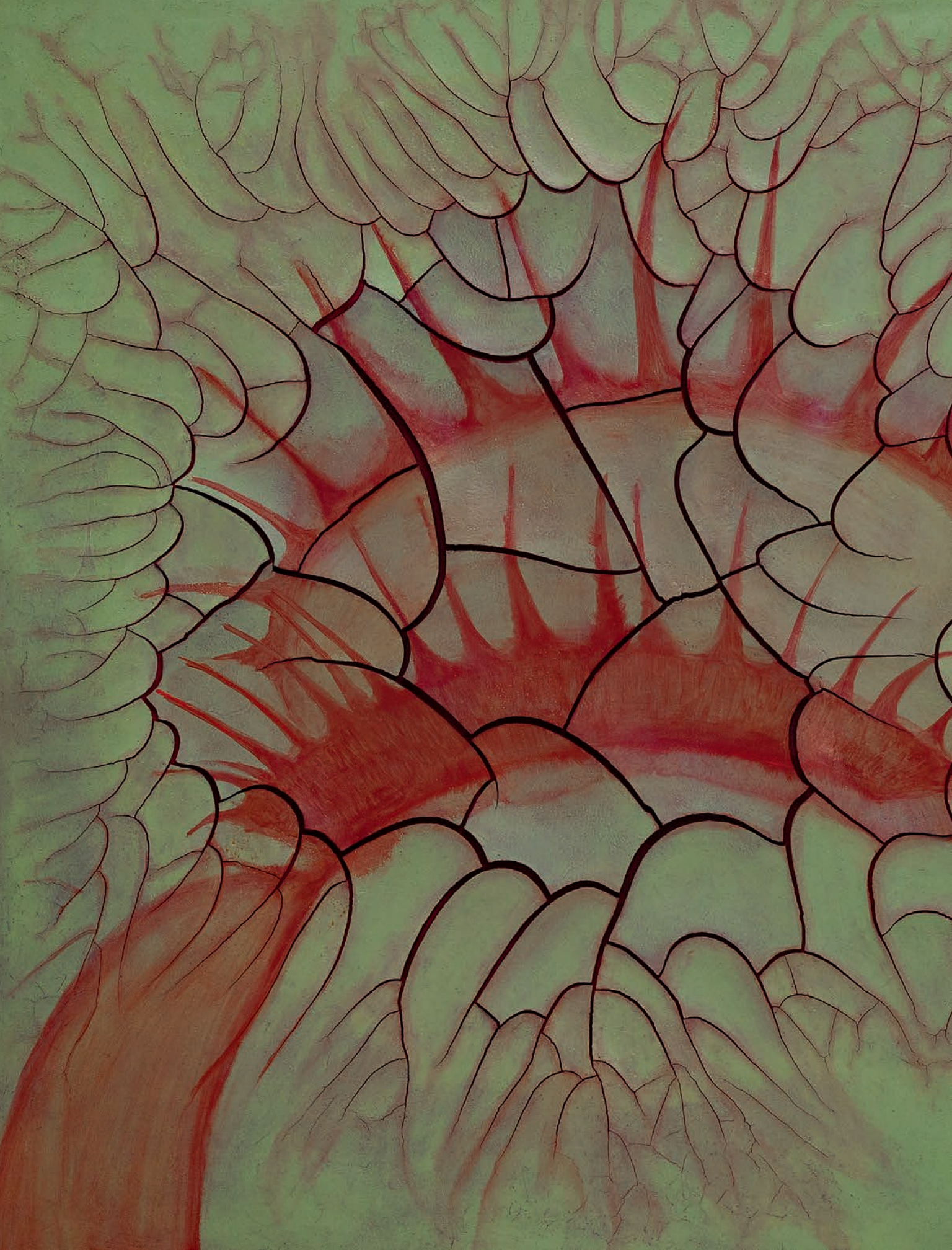
Maria Paula de Souza Amaral

Collection / Acervo

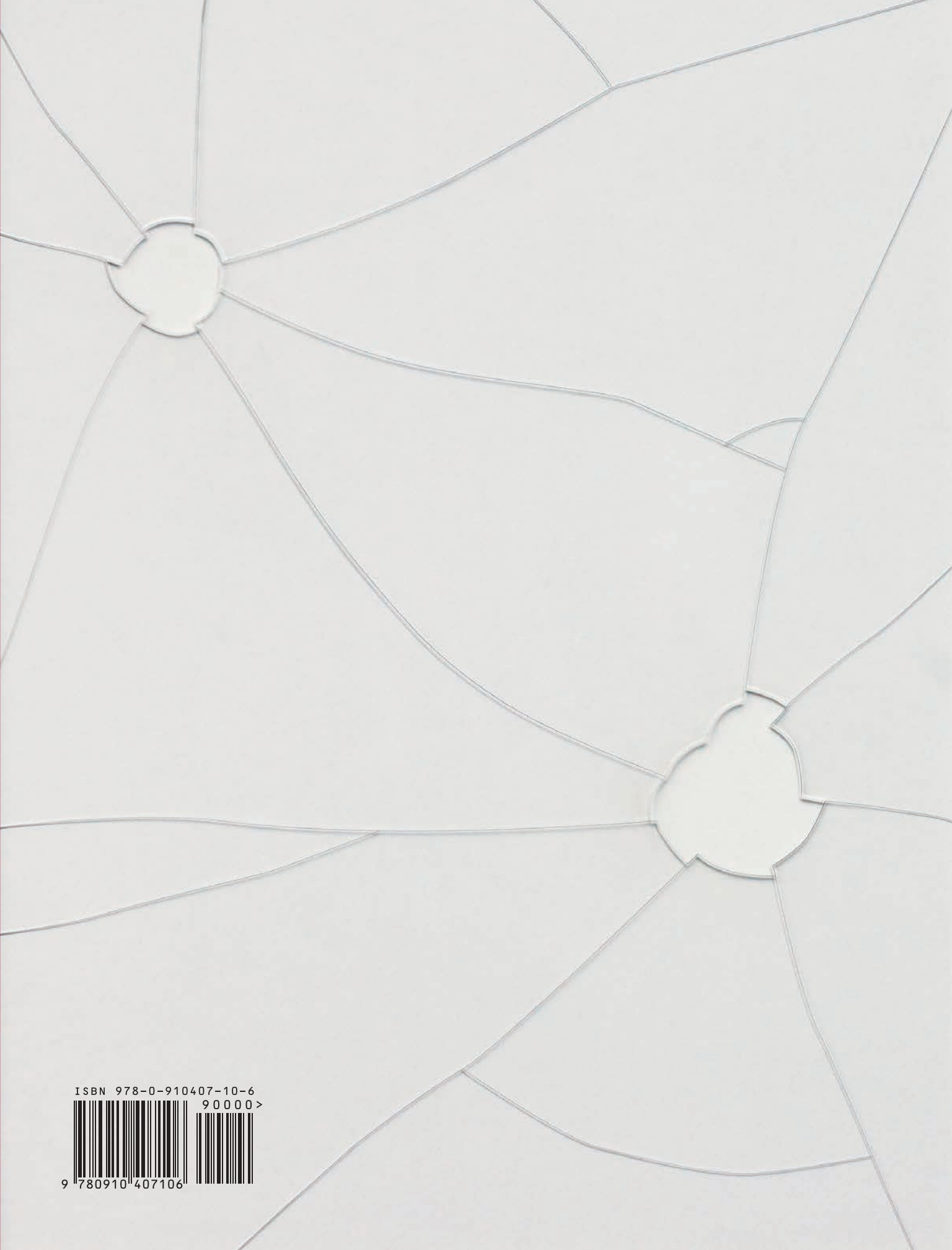
Cecília Zuchi Vezzoni (coordinator / coordenadora)

Andrea Cortez Alves and / e Carolina Mikoszewski

Suarez (assistants / assistentes)







ISBN 978-0-910407-10-6
9 0000 >



9 780910 407106