

Karim AÏNOUZ Rodrigo ANDRADE Jackson A
Alex CERVENY Paulo CLIMACHAUSKA Rochelle COST
José DAMASCENO Carlos FAJARDO Marcos FERNANDEZ
Belizário FRANÇA Rafael FRANÇA Marcelo GARDIN
Mauro GIUNTINI Nizan GUANAES OFICINA DE VÍDEO
Roberto JABOR Rubens MANO Jorge MARCONI
Cildo MEIRELES Beatriz MILHAZES Hique MONTANARI
Paulo MORELLI Vik MUNIZ Arthur OMAR LITCH
PROLIK Mario RAMIRO Cristiano RENNO
RESENDE Miguel RIO BRANCO Eder SANTOS DANIEL
SENISE Ruth SLINGER Courtney SMITH TEATRO
VERTIGEM José Roberto TORERO Paula TROVATI
Carina WEIDLE Paulo WHITAKER

mam

DA
ARTE
OBRAS
AI
MIRA
A

PRÊMIO PRICE WATERHOUSE



PriceWaterhouse



O Panorama da Arte Brasileira 1995 tornou-se possível graças ao patrocínio da Price Waterhouse, em comemoração aos seus 80 anos de Brasil, com apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo, Lei 10.923-90.

PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

1 9 9 5

Curadoria
Ivo Mesquita

PRÊMIO PRICE WATERHOUSE

80 anos

mam

Museu de Arte Moderna de São Paulo

PRÊMIO PRICE WATERHOUSE



COMISSÃO DE PREMIAÇÃO

Gilberto Chateaubriand

Presidente da Comissão

Cacilda Teixeira da Costa

Diretora Técnica do mam - São Paulo

Marcus de Lontra Costa

Coordenador Geral do MAM - Rio de Janeiro

Depois da crise de 1963, em que a coleção do antigo Museu de Arte Moderna foi doada à Universidade de São Paulo, o **mam** reviveu com os Panoramas e, através deles, começou a refazer seu acervo. No início, conta-nos Vera d'Horta, as obras de maior destaque eram doadas por seus autores mas logo foram instituídos os prêmios de aquisição e, a cada Panorama, o acervo foi sendo enriquecido. Também houveram doações importantes, mas a qualidade e diversidade da coleção do **mam** atestam a importância dos prêmios de aquisição.

80 ANOS DE MODERNIDADE!

Price Waterhouse

Completar 80 anos deve ser motivo de júbilo para qualquer organização, mormente em meio às condições políticas e econômicas que prevaleceram em nosso País no decurso deste século. Atingir, entretanto, a marca dos 80 anos, podendo, em análise retrospectiva, constatar a posição de absoluta liderança mercadológica nos ramos em que atua, ao longo de toda a sua existência, é motivo de grande e justificado orgulho. Assim sentem-se os sócios de Price Waterhouse.

Trazida ao Brasil por ingleses em 1915, a Price Waterhouse assumiu a sua integral identidade nacional, desenvolvendo-se em torno do crescimento da economia do País e ajudando a construí-la em meio a períodos de bruscas e freqüentes oscilações entre a esperança de um melhor futuro e as mais difíceis adversidades.

A Price Waterhouse é uma organização prazerosamente dependente da absorção freqüente de recursos humanos jovens e de muito talento, que assegurem o seu valor maior: a continuidade de seu nome, sempre no mais elevado padrão de excelência técnica e rigor ético, condições que a fizeram do jeito que é hoje.

Inequivocamente comprometida com o desenvolvimento do País, a Price Waterhouse sente-se honrada em poder contribuir com sua cultura através do "Panorama". A tradição desta exposição, o zelo com que é concebida, o seu caráter de pionerismo perene e a sua capacidade de inovar com indiscutível qualidade integram este evento aos valores em que Price Waterhouse se alicerça.



Os sócios de Price Waterhouse expressam seu reconhecimento ao trabalho feito pela direção técnica do **mam**-SP muito particularmente através de sua diretora Cacilda Teixeira da Costa que, em associação de excelência com o curador Ivo Mesquita, tornou possível a grandeza deste "Panorama". Também, agradecem a Gilberto Chateaubriand por ter emprestado seu prestigiado conhecimento aceitando presidir o "Comitê de Premiação".

mam

Museu de Arte Moderna de São Paulo
De 24 de outubro a 26 de novembro de 1995
Parque Ibirapuera - Portão 3

MAM

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
De 6 de dezembro 1995 a 21 de janeiro de 1996
Av. Infante Dom Henrique, 85
Apoio: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

Panorama da Arte Brasileira, 1995

Apresentação: Milú Villela; texto: Cacilda Teixeira da Costa e Ivo Mesquita;
curadoria: Ivo Mesquita. São Paulo - **mam**, 1995. 92 p.; 71 ilustrações.

Texto português e inglês.

Exposição realizada **mam**/SP de 24 de outubro à 26 de novembro de 1995
e no **MAM**/RJ de 5 de dezembro à 21 de janeiro de 1996.

I. Arte Contemporânea - Brasil - séc. XX.

I. Museu de Arte Moderna de São Paulo II.
Costa, Cacilda Teixeira da III. Mesquita, Ivo

CDD: 069.5

CDU: 061.46(81)

Í
N
D
I
C
E

O Novo mam

Milú Villela

10

Panoramas e Panoramas

Cacilda Teixeira da Costa

11

Panorama da Arte Brasileira

Ivo Mesquita

12

Artistas Participantes

Exposição, Vídeos e Filmes

19

Relação de Obras

83

mam

Créditos

86

Brazilian Art Panorama

Ivo Mesquita

89

O N O V O **m a m**

O "Panorama da Arte Brasileira" constitui a exposição mais tradicional do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Realizado desde 1969, data de sua primeira versão, foi concebido com o objetivo de divulgar a produção contemporânea da arte no Brasil. Ao longo destes vinte e seis anos, o "Panorama" tem sido um momento importante e um canal de divulgação para nossa arte. Os prêmios de aquisição, além de um estímulo aos artistas, têm possibilitado a ampliação e atualização do acervo do **mam**, que hoje conta com um número expressivo de obras oriundas das vinte e duas exposições já realizadas.

O "Panorama" 95 traz muitas novidades: um curador, que apresenta um recorte da produção brasileira dando à exposição uma leitura mais criteriosa; um novo e moderno sistema de iluminação implantado com a reforma do **mam**; a itinerância da mostra para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e um patrocinador, a Price Waterhouse, que

viabilizou toda a mostra, bem como os prêmios oferecidos a dois artistas.

É com prazer que abrimos esta mostra tradicional do **mam**, no mesmo momento em que inauguramos o novo prédio do Museu, que, a partir desta data, contará com uma sala climatizada para mostras permanentes do acervo, um novo restaurante com vista panorâmica para o Jardim das Esculturas, novas salas para os cursos de gravura e atelier infantil, a informatização de nossa tradicional biblioteca freqüentada por artistas e estudantes, Banco de Dados Informatizado ligado ao Instituto Cultural Itaú - ICI, uma nova loja e um auditório para 182 lugares, onde serão apresentadas mostras de cinema, vídeo, apresentações musicais, palestras, cursos e vários outros eventos visando fazer do **mam** um

Milú Villela
Presidente

Museu cada vez mais vivo e ativo.

Iniciamos uma nova fase deste Museu que, nos seus 47 anos de vida, tem participado da história desta cidade, realizando importantes mostras, palestras e eventos, recebendo grande número de visitantes por mês, muitos dos quais estudantes orientados por monitores especializados.

Dessa forma, o **mam** cumpre sua missão, abrindo ao público e aos artistas, um espaço moderno e com instalações próprias para mostras de arte, apresentando exposições históricas e de arte contemporânea concebidas por críticos especializados e oferecendo serviços educativos. Com isto, esperamos aumentar cada vez mais nosso público e, quem sabe, chegarmos a um número comparável ao dos Museus mais importantes do mundo.

P A N O R A M A S E P A N O R A M A S

Ivo Mesquita, ao conduzir o **Panorama** 1995, optou por recusar todo o intuito de simplificação, procurando captar, na diversidade, a dinâmica deste momento particular da arte no Brasil.

No **mam**, já houve **Panoramas e Panoramas**; mas os verdadeiros, a meu ver, deveriam sempre definir-se assim, como exposições que apresentem múltiplas qualidades e tendências: protéticas, multiformes e complexas, consistentemente sintonizadas às formas que existem, para exprimir diferentes nuances da arte. Terão, conseqüentemente, uma função saudável de perturbação e desacomodamento.

A convivência de diferentes suportes e categorias de linguagem, tanto os tradicionais quanto aqueles ligados à tecnologia, indica uma atenção mais

Cacilda Teixeira da Costa

Diretora Técnica

abrangente do curador à luta de cada artista para

exprimir seu "eu" e poéticas próprias, na solução dos problemas de sua visualidade em termos técnicos e materiais. Mas, verdadeiramente, são os artistas e suas obras o substrato e a razão da exposição, a face mais bela e a principal significação para o desafio de todo esse trabalho.

O **Panorama** apresenta-se, pois, como um ponto de vista, o prisma adotado pelo curador para revelar, através de uma amostragem, sua cosmovisão

da arte no Brasil, a qual espera-se que possibilite, ao mesmo tempo, revelar esta realidade e acrescentar-lhe valor. A meta do **mam** não é só assinalar e descortinar, mas também abrir novas dimensões para nossa arte.

1
9
9
5

Harim ALNOUZ Rodrigo ANDRADE Jackson ARAUJO
Alex CERVENY Paulo CLIMACHAUSNA Rochelle COSTI
José DAMASCENO Carlos FAJARDO Marcos FERNANDES
Delizário FRANÇA Rafael FRANÇA Marcelo GABRIEL
Mauro GIUNTINI Nizan GUANAES OFICINA DE VÍDEO
Roberto JADOR Rubens MANO Jorge MARGALHO
Cláudio MEIRELES Beatriz MILHAZES Nique MONTANARI
Paula MORELLI Vik MUNITZ Arthur OMAR Eliane
PROLIN Mario RAMIRO Cristiano RENNÓ José
RESENDE Miguel RIO BRANCO Eder SANTOS Daniel
SENISE Ruth SLINGER Courtney SMITH TEATRO DA
VERTIGEN José Roberto TORERO Paula TROPE
Carina WEIDLE Paulo WHITAKER

P
A
A
R
T
E
O
B
R
A
S
I
L
E
I
R
A

As mudanças políticas e econômicas e as conseqüentes agudizações das crises sociais no Brasil dos últimos dez anos colocam-nos enquanto uma sociedade fundada pelo projeto colonial e, portanto, dependente diante das mesmas perspectivas não tão otimistas do fim do milênio para o resto do mundo. Estamos "irmanados" com eles, às vezes, involuntariamente, diante dos avanços tecnológicos, do excesso de informação, da globalização da cultura urbana e da interdependência do capital e do mercado que se transnacionalizaram. Centro, periferia, multicultural, transcultural ou regional pouco importa. O fato é que, em todos os lugares, a idéia de modernidade sonhada através da realização no tempo do projeto de uma sociedade livre é justa sob o domínio da racionalidade, ainda que hoje, mais alargada, assemelha-se cada vez mais a uma promessa sempre postergada. Fim do século, duvidamos do futuro, vivemos sem a confiança de que alcançaremos realizar aquele projeto extraviado e sem alternativas. A perspectiva de um novo século, de um novo desconhecido, produz a sensação de

Ivo Mesquita
Curador

que estamos prestes a chegar ao fim, pela impossibilidade de concretizar uma experiência moderna. Diante desse horizonte

aberto e incógnito, que lugar pode pretender a Arte?

"A arte, precisamente, arrasta desde o século passado a questão da sua morte, do seu termo. E, como a dimensão temporal constitui um dos seus componentes essenciais, a vertigem destes anos acelerados e sem rumo reforça os sentimentos de estancamento e perda. A imagem da sua dissolução definitiva"(1).

Se o que genericamente poderíamos chamar de classicismo na arte ocidental, ou seja, do Renascimento até o Romantismo, situava o fazer artístico para além da fugacidade do tempo real, conferindo aos objetos produzidos um caráter transcendente, espiritualizado, através do belo aprisionado, o aparecimento do modernismo e das vanguardas propunha a integração da arte com a vida e a rejeição ao passado. A arte do nosso século tomou a velocidade, a dinâmica como constitutivas do seu caráter: a criação de uma linguagem inovadora colocava-a como uma prática voltada para o progresso da humanidade e decretava, diante das conquistas da técnica (sobretudo do olho mecânico da fotografia), o

fim da mimese, da representação clássica, procurando eternizar não o dinamismo do mundo mas a sensação dinâmica do gesto criador. A arte assume a sua especificidade como linguagem, e as idéias de inovação e ruptura passam a ser o centro da atividade artística, configurando uma linha ascensional e um processo evolutivo para ela.

Mas, a primeira grande ruptura neste processo da arte moderna dá-se com o aparecimento da Pop Art, que surge no momento em que se consolida a existência de uma sociedade de massas, abrindo uma transividade entre a arte e o desenho industrial, a publicidade e os meios de comunicação de massa. "O universo da representação artística, impregnado, desde a sua constituição no Renascimento, de um halo sagrado, tornou-se definitiva e irreversivelmente, laico. E o sonho vanguardista de um mundo novo é substituído pela certeza do seu próprio reflexo"(2). A arte, dessacralizada, deixa de propor alternativas e passa a operar no desencanto do mundo. Os processos de reprodução e divulgação massiva das imagens acentuam o seu esvaziamento, apropriando-se dos seus processos e resultados para estetizar a vida e estilizar a existência. Ainda que a Pop Art tenha justamente individualizado as imagens da cultura de massa, resgatando-as do fluxo corrosivo do tempo, uma nova ordem do mundo, um novo *timing* e o uso maciço das imagens, impôs a elas uma dimensão antropológica e cultural, não afeita exclusivamente à arte. É a quebra final dos projetos totalizantes de emancipação pensados a partir de uma perspectiva do tempo linear.

Vivemos um tempo onde tudo é permitido na manipulação das imagens. Apropriação, condensação, reiteração, citação, reprodução, veiculação das imagens significam também, uma quebra do tempo. A imagem do telejornal, por exemplo, pode ser congelada, repetida infinitas vezes, revertida no seu fluxo, indo para frente e para trás, encurtando, dilatando o acontecimento até torná-lo vazio e banal. "A percepção cultural do tempo dissolve-se na fragmentação, numa nova porosidade. Os tempos tornam-se obscuros confundindo-se ainda mais: sobrepõem-se e interpenetram-se"(3). O tempo faz-se circular. Ao artista, portanto, não se coloca mais a questão da vanguarda ou tradição, mas apenas o compromisso com a sensibilidade temporal, com a operação criativa e crítica das imagens e da representação: seja liberando as

formas do seu uso puramente comunicativo através do rompimento ou cruzamento das diversas linguagens; seja sublinhando a individualidade diante do anonimato e indiferenciação da cultura de massa na sociedade contemporânea. Sob a égide da pós-modernidade não há discurso privilegiado na cultura. O que há é a maior ou menor densidade dos discursos.

Organizar uma exposição que pretenda desenhar um panorama da arte brasileira hoje não significa, necessariamente, apontar tendências, anunciar futuros, mas sim tomar a diversidade como critério de escolha e seleção de artistas e obras, de modo a realizar um recorte da produção de artes plásticas na pluralidade cultural em que vive o país. Antes de definir a mostra por um tema ou proceder a um mapeamento do Brasil artístico contemporâneo, buscou-se definir uma estratégia curatorial capaz de dar conta desta diversidade manifesta nas linguagens que trabalham a visualidade, propondo o grupamento de produções que, de alguma maneira, contenham um *espírito do tempo* presente. Mais que empreender uma cartografia da produção artística, a exposição pretende fornecer uma bússola, a partir da qual o visitante poderá traçar seus próprios caminhos para pensar a arte brasileira hoje.

Antes de mais nada, o desenho de um panorama assume o lugar do curador como ponto fixo de onde se observa a cena. A curadoria, no entanto, procura preservar a mobilidade dos trabalhos, tornando-os visíveis na integridade dos significantes de que eles se constituem. Sem determinar um modo de abordar o território definido pela arte brasileira, propõe a possibilidade de que a exposição seja ela mesma um território de descobertas e surpresas, sem uma direção única a ser seguida. A curadoria assume a defesa irrestrita da experiência do olhar como meio de abordagem do mundo: um olhar interior, de reflexão, pesquisa e buscando conhecimento. Porque, como assinalou Peter Burger(4), cada obra de arte estabelece ela mesma o critério crítico pela qual ela deve ser analisada. Este não lhe pode ser imposto a partir de um ponto de vista exterior pois, ao contrário, lhe é intrínseco.

A exposição reúne um conjunto de produções que levanta aquelas questões colocadas como premência, com mais ou

menos densidade, para as artes visuais, reconhecendo, entretanto, a pluralidade das diferenças e a não hierarquização das linguagens. A produção artística tem trabalhado por deslocamentos, reiteração e ruptura dos repertórios e regras que constituem a sua prática conforme as circunstâncias criativas ou os contextos onde emergem as produções. A estratégia da curadoria demarca o território da visualidade hoje como um espaço onde se opera menos por evolução ou progresso, conforme o proposto pela modernidade, mas por aprofundamento e radicalização para dar a ver outras possibilidades, levantar outros ângulos. Aprofundamento quando está em questão a utilização de suportes expressivos aparentemente esgotados, mas que nem por isso deixam de se constituir em corpo artístico, a partir do qual se podem levantar problemas estéticos e plásticos sempre presentes, pois pertencem à tradição da arte. Radicalização quando se tensiona a linguagem até o seu limite, quer plástico ou comunicativo, inserindo conteúdos de caráter social, político ou antropológico que suspendem as possibilidades de julgamento segundo os padrões da tradição artística.

Desta forma, no espaço do museu, as obras escolhidas são os agentes que construirão o panorama da arte brasileira em 1995, o meu panorama, instaurando um campo interrogante, que provoque o visitante para encontrar sua interpretação. A curadoria assume a visualidade como a melhor forma de comunicação e rejeita para ela o papel de orientadora na interpretação dos trabalhos selecionados. Daí não haver na exposição nenhuma organização ou agrupamento dos trabalhos por técnica, tema ou analogia. Pinturas, esculturas, desenhos, quase gravuras, teatro, filmes e vídeos, são colocados à deriva no espaço, deixados por sua conta e risco. O projeto aposta na presença das obras como presentificação de realidades. A presentificação como estatuto contemporâneo da arte, evidenciando, deste modo, esta espécie de lugar nenhum, de lugar entre, de indecisão interior inerente à própria linguagem artística. Porque o que está em jogo, oferecendo-se para o debate é, antes de tudo, a própria curadoria, o relato que ela constrói, e o sentido de sua prática institucionalizada na contemporaneidade. E ela só pode ser entendida a partir da explicitação das escolhas, das minhas escolhas, que serve não para orientar ou dirigir o espectador, tampouco para constituir uma hermenêutica da

curadoria, mas sim para acirrar o grau de arbitrariedade que rege o território da arte contemporânea e a construção de discursos sobre ele, confundindo e despistando qualquer possibilidade de uma única verdade sobre a arte que se produz hoje no Brasil.

A escolha dos artistas e dos trabalhos para a exposição deu-se a partir do impacto de uma apresentação do espetáculo *O Livro de Jó*. O texto bíblico adaptado e transformado em visualidade resultou numa das mais bem sucedidas instalações, um *site specific work*, já feitas no país. Apropriando-se do ambiente imantado de significados, carregado de memórias de um hospital, o trabalho constrói uma metáfora sobre a condição da existência humana, sublinhando angústias contemporâneas. Abandonando o palco tradicional e recorrendo a uma relação interativa com o público, a *mis-en-scène* utiliza apenas equipamentos hospitalares. Não há nenhuma parafernália teatral. A manipulação dos equipamentos e materiais próprios do lugar é feita a partir de claras referências às artes visuais, que apoiam a construção da narrativa. Estão ali memórias de Boltanski, Annette Lemieux, Sol Lewitt, Richard Serra, Cildo Meireles, Damien Hirst, Arnulf Rainer. O que se vê é o que deixou de ser puro teatro, transita pelas artes visuais e se arma como encenação espetacular da arte e da vida. Transitividade, deslocamento, apropriação, hibridização, espetáculo são as marcas mesmas da vida cultural contemporânea.

Rodrigo Andrade: um engajamento irrestrito nas questões específicas da pintura, buscando um aprofundamento de suas possibilidades: representação, bidimensionalidade, eloquência do gesto, materialidade da cor. A memória do imaginário de Goeldi em suas telas não é um exercício de apropriação ou citação. Ao contrário, o conjunto de suas telas recentes informam muito mais sobre a densidade do que poderíamos chamar de arte brasileira, do que os estereótipos que têm caracterizado certas práticas. A pintura de Rodrigo junta-se à obra de Goeldi reforçando uma tradição local de envolvimento com o fazer artístico, consciente da sua especificidade e das suas limitações de intervenção no real. A solidão do homem e o desencanto do mundo.

Alex Cervený: conhecido por seus desenhos e gravuras de personagens e signos extraídos da literatura clássica, dos

sonhos e da sua vida pessoal, os recentes trabalhos, no entanto, rompem com esta identificação. Não há mais aquela organização linear e hierárquica do espaço, a narração e o literário foram postos de lado. Aquele seu mundo criado está em processo de dissolução, como se Jung estivesse sendo visitado por Lacan. Os desenhos são agora exercícios de linguagem. *Excelsior*.

Paulo Climachauska: seu trabalho dirige-se à questões conceituais do fazer artístico, mesclando racionalidade e estranhamento. Através de objetos, esculturas e instalações, o artista opera com os processos de transferência de energia (física ou metafísica), com a transformação de processos abstratos em objetos reais e com a sua própria habilidade em investir esses objetos de uma realidade exacerbada. Realizando um exame obsessivo e dissecante do ato de produzir arte, Climachauska parece determinado a localizar e reproduzir fisicamente o instante da germinação intelectual.

Rochelle Costi: trabalhando com a apropriação de imagens impressas, de objetos e materiais banais, de auto-retratos e fotografias, estereótipos e detritos da cultura material, coletados e colecionados ao acaso, seu trabalho pretende uma intervenção direta e deslocadora no código e na materialidade da fotografia e da representação. As possibilidades de dar a reconstruir uma história através das lembranças que o espectador pode ter dos objetos e imagens, ou do que eles podem conter de autobiográfico, são um esforço no sentido de interromper a amnésia social e cultural a que o homem contemporâneo está exposto pela produção e circulação maciça de imagens. Resgate do sujeito no tempo.

José Damasceno: o método empírico que o artista emprega na construção de suas esculturas e instalações e o tipo de questão que ele levanta demonstram uma aproximação da arte pelo *nonsense*, pelo estranhamento. Através da aglomeração ordenada sobre a mesa e as cadeiras dos rudimentares blocos de concreto, que um dia foram uma construção, *Solilóquio* afirma a possibilidade da escultura como um mundo fictício, num diálogo interior, incapaz, em sua opacidade de objeto estético, de representar, ou de propiciar alguma cumplicidade ou identificação com o espectador.

Carlos Fajardo: o rigor do seu trabalho é enriquecido pela ambigüidade de sua sensibilidade que transita entre o masculino e o feminino. Ao lado da racionalidade que orienta a

construção de suas peças, há sempre a presença de elementos e matérias que vêm tensionar o esforço construtivo: a passagem do tempo apreendida pela esfera de glicerina (que também ocupa um espaço virtual pelo perfume que exala), pelo longo rolo de argila que se parte no processo da sua exibição, ou pela superfície do ferro corroída pela água. Esta mesma sensibilidade também se apresenta no contraste eloqüente entre a pedra e o tule, ou entre o batom e o grânito; no velamento das formas pelo tecido ou pela malha de alumínio; ou na utilização de elementos orgânicos como na esfera de cipó. Mais que afirmar a tradição da Modernidade, seu trabalho deixa aberta a possibilidade de deslocamentos constantes para outros territórios.

Rubens Mano: a impossibilidade de o artista contemporâneo criar uma identificação harmoniosa entre o sujeito e o outro é o tema constante de seus trabalhos. Imagens fantasmáticas, negação da fotografia como perpetuação do instante, do tempo aprisionado solapam a mediação dos códigos visuais e de representação, revelando a banalidade deles na sociedade contemporânea. Com suas séries de auto-retratos, memória angustiante de Narciso (na arte sempre a imagem de uma impossibilidade), o artista afirma a sua própria impossibilidade de reconhecer-se a si mesmo, e também ao outro, ainda que “não se trate do símbolo da absoluta auto-referência, senão de um signo da total despersonalização do indivíduo na sociedade atual”(5).

Jorge Margalho: é possível se falar num imaginário da Amazônia: Luis Braga, Emmanoel Nassar, Milton Hatoum. Mas a qualidade deste imaginário é que ele não se presta à apropriações ideológicas geradas pelo provincianismo cultural. Ele existe como uma manifestação aguda de uma condição de existência, universal, em uma paisagem muito precisa e com luz própria. O trabalho de Margalho pertence a este universo. *Assamblages* construídas com vidro, alumínio, cordas, objetos industriais, mercúrio, esmaltes e borracha sintética — todos materiais que causaram a falência de um projeto econômico para a região de acordo e em harmonia com a natureza local — elas expressam, em sua forma abstrata, o sentimento universal da vontade de arte (*kunstwollen*). Seu trabalho é pura intuição a serviço do desejo de saber e dar a ver.

Cildo Meireles: uma obra sempre levada a sua condição limite para ganhar existência em um espaço permanente de

tensão e construir uma investigação sobre o caráter e a função da obra de arte. “La complejidad prima sobre la linearidad, la interacción sobre la univocidad, el circuito sobre la función (matemática, que supone dependencia de la conclusión con respecto a la premisa), la ambivalencia sobre la transparencia. En las antípodas de estas preocupaciones, que encuentran traducción en objetos o en ambientes, se simultaneam intenciones que tienden hacia la posibilidad del non-objeto. Y todo parecido con el *ready-made* es pura casualidad, es su negación y el intento de su inversión. Contra la magnificación del objeto, Meireles propone la insignificancia y contra la tendencia del autor a difuminarse, el funcionamiento de la memoria y el recuerdo”(6). A memória como lugar da arte.

Beatriz Milhazes: *pattern* e a pintura decorativa extraídos do barroco e da arte popular (rendas e bordados) são os elementos constitutivos de uma investigação sobre as possibilidades da pintura. Milhazes expõe a mecânica da abstração e figuração, materialidade e ilusionismo, explorando a psicodinâmica dos ornamentos que constroem a superfície, e, desta forma, criando, simultaneamente, uma representação e um objeto. A racionalidade da sua concepção, uma reação ao emocionalismo que tem regido parte da recente produção de pintura, é, no entanto, neutralizada pelo arrebatamento da atenção do observador, que tem seu olhar enredado no movimento e na trama dos ornamentos.

Vik Muniz: com uma produção articulada a partir de um jogo intelectual e de idéias aparentemente disparatadas, as obras de Muniz adotam a simulação como estratégia do trabalho. Tantas jardas de linha, títulos dos trabalhos, para construir uma imagem a ser fotografada para depois parecer com uma gravura do século XIX. Jogando com a fenomenologia da percepção de imagens que apostam na ambigüidade de sua materialidade, elas questionam a capacidade das imagens de dizer verdades.

Arthur Omar: *Antropologia da face gloriosa* concentra-se no flagrante de rostos no instante de plenitude de estados de espírito proporcionados pela verdade do carnaval. Entretanto, para além da crônica, o trabalho vem para afirmar a violência do olhar e a arbitrariedade da mediação da linguagem e dos meios expressivos.

Eliane Prolik: a instalação de suas esculturas e objetos no espaço do museu cria uma zona de silêncio, onde eles reinam captando a atenção do observador pelo brilho de sua materialidade. Entretanto, pouco a pouco, a energia empregada na elaboração das peças começa a reverberar, porejando o calor do cobre aprisionado na forma. Contentores de energia, as formas funcionam como catalizadores, articulando o espaço em torno delas com todos os sentidos da percepção. O estético não é neste caso, possível sem a mobilização das sensações do corpo.

Mário Ramiro: de repente a oportunidade de trazer para a exposição outro membro da diáspora artística brasileira. Embora vivendo na Europa há alguns anos, são memoráveis as intervenções urbanas realizadas no final dos anos 70 pelo Grupo 3Nós3, do qual Ramiro fazia parte juntamente com Hudnilson Jr. e Rafael França, também presente nesta edição do Panorama. Apresentando uma série de retratos feitos a partir de uma tecnologia sofisticada, esses trabalhos, mais que uma imagem, flagram a energia que emana do modelo. A deformação do espaço e da representação parece querer revelar algo mais além da imagem: registra a energia mesma que emana dos corpos e que significa vida. Um encontro entre arte e tecnologia, entre natureza e ciência.

Cristiano Rennó: pintor, seu trabalho opera pelo tingimento do papel fotográfico para criar uma superfície uniforme e brilhante onde coexistem plenamente os princípios da pintura, pura cor, e da fotografia, pura luz. Registra uma evanescência da cidade, uma fantasmagoria do real apreendida na transitividade entre dois meios expressivos. "A cor é a expressão e o sofrimento da luz", disse Goethe (7).

José Resende: da densidade de uma obra agudamente articulada e marcada pelo esforço construtivo, emergem de certos trabalhos de Resende humor e erotismo. O precário equilíbrio, a rudeza das articulações, a expansão e acomodamento irregular dos materiais, a presença de uma pele, às vezes de um velamento, a relutância das peças em darem-se como fisicamente acabadas, possibilitam a ultrapassagem da função de escultura para deixar ver o sujeito e revelar o território de circulação do desejo. Esta mobilização do sujeito, artista ou observador, ainda que certas racionalizações possam separar da obra, é também testemunha de sua presença no mundo.

Miguel Rio Branco: sua instalação no Panorama é uma espécie de paradigma para exposição: Rio Branco explicita uma situação de transitividade entre linguagens, entre poética e realidade, revelando o campo fechado onde se constrói a representação. Está colocada no centro da mostra como um coração pulsante. Labirinto de imagens fragmentadas, colhidas da memória e do mundo, refletidas e aprisionadas novamente em espelhos, o trabalho enreda o observador com o jogo de olhares, marcando um espaço regido pelas polaridades entre racionalidade e desejo.

Daniel Senise: um jogo de olhares, a sua representação, a presentificação da obra como objeto, positivo e negativo, ausências e resíduos, deslancham o processo da pintura que se arma como pele registrando acontecimentos. Entretanto, sem ser tomada pelo arrebatamento romântico, mas sempre apaixonada, a pintura de Senise não se dá como catarse mas sim como um exercício de querer dizer. Procedimentos e processos diversos da tradição buscam repotencializar os discursos. Resulta uma pintura em suspensão, desencantada, marcada pela ausência da retórica das cores e dos grandes gestos, refletindo, no entanto, um sentido poético musculoso e visceral.

Courtney Smith: um trabalho feminino por excelência, autobiográfico, constrói metáforas e reconhece na arte um experimento intenso com a vida. Em um jogo com a memória, dela e do espectador, seus trabalhos constituem-se em peças imantadas de lembranças, referências para o resgate do sujeito, propondo uma interação sentimental com o espectador. Entretanto existe também, em sua obra, uma investigação formal, sobretudo da pintura, no sentido de as possibilidades serem portadoras de conteúdos a partir da manipulação dos meios. Vermelhos variados configuram um compromisso crítico com a linguagem e a tradição, ao mesmo tempo que propiciam uma reflexão particular e atual sobre o universo da mulher.

Paula Trope: embora trabalhando com os meninos de rua, suas fotos não pretendem nenhum ativismo político: Trope não quer falar por eles ou representá-los. Recorrendo à mais precária tecnologia fotográfica, a câmera "pin-hole", suas imagens desses habitantes que perambulam pela cidade resultam, pelo longo tempo de exposição que demandam,

em registros de aparições imprecisas e inesperadas. Entretanto a artista recusa-se à apropriação de suas individualidades, da penúria de suas existências, como no fotojornalismo, e devolve o olhar de seus modelos justapondo aos seus retratos fotos feitas por eles. Desse modo, a artista confere uma dimensão verdadeiramente política ao seu trabalho: uma interação poética entre os cidadãos na malha urbana.

Carina Weidle: um senso de humor sutil aliado a uma atitude irônica e desafiadora em direção à herança do Minimalismo orientam seus objetos e esculturas e fotografias. Entretanto não há em sua obra um sentido de reação àquele movimento. Ao contrário, Weidle aposta no efêmero, no discreto e no silencioso, como possibilidade de solapar o quadro da tradição e assegurar a possibilidade do artista de continuar criando significantes. Com pouca ostentação, seu trabalho assenta-se na experiência do corpo como fundadora de uma relação com o mundo e com a criação artística.

Paulo Whitaker: um sentimento romântico mas sem arrebatção. Um trabalho pacientemente construído na superfície da tela ou do papel, acreditando na possibilidade do gesto do artista de resgatar um sentido ético para o fazer artístico. Para tanto, sua obra vem operando com um repertório de formas e procedimentos que são eles mesmos um discurso contemporâneo sobre a pintura. Referências a vegetais, grafitis, anotações inacabadas, quase formas e signos, gestos incompletos transitam pela superfície elaborada do plano, mas sem alcançar uma aderência a ela. Interessa a Whitaker trabalhar nesta suspensão, pois, deste modo, permanece aberta à pintura sua possibilidade de expressar algo imediato e sensível.

Vídeos: os dois programas de vídeos trazem para a exposição um reconhecimento deste meio expressivo como constitutivo e essencial na visualidade contemporânea. O primeiro, *Programa Legal*, apresenta o vídeo como um meio de comunicação e informação democratizado e direto, uma forma de narrativa linear, sucedânea do cinema, seja na criação de documentos e registros de comunidades que se fazem visíveis (Oficina de Vídeo da Rocinha, o universo "clube" de Jackson Araújo, o mundo *fashion* de Ruth Slinger, a comunidade indígena no "video-clip" de Belizário França); seja na construção de histórias reais ou fictícias (José Roberto Torero, Hique Montanari e Roberto Jabor). A busca pela individualização, por identificar-

se diante do anonimato da vida urbana e da globalização da informação, tem sido uma das tônicas da vida cultural de hoje. O programa mostra, ainda, o uso mais corrente e institucionalizado deste meio pela publicidade: Nizan Guanaes, que recorre ao conceito de *performance* como o modo mais eficiente para veicular sua mensagem comercial; Paulo Morelli, que recorre aos recursos da narrativa cinematográfica para uma mensagem educativa; Marcos Fernandes, que cria uma metáfora sobre o artista e sua relação com a sociedade para uma vinheta de televisão. No caso destes três realizadores importa, sobretudo, — a idéia de apropriação das linguagens.

No segundo, *Programa de Artista*, o vídeo é mostrado em suas possibilidades expressivas, em suas potencialidades como linguagem: fragmentação do tempo e da representação, sobreposição de discursos, a memória e os sonhos, flagrantes da realidade, transitividade, discursos e narração revelam e afirmam a especificidade do meio. Karim Ainouz sobrepõe a narrativa da voz a imagens criadas para formar uma pele sensual e cálida que reveste um discurso sobre identidade; Rafael França, um dos artistas plásticos brasileiros que mais sistematicamente trabalhou com esta linguagem, produz um comovente testemunho de sua breve existência; Marcelo Gabriel desenha uma contundente narração sobre a diferença a partir da simplicidade e despojamento do meio; Mauro Giuntini, constrói uma elaborada narrativa autobiográfica onde o meio é empregado em todas as suas possibilidades e Eder Santos, funde cinema e literatura como repertório e tradição constitutivos do discurso visual.

Notas

- (1) José JIMÉNEZ, "A dissolução do futuro", in catálogo *Depois de Amanhã*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1994, pp. 19.
- (2) *Idem*, *ibidem*, pp. 23.
- (3) *Idem*, *ibidem*, pp. 24.
- (4) Peter BURGER, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- (5) Tadeu CHIARELLI, "La mirada contaminada", in revista *Poliéster - Do Brasil*, vol. 2, num. 8, México, 1994, pp. 37.
- (6) Bartolomeu MARÍ, "La insolación. Los horizontes verticales", in catálogo *Cildo Meireles*, Valencia, IVAM Centre del Carme, 1995, pp. 9.
- (7) Apud Paulo HERKENHOFF, *Die Dichte des Lichts: Zeitgenössische Brasilianische Fotografie = Density of Light: Contemporary Brazilian Photography = A Espessura da Luz - Fotografia Brasileira Contemporânea*, São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994, pp. 55.

A
R
T
I
S
T
A
S

P
A
R
T
I
C
I
P
A
N
T
E
S



Rodrigo ANDRADE

Nasceu em São Paulo, 1962

Vive em São Paulo

Rodrigo Andrade, em lugar de desconsiderar a retórica da imagem, do simulacro e da reprodução, aponta a rudeza material que se oculta sob

esse manto de virtualidade, leveza e intangibilidade. Essa pintura solta, sem fundamentos, esbarra num estrato resistente, que ela não pode e não quer relegar. Em lugar de apresentar imagens planas e autônomas, ele as apreende em seu processo de surgimento, no exato momento em que a resistência do mundo transforma-se nessa película inconsistente, sem corpo ou origem. Vem daí essa realidade mole, invertebrada. Surpreendidas em meio a essas metamorfoses baratas, suas figuras guardam a indecisão das coisas incompletas: não têm lugar, volume ou direção definidos. O recurso a Goeldi — apontado por Alberto Tassinari e Lorenzo Mammi em textos recentes — portanto não tem nada de citação ou farisaísmo. Trata-se apenas de encontrar um novo sentido para a dispersão e o incômodo que fazem desses seres tão singulares exilados permanentes.

Peixes, cadeiras, homens ou tartarugas parecem boiar nessas superfícies espessas. Adensados, solidários com seu meio, chegam a alcançar alguma gravidade, uma existência estável e promissora. A trama pastosa que unifica os quadros precisa manter tudo nesse estado transitório, para que um mínimo de aglutinação permaneça. Suspensas nessa massa mole, as criaturas de Rodrigo Andrade parecem conquistar por fim algum repouso. Sua constituição densa, a proteção das grossas camadas de tinta fornecem-lhes abrigo e segurança. Sua interioridade é sua espessura. Errantes, sem rumo ou finalidade, elas parecem sonhar uma outra existência. Mal podemos vislumbrá-la. Essa matéria turva afinal requer os seus direitos.

Rodrigo Naves

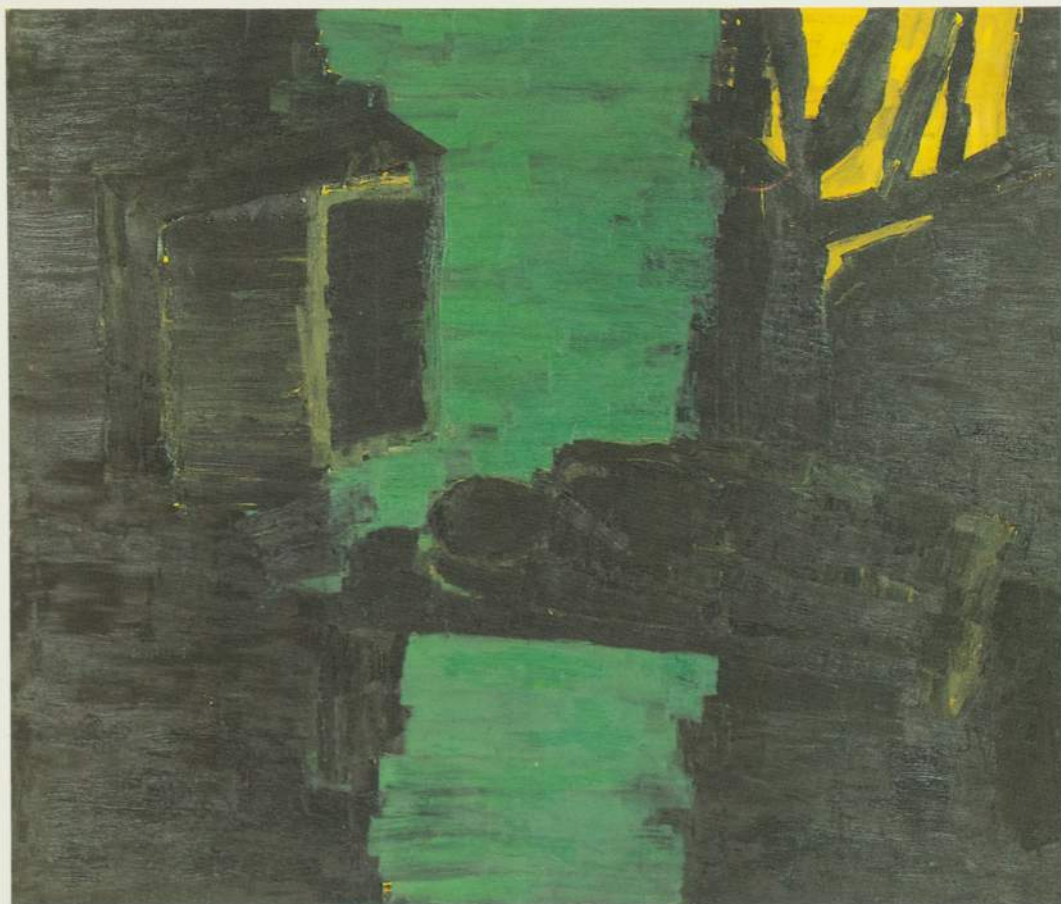
Um Mundo Prestes a Escorrer, Caderno de Cultura, Jornal O Estado de São Paulo, 3 de junho de 1995.

SEM TÍTULO, 1994/95

óleo sobre tela

230 x 260

col. Galeria Camargo Vilça, São Paulo





Alex CERVENÝ

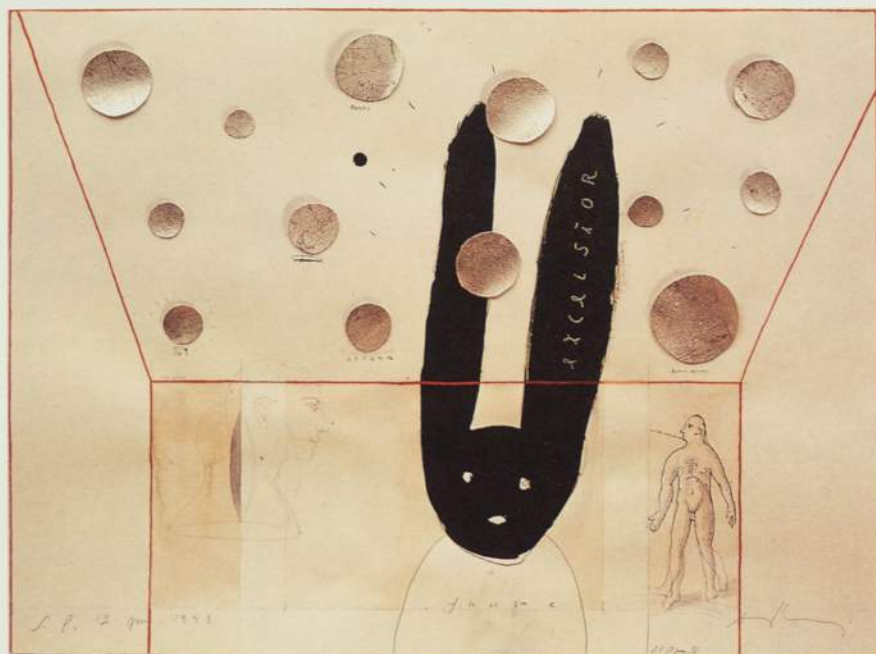
Nasceu em São Paulo, 1963

Vive em São Paulo

OMNIS DIES VELUT ULTIMUS ORDINANDUS EST
ARS LONGA, VITA BREVIS EST
MORS CERTA, HORA INCERTA
FLUCTUAT NEC MERGITUR
EXCELSIOR

●

EXCELSIOR, 1995
técnica mista sobre papel
55 x 75





Paulo CLIMACHAUSKA

Nasceu em São Paulo, 1962

Vive em São Paulo

Presença, imersão.

*A condigão tenrena, o irremediável
de uma experiência e a criação de sis-
temas de subversão através de circuitos.*

*Proposições e constatações. A finicalidade
das coisas aproxima-se da vida através
de uma ordem impositiva:*

*Fala, levanta, enxerga, anda;
Serra funde, corta, dobra;
Cincha, come, trepa, dorme.*

Paulo Climachauska

08/08/95

DOA, 1995
cobre, latão, vidro e tecido
372 x 172 x 172





Rochelle COSTI

Nasceu em Caxias do Sul, RS, 1961

Vive em São Paulo

Exercícios para ver o mundo

Rochelle aprendeu cedo que a visão do mundo não ocorre passivamente. "Aos dois anos de idade acordei um dia vesga". A partir de então, juntar informação dos olhos passou a depender de exercícios oftalmológicos difíceis e demorados. O mundo era um caleidoscópio cuja conexão Rochelle tinha que aprender a construir. Os exercícios ensinaram que os nexos visuais mais comuns, como a tridimensionalidade ocular, dependem de uma prática atenta.

Rochelle passou a construir seu mundo, assim como construíra sua visão. "Eu levava todo o dia para a escola uma frasqueira com as coisas que ia colecionando". O mundo também é o trabalho associativo de pedaços descontínuos, cujo sentido não está dado de antemão. Ela é uma colecionadora atenta, pois coleciona o mundo em que vive. Objetos e imagens dispersos e abandonados pelas ruas são apropriados. As coisas esquecidas e mortas para os outros são ressuscitadas ao entrarem na sua casa-coleção. Através do trabalho fotográfico, a coleção virou um convite.

As três obras expostas aqui convidam o espectador a refazer os exercícios de reconstrução atenta do mundo das imagens. Quem são "The men I met"? Que "Desagradáveis lembranças" são essas? Algo de incomodamente conhecido leva ao abandono da posição passiva. As imagens são familiares, mas de onde nós já as vimos? Reconhecemos de repente imagens de infância, imagens de texturas e cores que exilamos há muito tempo da memória ativa. Elas já foram muito próximas e hoje estão jogadas em algum compartimento de nossa coleção mental. Estranhamente, reaparecem num outro jogo proposto pelas associações de Rochelle — e é só essa estranheza que as reacende para nós.

Somos forçados a ocupar um lugar ativo no jogo das imagens.

Para o espectador, é ironicamente assegurado um lugar no tabuleiro — o lugar do confronto consigo mesmo nos espelhos intercalados às perucas, "Para as dúvidas da mente".

Os objetos da coleção, presentes nos trabalhos anteriores, cederam espaço à sua representação bidimensional. As fotos são agora ponto de partida de uma coleção em aberto. A mitologia esquecida do espectador torna-se o fio principal de novas combinações.

Felipe Soeiro Chamovich

DESAGRADÁVEIS LEMBRANÇAS, 1993

fotografia, fôrmica e madeira

115 x 200





Foto: Chelina

José DAMASCENO

Nasceu em Rio de Janeiro, 1968

Vive no Rio de Janeiro

SYMMETRY
SYMMETRY
SYMMETRY
SYMMETRY
SYMMETRY
SYMMETRY
SYMMETRY

SOLILÓQUIO, 1995

madeira e concreto

150 x 240 x 180

cortesia Galeria Camargo Vilça, São Paulo



Carlos FAJARDO

Nasceu em São Paulo, 1941

Vive em São Paulo

Em termos genéricos, talvez se possa dizer que o que sempre esteve em questão na obra de Carlos Fajardo seja uma espécie de memória da pintura, um plano originário, lugar ideal onde a experiência da visão se constituiria em sua forma mais plena.

Já há algum tempo, entretanto, convivemos com obras nas quais o plano surge como a reverberação longínqua de imagens descontínuas e dissociadas, como em estado de absoluta anomia — obras marcadas, justamente, pela problematização daquele sentido íntegro da visão.

Poderíamos considerar o último período da pintura de Picasso como o grande teatro dessa dispersão do sentido na história da arte moderna, consumando o retalhamento do corpo feminino numa agitação ao mesmo tempo vital e escatológica, lançando aos ares a experiência total da forma, desfeita agora em imagens terríveis de corpos definitivamente desconexos.

A obra de Fajardo tematiza, essencialmente, essa “incompletude constituinte”, posicionando-se a meio termo entre a pintura e a escultura, de onde estrategicamente pode dissolver o ponto de vista privilegiado, trabalhar com suportes variados, sem uma fisionomia muito fixa na tradição e, assim, operar todas as situações nas quais se constitui o olhar na história da arte.

Serão, pois, as superfícies — lugar por excelência da extensão e da homogeneidade, mas também da incompletude — que estarão sempre na mira do trabalho do artista, permanentemente reclamando contornos e limites, a presença de uma idéia possível de totalidade e, portanto, de sentido. E se é reiterada a afirmação de uma atitude construtiva em toda a sua obra, não é que ele pretenda, classicamente, marcar a vigência de uma razão abstrata e universal, o que, de algum modo, regarantiria a restauração de uma totalidade ideal. Ao contrário, cada trabalho deve produzir-se a partir de uma idéia genética de totalidade, iniciada e enfeixada nele mesmo,

e por isso cada um exige consideração específica, de sorte que o procedimento vê-se continuamente exposto a uma situação de risco, frente às condições singulares que envolvem o surgimento do novo trabalho. O princípio totalizador, organizador de sentido não é, portanto, uma instância dada a priori, mas algo que deve ser testado e conquistado na produção de trabalho a trabalho.

O que as peças atuais trazem de diferente em relação às anteriores é que agora o uso dos materiais manifesta-se de maneira quase permissiva, se comparado à feição minguada que até aqui caracterizou a obra de Fajardo. Ocorre, então, uma certa sensação de inadequação entre a pureza desconcertante do gesto construtivo e a fisicalidade impositiva destes materiais. Mas tamanha densidade corpórea, apresentando-se com uma disponibilidade aparentemente desproporcional à exigência do trabalho acaba por revelar a malha etérea e conceitual que se imprime sobre ela, e que é o que impede a solução de continuidade entre superfícies tão díspares, de naturezas incompatíveis. Nesse processo de mimetizações sucessivas entre dois princípios de ordenação incomensuráveis — a formalização construtiva e a irrupção de uma narrativa meio arbitrária dos materiais — veríamos afinal resgatada a homogeneidade das superfícies e constituídas assim matrizes consecutivas de produção de sentido. (...)

Sonia Salzstein

Carlos Fajardo, São Paulo, Galeria André Millan, 1993

SEM TÍTULO, 1995

aço corten, aço inox

240 x 112 x 153





Rubens MANO

Nasceu em São Paulo, 1960

Vive em São Paulo

A arte deste século dedicou muito tempo a mostrar e demonstrar que seus procedimentos estéticos conduzem ao desdobramento do sujeito. Tudo isso do artista que se faz outro (distinto) através da obra — também nos casos em que fala de si mesmo ou se toma como referente. Estamos habituados a este tipo de estratégia e com ela convivemos. No entanto, desta vez, encontramos-nos diante de uma proposta diferente. Aqui o artista não se faz outro, tampouco se fragmenta, mas se faz nada ou, em todo caso, película ou papel, nunca objeto da foto. Quer dizer, faz-se processo ou suporte. Um suporte que está em constante dissolução e se transforma em mancha preta ou branca (segundo o caso), até alcançar o limite da desapareição. O sujeito não se desloca, senão que se dissolve ou se desvanece.

No conjunto de fotografias se repete uma mancha, e essa mancha distrai o olhar do pouco que resta de representação e o tampa apesar de sua nitidez. Então se impõe o silêncio a toda resposta. Embora haja leitura, não é o suficiente para pôr nome, ordem ou lei. O único referente é a silhueta, que não faz outra coisa que contar que antes esteve plena de imagem. É um índice, e a compulsão cega se encarrega sempre de anunciar algo. A imagem da foto indica (dá conta de) um processo. Recordemos que a fotografia nunca pôde se desentender de seu papel de testemunha, de sua origem testemunhal; determinado pelo índice que se volta para um estado de coisas anterior. Se há desconcerto na leitura significa que o desconcerto esteve antes ali. A leitura não inventa nada. Esse privilégio só os artistas têm.

Mas passemos à questão do procedimento. Voltemos à proposta e veremos que, em todos os casos, trata-se do processo de revelação mas ao revés. Um retorcimento. Uma outra alternativa sobre o princípio de inversão. Inverter o processo ou inverter (apostar) neste processo, como eleição

estética, é uma opção inteligente. Sabemos de memória que a fotografia nada mais é que pensar em termos de negativo sobre positivo e positivo sobre negativo. No entanto, poderíamos dizer que o trabalho coloca este princípio em um ponto intermediário — no limite. Porque insiste sobre o estímulo no processo de sensibilização da película. No lugar de acelerar a aparição da imagem — revelado — acelera seu desaparecimento — "invelado" — (talvez seja legítimo inventar uma palavra para nomear um processo pouco comum). Resulta uma imagem que permanentemente se dissolve. E que outra coisa é a dissolução que a descomposição dos corpos ou das imagens em razão de um agente os ativa? Estalam as convenções de leitura. Aqui não há linguagem objeto. O sentido detém-se justo no limite, na etapa prévia à constituição dos signos. Entre o liso e o marcado; entre a representação e a multiplicação do espaço vazio.

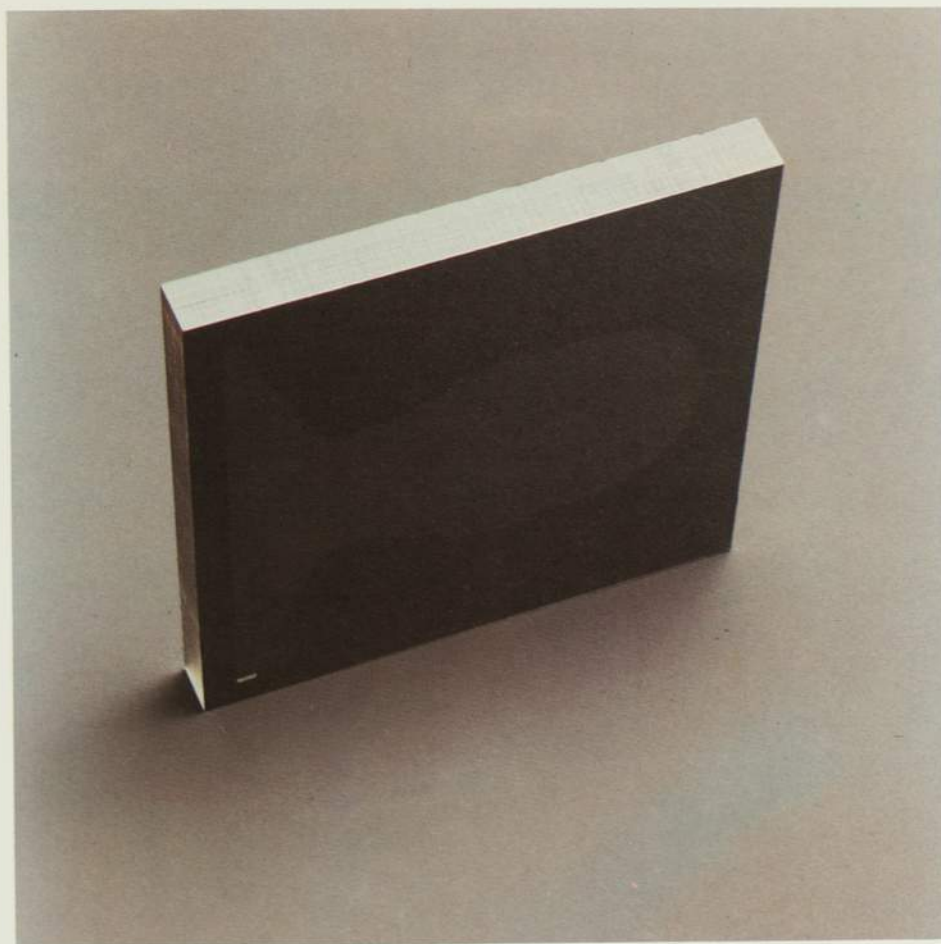
Paula Croci, 1995

SEM TÍTULO, 1995

acrílico e kodalith

275 x 1200

(detalhe)





Jorge MARGALHO

Nasceu em Abaetetuba, PA, 1963

Vive em Belém

Em meio a um contexto onde convivem ao mesmo tempo o gosto pelo conservador e pelo arrojado, Margalho apresenta um universo singular dentro da somatória de expressões plásticas e visuais que coexistem no território de Belém do Pará. Constrói uma metáfora visual de aparência rebelde e despojada que parece, às vezes, equivaler a uma cena do teatro bufão.

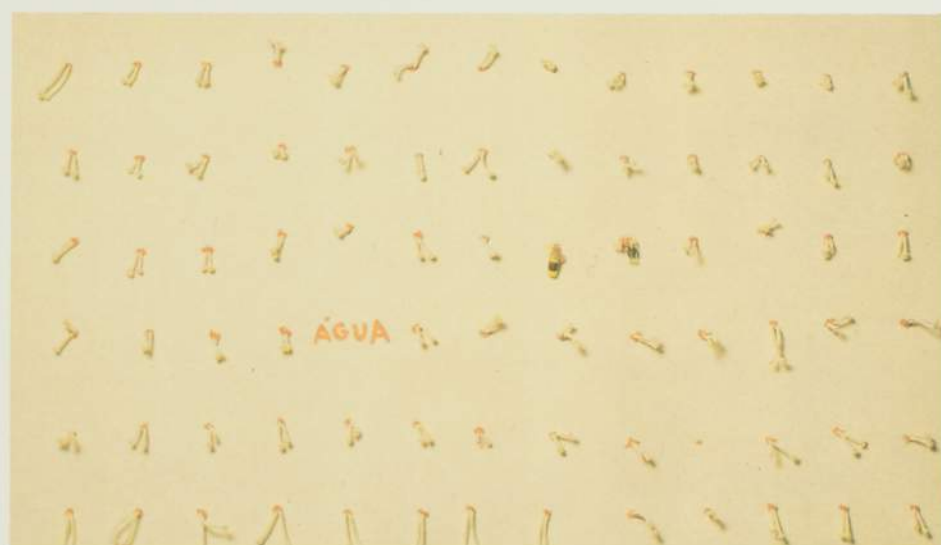
Margalho é um daqueles "carapirás" da arte. Vai catando em seu caminho tudo aquilo que lhe alimenta os olhos e resgata em sua alma momentos que anseia em dividir com o mundo. Assim, recolhe borrachas, placas de alumínio, zinco, fios de algodão, metais. Seu interesse, no entanto, não está concentrado somente no apelo sensorial da matéria, mas também, no valor simbólico do material. Reconstrói momentos de sua vida que ficam guardados no inconsciente até o instante de "explodirem" materializados em sua obra, surpreendendo-nos com colocações visuais espirituosas e irônicas, paralelas a um texto de tensão e denúncia. É assim em "Poros" ou em "Macaco", onde, em uma situação inusitada, um pente habita confortavelmente um coldre.

Não se pode dizer que seu trabalho possua uma sedução imediata. É de difícil aceitação ao olhar desavisado de seu conteúdo, mas certamente discursiva para todos. Como já foi dito sobre ela, é uma obra honesta. Por isso não se poupa dos riscos para se expor. Seus elementos, apesar de estarem relacionados ao popular, constroem uma obra de discussão ampla e universal.

Tamara Habib Saré

PROCISSÃO, 1995

borracha, vidro, algodão, parafina,
tinta acrílica e gordura de tartaruga
96 x 168





Cildo MEIRELES

Nasceu no Rio de Janeiro, 1948

Vive no Rio de Janeiro

"Ouro e Paus" — o título do trabalho — é uma série de caixotes de diversas dimensões, feitos de madeira. Grandes, pequenos, quadrados, retangulares,

altos, baixos, poderiam conter todo tipo de objetos, mas estão vazios — continentes sem conteúdo. Não guardam, não carregam, não protegem nada, sem utilidade e função. Tampouco estão à espera de algo que vá preenchê-los. Cada caixote camufla o seu valor nele mesmo e não naquilo que porventura seja colocado em seu interior. O interior estará para sempre vazio. Disfarçado, incógnito no exterior, cravado na madeira do próprio caixote está o valor. No elemento mais desprezível, ao qual nunca prestaríamos atenção, encontramos o ouro magnífico que se deprecia em prego para permanecer intacto. Esta é uma série que tenderia para o infinito até o caixote derradeiro, metafísico e ainda possível; aquele feito com o último e único prego existente, onde a escassez coincidiria com o valor supremo, assim como Deus, se ele existe, só pode ser um.

O par de "Ouro e Paus" é a grande escultura em palha chamada "Fio". É o negativo dos caixotes, conteúdo sem continente, apenas desprezível palha seca amarrada por um fio de ouro. Este fio quase imperceptível, quase indiscernível, discreto, essencialmente discreto, e ao mesmo tempo à vista de todos, que contorna, atravessa, percorre e amarra, é o caminho através de um labirinto sem volta, sem fim. Mimetizando-se à palha, o ouro revela o seu poder condutor, a fulguração, o sentido — agulha no palheiro. O fio é a direção a seguir; é a clareza no meio do caos. Ele parece indicar: no meio da irracionalidade, da ilogicidade, do sem sentido, do confuso, passa um fio. Mesmo naquilo que é o inanimado, o seco, o informe, a "Terra Devastada", passa um fio que é de ouro. É preciso encontrá-lo. Nós.

Paulo Venancio Filho

FIO, 1990/1995
cerca de 8 m³ de palha e
100 m de fio e agulha de ouro
col. Joel Edelstein Arte Contemporânea





Beatriz MILHAZES

Nasceu no Rio de Janeiro, 1960

Vive no Rio de Janeiro

Nas pinturas de Beatriz Milhazes, o rigor conceitual e disciplina construtiva debatem-se apaixonadamente com as imagens de insinuação barroca, gerando tensões autofágicas. Trabalhando com um método de monotipia onde as imagens são preparadas sobre plástico transparente na medida inversa em que serão impressas na tela, a artista controla a espessura reduzida na matéria pictórica, esconde o gesto da pintura e congela a imagem decalcada. Nesse assentamento da fina película de tinta sobre a tela, pele sobre pele, derme sobre derme, o embate das formas hiperbólicas, que nasce da luta de um elemento contra outro, de uma vertente contra outra, mas da exaltação mútua que governa a sensualidade barroca revestida de cor Matissiana e libera a emoção construtiva embrionária da obra.

Stella Teixeira de Barros

TONGA I, 1994

acrílica sobre tela

195 x 350

col. Ricard Akagawa, São Paulo



Vik MUNIZ

Nasceu em São Paulo, 1961

Vive em Nova York

O Mal Ator

Foi numa produção saltimbanca de Othelo que, por mais acidental que pareça, me veio como uma epifania, o Modus Operandi em torno do qual a maior parte do meu trabalho recente se organiza. O ator responsável pela encarnação do mouro célebre, Joey Grimaldi, portador de um crônico sotaque brooklyniano e uma gagueira constante, evocava, à força de seu transparente amorismo, a imagem de um palhaço de rodeio com a cara pintada de preto. Durante todo o desenvolvimento da peça, eu testemunhei a embaraçosa falta de competência de Joey em persuadir o público da metamorfose de sua identidade. Como resultado desta representação medíocre, o personagem alternava constantemente entre Joey, o ator de fim de semana, encanador italiano, casado, dois filhos, residente de Queens e o ciumento imperador mouro em busca de maus conselhos. Era como se a representação houvesse encontrado o sujeito na metade do caminho. Embora a ilusão fosse incompleta e precária o espetáculo contava com uma complexidade além da imaginação Sheakespeareana, a realidade que vazava do caráter de Othelo fazia com que todo o mecanismo teatral se tornasse transparente e compreensível. Esta frenética negociação, embora não trouxesse ao público nem a imagem de Joey nem a de Othelo, trazia, nesta luta, a essência da representação: o esforço transcendental de um elemento na absorção de um novo coeficiente semântico. Como a acumulação de graffiti num papel pode se transformar em uma paisagem ou num rosto conhecido, significados constantemente ricocheteiam por todo o universo das formas dando à todas possíveis semelhanças um caráter dinâmico e complexo. Muitos séculos de aperfeiçoamento foram necessários para elevar ilusões ao nível que nós as evidenciamos hoje em dia, mas fora poucas exceções remarcáveis como

Stieglitz, Man Ray, Felini ou Godard, pouquíssimos artistas modernos se preocupam em analisar a representação dentro do formato e narrativa de seus trabalhos. Em meu trabalho o principal interesse é de produzir imagens onde toda a mágica reside no conflito entre níveis de representação. Como Joey, o mau ator, a perfeição de um Othelo Pós-moderno está muito além de minhas ambições, afinal, pelo que me parece, a única maneira de evidenciar a realidade é através de um truque mau feito. Conscientemente mau feito.

Vik Muniz

800 YARDS (telegraph poles), 1995

impressão em platina

20 x 26

cortesia: Galeria Camargo Vilça



Arthur OMAR

Nasceu em Poços de Caldas, MG, 1948

Vive no Rio de Janeiro

(...)

"Contemplar é um ato violento", diz Omar, pilhagem e garimpo do qual a fotografia sempre esteve muito próxima. Nestas fotos, colhidas ao longo de muitos carnavais (1973-1993), essa violência da visão transparece sob véus feitos de flor e grãos, em contornos e perfis arrancados da contra-luz, sob névoas, fantasmagóricas e desfocagens. Extraídos violentamente de seu contexto, registrados em branco e preto, essas imagens — bocas escancaradas, olhos melífluos, perfis que tomam toda superfície do quadro — tornam-se verdadeiras Entidades, figuras estéticas, de grande densidade ultrapassando qualquer visão documental do carnaval. Mas para isso é preciso isolar cada rosto, esquartejar, granular, reenquadrar. Preço que as fotografias de Omar pagam (como seu cinema) para liberar puros objetos fotográficos: rostos/paisagens cuja referência ao mundo não é obrigatória e que, sem a mediação fotográfica, nossos olhos não saberiam ver.

(...)

Na "Antropologia da Face Gloriosa", álbum de retratos, o rosto funciona como receptor dos estados de espírito, de microterremotos psíquicos, como amortecedor, placa nervosa que capta, fixa movimentos que no corpo tornariam-se ação. A expressão facial é o agir do rosto. Como película sensível, o rosto capta e fixa o medo, o estupor, o desejo, a melancolia. O que é o admirar-se, senão uma reação fotográfica? Dupla admiração aliás: das fotos que nos fixam (nos imobilizam) e do olhar fixado, admirado, do espectador que se detém a cada rosto e entra em fase com ele.

"Exploração exaustiva do rosto humano em seu transe carnavalesco", a proposta de Arthur Omar retoma toda uma reflexão inquietante sobre o estático e sobre a função do rosto na pintura, na escultura e no cinema. Elo fundamental que se une seus rostos carnavalescos aos rostos gloriosos de santos e madonas, aos rostos dilacerados de um Carl Dreyer, de um Eisenstein, ou às faces bergmanianas.

(...)

As legendas das fotos tendo uma função menos explicativa que evocadora de mundos, de Entidades, estados e objetos A fotografia aqui funciona como hipertexto ou hipervisão, imagem para ser lida, para se navegar sem percurso predeterminado, podendo invocar mil mundos e estados. Imagem que não está pronta, não representa nada, se constrói sob nosso olhar, sugerida pelo texto, em harmonia ou tensão com o que é dito.

(...)

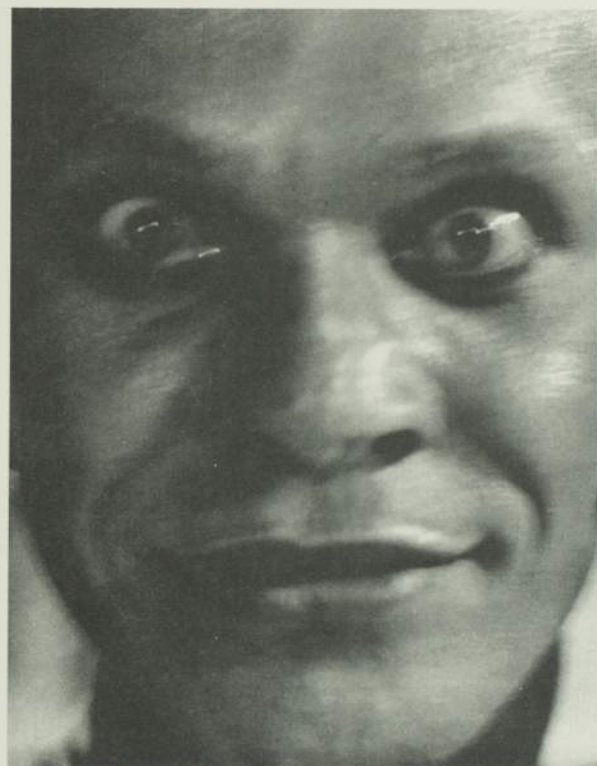
Destruindo as classificações rígidas, a obra de Arthur Omar faz da imagem matéria-prima de um novo meio, híbrido, fluido no limite e na passagem entre o cinema, a fotografia, o vídeo, a instalação, as artes plásticas. Precioso garimpo e lapidação de imagens. O artista vem colhendo imagens anônimas e belas de um país em desaparecimento ou de um país, um mundo, por vir, para delas extrair um tesouro: a juventude e o novo da ruína e da desesperança do cinema (através do vídeo, da fotografia, das artes plásticas); a juventude e o belo — o mistério — da decriptude dos corpos, o tesouro da História.

Ivana Bentes

Fragmentos de Arthur Omar: o êxtase da imagem, original datilografado, 1994.

ANTROPOLOGIA
DA FACE GLORIOSA, 1973/75

fotografia
100 x 80 cada





Eliane PROLIK

Nasceu em Curitiba, 1960

Vive em Curitiba

Os trabalhos recentes de Eliane Prolik emergem do silêncio do passado, do já conhecido, para ocuparem de forma estridente o espaço contemporâneo.

Resgatam da banalidade as formas incorporadas pelo tempo na opacidade da vida quotidiana: vasos contentores, "presenças dos lares, das moradias, para os alimentos, as flores, os mortos, as comemorações". O caráter doméstico destes objetos é, agora, transladado para outro território, o da arte, particularmente, o da escultura. Entretanto a inteligência que engendra a obra não permite, pela sua precisão, a elaboração ou emergência de uma arqueologia. Ao contrário, ela se apropria das formas utilitárias para repotencializá-las. E conferindo-lhes um sentido mais particular, há a natureza especial do modo e do material com que essas peças são feitas. O cobre — condutor de energia — é trabalhado no calor do fogo, que os impregna da cor vibrante, fazendo com que cada peça tenha uma superfície distinta, uma pele-memória de cada gesto que a construiu. As peças descrevem esforços, vivências e emoções diferenciadas, registradas pelas batidas seguidas, quase mânticas, que consolidam a moldagem. São lâminas repuxadas no trabalho manual, que marcam a singularidade de cada instante no tempo ou da passagem dele, onde não há segundo igual ao anterior. Cada uma delas tem uma identidade precisa e integrada, embora não pretendam ter o heroísmo das formas criadas pelo esforço físico. A voluptuosidade crua da superfície trabalhada relembra uma concepção antiga do artesanato, na qual as habilidades do artesão são admiravelmente evidentes sem constituir, no entanto, o caráter dessas esculturas. A exploração das propriedades físicas do material e o aspecto artesanal da moldagem das peças acentuam a exaltação do trabalho como extensão do corpo e a consciência dele como experiência primal. O corpo, albergue da memória, é, ao mesmo tempo, o instrumento e o meio que produz a forma.

(...) Os objetos fabricados podem ser um vaso dentro de um vaso, um contentor, um pêndulo congelado em seu movimento, uma abertura ou aberturas de tipos diferentes, mas, todos juntos ou individualmente, estabelecem uma conexão entre o dentro e o fora numa relação impossível de ser fixada ou finalizada. Os contornos destas formas são eles mesmos tomados como um dado renovado, como limites espaciais e conceituais a serem excedidos e subvertidos. Nesse sentido, a presença do espectador é também componente

da obra e necessária ao tensionamento dos limites das formas e dos espaços. Ele não é convidado a testemunhar o ressurgimento ou o novo estágio de formas heróicas ou míticas. Ao contrário, há uma qualidade hipnótica, ritual nestas superfícies carregadas de marcas incessantes, pela qual ele é levado, com a sua presença, a compartilhar. O espaço dessas formas fazem-no participar dos achados da artista em seus embates com a natureza, a ciência e a tradição da arte. Ao mesmo tempo, a escala humana dos trabalhos reserva a ele uma abertura para o questionamento, sustentando um espaço para o sonho e a imaginação.

Estas esculturas tomam e provocam os limites materiais e espirituais que o homem construiu em seu ambiente artificial, expandindo a dialética entre o espaço doméstico e a função social e política da linguagem e do simbólico. Elas ligam, implicitamente, a sala onde se apresentam com um espaço muito maior, mais carregado de energia, que pode ser física ou mental. Neste caso, o trabalho de arte aponta na direção do conhecimento que une o subjetivo e o objetivo, numa analogia ao processo mais geral da experiência e do conhecimento. Este trabalho questiona a tradição do saber como dominação e controle. Afirma uma idéia de Arte que coloca o artista e seu trabalho como "instauradores de uma escala humana de aferição do espaço do mundo" (Paul Virillio, *The Vision Machine*, 1990)

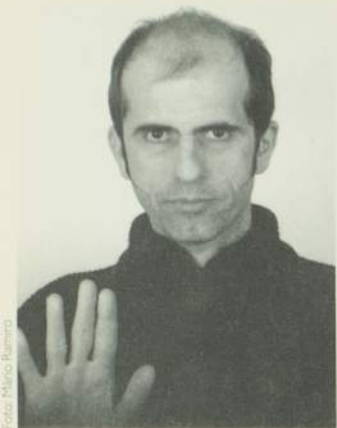
Ivo Mesquita

Fragmento do texto "Contentores do Mundo" in Eliane Prolik Esculturas, Curitiba, Galeria Casa da Imagem, 1995.

CAMPÂNULAS, 1995

cobre e arroz
8 x 8 x 8 (cada)





Mário RAMIRO

Nasceu em Taubaté, SP, 1957

Vive em Colônia, Alemanha

Há anos eu venho perseguindo essas imagens, que finalmente já podem ser vistas. Até então eu só sabia que os corpos e objetos aquecidos produzem uma espécie de irradiação

que se prolonga pela atmosfera ao seu redor e que esta pode ser vista sob certas condições especiais. As primeiras imagens desse fenômeno eu as vi quando ainda era criança, numa "Time Life" que meu pai assinava. Eram fotos infravermelhas que mostravam diferentes áreas de temperatura em tons de verde, amarelo e vermelho. Depois foram as termografias digitais de maior escala cromática.

Hoje esse meu trabalho está baseado numa técnica surgida no final do século passado, chamada Schlierenfotografie. Por ela tornam-se também visíveis as irradiações de calor ao redor dos corpos aquecidos e dos de sangue quente. Na produção dessas imagens, utilizei um laser de argônio, que lhes dá uma dominância de verdes e azulados, quando são coloridas. Nelas os corpos e objetos são vistos normalmente como sombras e contornos sem identidade que produzem ao seu redor uma turbulência atmosférica, "deformando" o espaço.

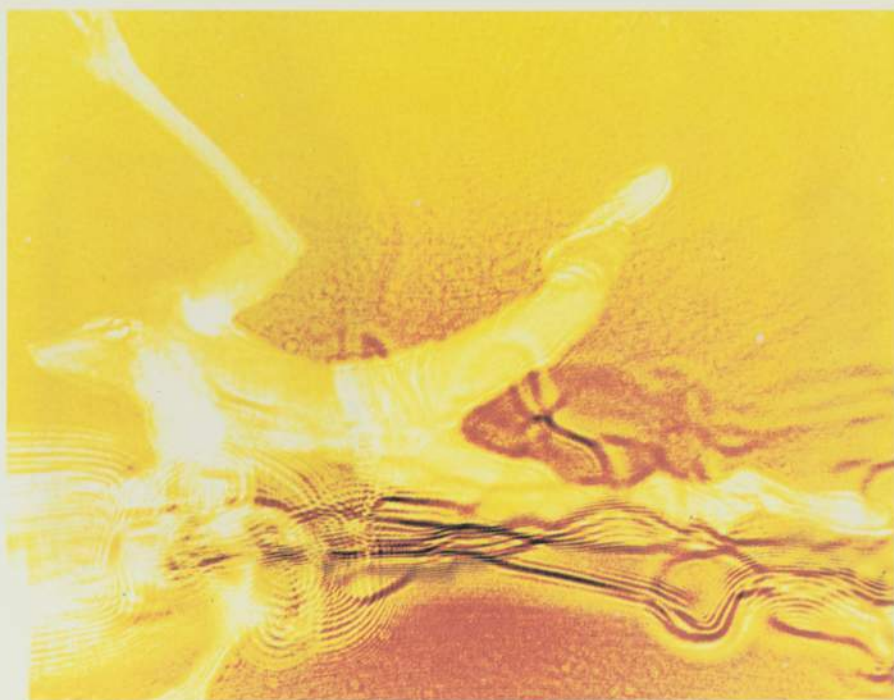
Este trabalho foi produzido na Escola Superior de Arte e Media de Colônia (Kunsthochschule für Medien Köln) com o apoio de Dieter Jung, Jürgen Klauke, Hieko Dieckmeier e Urs Fries.

Mário Ramiro

A QUEDA, 1995

lasergrama (fotograma produzido com luz laser,
realizado em papel fotográfico colorido)

112 x 85





Cristiano RENNÓ

Nasceu em Belo Horizonte, 1963

Vive em Belo Horizonte

Sobre a fotopintura de Cristiano Rennó

Recortada retangularmente pelo enquadramento, a composição de linhas — pontuada por vestígios de uma mal adivinhada exterioridade — deixa entrever a forma de uma janela. Fresta entre dentro e fora; “olho” como se entre sujeito e objeto; espaço de passagem, de recepção da luz.

Luz que entretanto é filtrada pelas duas cores que invadem e tornam tênue a composição, segundo calculado artifício. Da combinação entre a massa do vermelho e um amarelo que parece forçar discretamente aberturas resulta a imediata violência do impacto pictórico, ainda que a inscrição de luz e linhas se dê por meio mecânico.

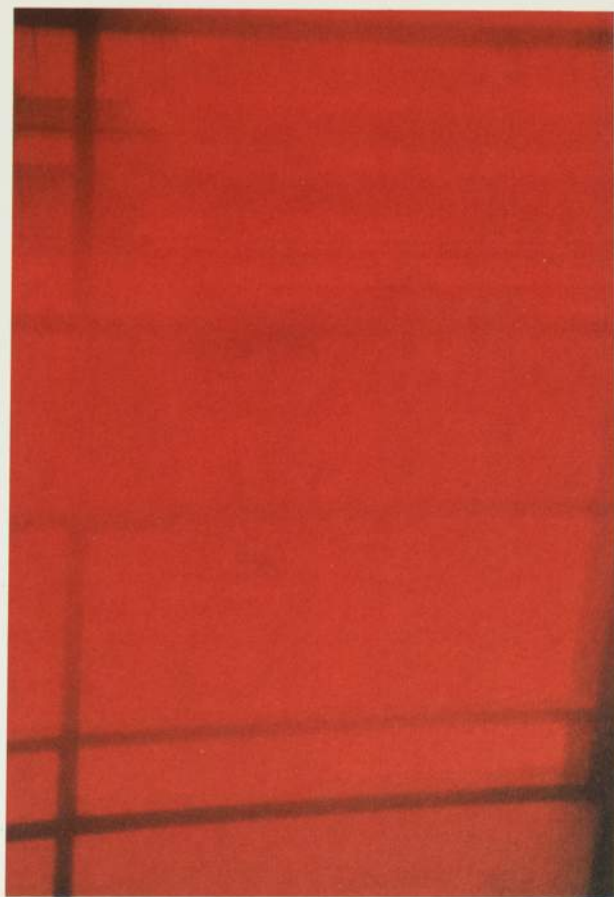
Precedido pois pela escolha de um ângulo e por um hábil arranjo de filtros, o uso particular da fotografia — distante obviamente de qualquer função documental — é o que define aqui (e não o meio expressivo em si) a qualidade do resultado. Resultado que, em sua limpeza quase geométrica, aproxima-se estranhamente da pintura, realizada porém sem o recurso artesanal à tinta, substituído por um clique instantâneo.

Teodoro R. Assunção

SEM TÍTULO, 1995

fotografia

100 x 150



José RESENDE

Nasceu em São Paulo, 1945

Vive em São Paulo

A solução clara, elegante, de articulações plásticas tensas e precárias distingue prontamente uma escultura de José Resende. A disparidade de materiais, o recurso a laços, nós e dobras como agentes de sustentação, até a sua posição circunstancial no ambiente, tudo converge para uma configuração positiva que testemunha a maleabilidade inesgotável do espaço, a disponibilidade essencialmente plástica do mundo. E um fator surpresa intrínseco reforça a sensação de se estar frente a uma lírica desinibida capaz de assimilar toda e qualquer matéria, armar situações tão diversas e imprevisas quanto convincentes, e de imediato singularizá-las, torná-las por assim dizer únicas. Em suma, autenticá-las mediante o poder e a graça da autoria.

Uma espécie de virtuosismo contemporâneo, indeterminável, que não reside em nenhuma habilidade, tampouco em algum gênio ilusionista, produz peças que, rápida e decididamente, nos envolvem em manobras paradoxais que parecem empenhadas em acrescentar uma dimensão lúdica ao mundo físico. Em certo sentido, com certeza, promovem a repotencialização da liberdade moderna. E o fazem de maneira bastante eficaz porque espontânea — cada escultura constitui o livre exercício de enfrentar e superar obstáculos, temores e preconceitos que impedem a realização de uma vida emancipada. Atraído somente por conflitos, desafios e dilemas, o trabalho de José Resende começa por reconhecer a irredutibilidade do real a modelos ideais; ao resolvê-los de forma nítida, quase inevitável, reafirma, entretanto, a sua confiança na razão estética moderna e em sua aspiração a participar efetivamente da construção do futuro.

(...) muito claramente cada escultura de José Resende é uma empresa que se decide por si mesma: a evidência singular íntegra é o que sustenta e eventualmente redimensiona a inteligência "incerta" do conjunto. O seu impacto inicial deriva exatamente da impressão de dar forma ao instável e ao contingente. Ou antes, em termos mais acurados, de exibi-

los tão fluentemente enquanto fatores de coesão estrutural. A razão, o motivo de cada peça, seria levar adiante um teste. Teste para verificar a pertinência da Unidade, seja qual for, em meio à serialidade, ao automatismo e à dispersão generalizados. Teste ainda para investigar o alcance cultural de uma linguagem estritamente plástica em face da demanda crescente por uma "fala social" das imagens de arte. Por mais que se pretendam transitórias, "simulacros", imagens registram, representam e fixam algo — enfim, permanecem imagens e, como tais, disponíveis. O fenômeno plástico, inversamente, não é passível de semelhante apropriação: há que descobri-lo e nomeá-lo onde porventura apareça; resume, afinal, uma experiência variável, intermitente, controvertida.

Ronaldo Brito

*"Exercício de Mundo", in José Resende,
Rio de Janeiro, Demibold, 1992, pp 5-6*

SEM TÍTULO, 1994
veludo, parafina, cobre e cabo de aço
50 x 400 x 120





Miguel RIO BRANCO

Nasceu em Las Palmas, Ilhas Canárias, 1946

Vive no Rio de Janeiro

Construir um discurso através das imagens, fazer com que elas dialoguem e produzam um nexo simbólico, editá-las de forma a constituírem um

campo de irradiação de sentido é o objeto do trabalho.

Sua estrutura parte de uma esfera de constatação objetiva, parte da fotografia na sua acepção técnica, mas transforma os dados mecânicos em formas significantes abertas, produzindo enigmas. Com os recortes efetuados sobre o tecido social e principalmente com a edição inexplorada desses recortes, o artista imprime a singularidade de um olhar, que ali institui o mundo com novas significações. A fotografia perde seu caráter original de reprodução para então experimentar, significar e fundar o real, tornando-se Expressão.

É com esse vetor expressivo que Miguel Rio Branco busca restaurar a natureza ontológica das coisas, tirando-as da contingência imediata e banal do cotidiano. À circunstância dos dados empíricos, aos valores e juízos objetivos, rebate uma visão emocionada e crítica do mundo, abordando o problema da violência, da transgressão, da erosão e do desgaste do tempo na vida contemporânea.

O lirismo de Miguel Rio Branco acusa sintomas românticos, enquanto expressão de uma personalidade que lê simbólica e apaixonadamente o mundo, mas jamais se apresenta como simples operação de catarse. Ao contrário, suas imagens impõem-se como comentários ativos e até mesmo ácidos sobre a realidade exterior; observando que, entre a percepção do mundo e sua interpretação, inclui-se necessariamente uma consciência crítica.

O trabalho não é delírio nem é fato; mas pode trafegar na fronteira, ao ser expressão simultânea de um Eu singular e dos objetos e seres da vida comum. A técnica não é suficiente para compor o drama da miséria humana; a máquina não é capaz de captar o teatro patético da sociedade sem a ação

de um pensamento e a interferência de uma poética. O artista refaz o elo entre o observado e o vivido; recompõe sensivelmente a matéria bruta da sua observação e recria a cada instante a veracidade do real.

O campo social, a carne humana, a tragédia — ou a comédia — da vida e suas tramas perversas e fantasmáticas são o corpo desse trabalho, a sua grande Metáfora.

Cor, luz, suporte e ambiente são a sua pele, veículos que sustentam seus códigos, delineam seu contornos, mediatizam sua linguagem: a sua Memória.

A instalação "Out of Nowhere" é uma espécie de obra-síntese. Ali estão os testemunhos fotográficos de fragmentos de vida, de fragmentos do tempo. Vestígios de cenas, resíduos de ações e corpos que se rebatem mutuamente sobre fragmentos de espelhos. O mundo se passa dentro e fora das fotos e jornais. O real está nas imagens, nos seus suportes e no contexto, do qual somos parte e para o qual contribuimos com nosso próprio corpo refletido e fragmentado; para o qual contribuimos com nossa história. O espelho é o instrumento da fusão entre o interior e o exterior, o real e o imaginário, o visível e o invisível — metáfora de um espaço e de um tempo contínuo. Ele reflete e refrata a realidade circundante, fazendo um comentário tautológico sobre a própria natureza da fotografia como meio. Sugere a comunicação direta do trabalho com o espaço físico real, associando obra e ambiente. O trabalho é o que acontece dentro e o que circula fora, sem hiato. É a esfera imediata da vida e a vida mediada pela experiência sensível da arte.

Ligia Canongia

FORA DE LUGAR NENHUM, 1994/95

instalação: fotografia, espelhos, tecido





Daniel SENISE

Nasceu no Rio de Janeiro, 1955

Vive no Rio de Janeiro

Saint Lucia 5/1/95. Há alguns dias, vi na igreja de Soufriere um cartaz colado na parede interna daquela peça de madeira que fica logo depois

da porta de entrada. Era uma peça simples, pregando as benesses da vida comunitária. O que me interessou foram alguns chumaços de algodão representando nuvens, com uma palavra escrita debaixo de cada um (união, amizade, amor etc). Na verdade, não me lembro bem das palavras.

Havia também algumas colagens (casais idosos, crianças... todos brancos!) e fotos de membros da comunidade. O que me ficou deste cartaz de paróquia foram as nuvenzinhas. É uma idéia simples mas de uma concisão poderosa: dois elementos, algodão e palavra (nenhum deles uma "ferramenta", um "elemento" pictórico), o algodão como um pequenino ex-voto ou talvez trazendo uma carga de significados relacionados à dor, ferida, sofrimento, mas que, naquele espaço sagrado (dedicado à salvação e à cura), funciona como elemento limpo, agente da cura. A palavra abaixo de cada nuvem dá o sentido a este agente, complementam-se.

Pensei em usar isto (talvez o algodão) em meu trabalho. Como não uso palavras na tela, o algodão teria o significado mais diluído, dependendo de outros elementos plásticos que entrassem na composição. De qualquer forma, o algodão não estaria mais no templo, e só por isso uma boa parte da sua carga de significados perderia-se.

Rio 4/5/95. Era um lugar, uma colina pequena em meio a uma enchente. Havia pessoas nessa colina, e alguém falou que o dilúvio é renovação. Entendi ou falei que "palavra" significava "morte" (querendo dizer que as denominações e definições matam o devaneio).

Havia um viaduto, e alguém tentou apagar o rosto de Deus que estava pintado ali. Ele passou um pincel bem largo, manchando a imagem. Porém, da mancha resultante (acho que comentei com a pessoa), surgia outro rosto. Pensei ou

disse a ele que o melhor seria cobrir toda a mancha com um quadrado de tinta preta.

Pensei que aquele quadrado de piche poderia ser então o rosto de Deus.

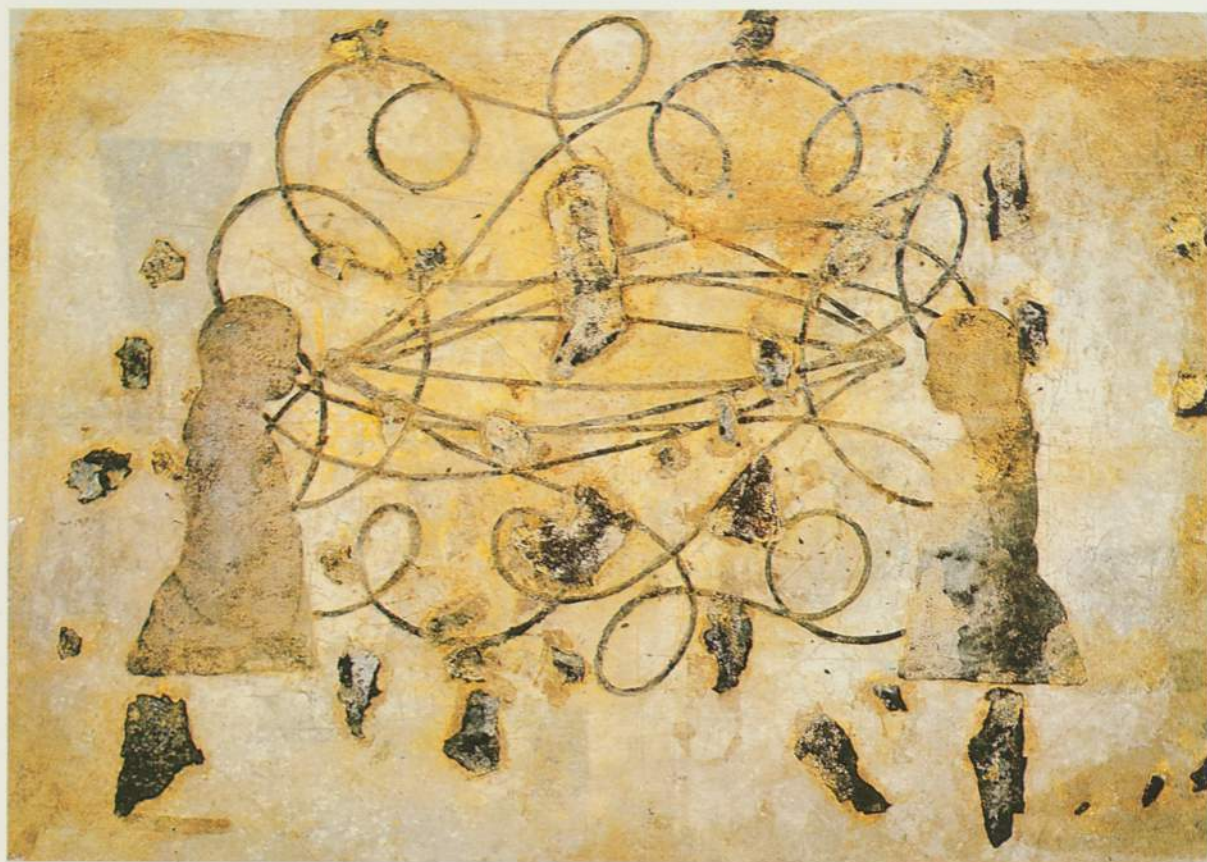
Rio 12/7/95. Os trabalhos "Tres Caminos" referem-se genericamente ao olhar, ao testemunho de um evento, à impressão de um episódio/imagem. Objeto e observador são os pontos extremos de uma operação, e, neste ambiente, a trajetória do olhar difere da trajetória da luz. Uma determinada parcela deste olhar é única e incompartilhável porque resulta de uma coleção subjetiva de experiências do espectador. Portanto, uma abordagem predominantemente formal que confere à obra qualidades "científicas" ou autônomas pode incorrer no risco de subestimar suas possibilidades.

Daniel Senise

TRES CAMINOS 1, 1995

técnica mista sobre tela

200 x 280





Courtney SMITH

Nasceu em Paris, 1966
Vive no Rio de Janeiro

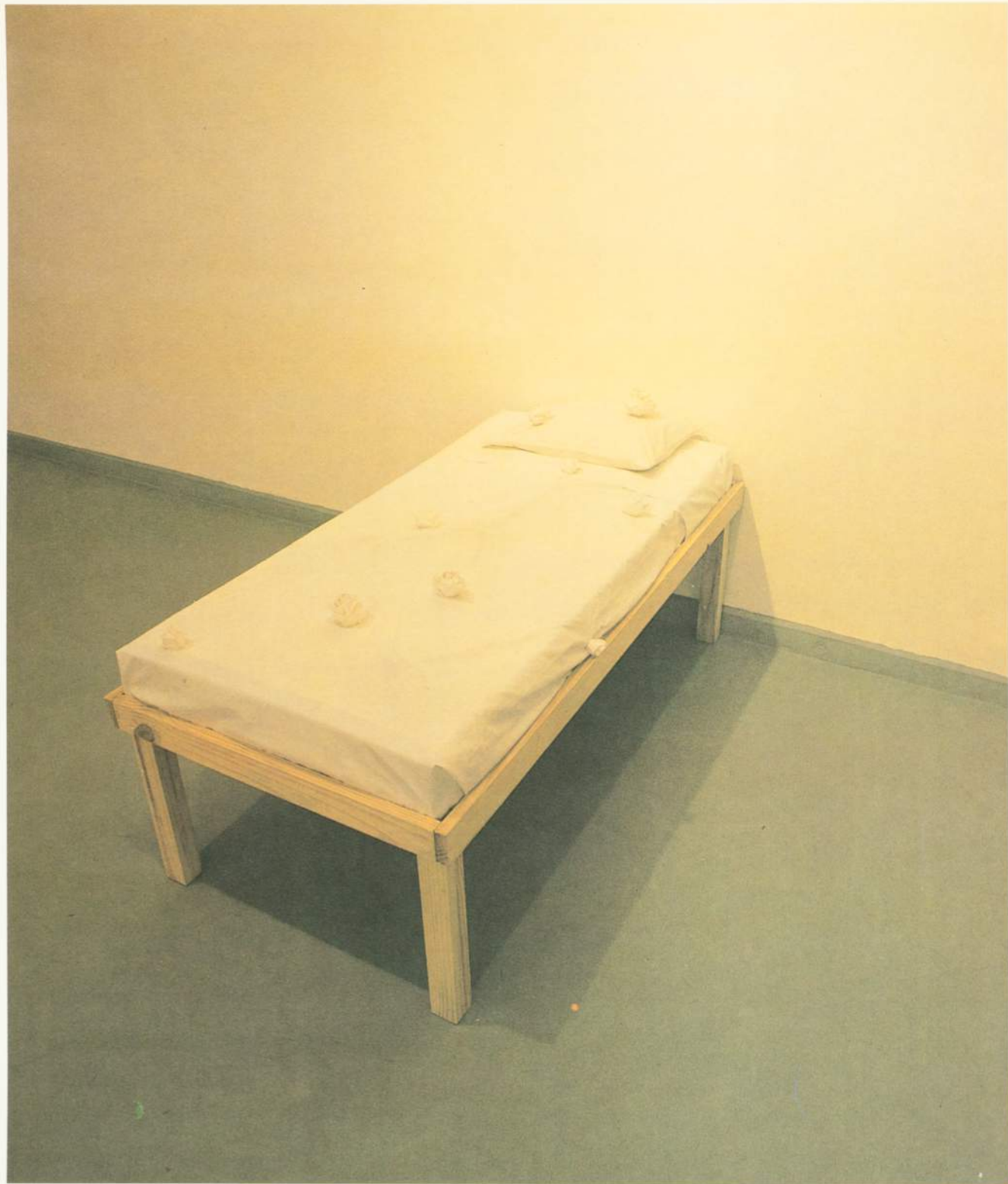
"...the grass grew all the better on that little parallelogram of pasture-land, for the decay of the beautiful woman who slept beneath... While Zenobia live, Nature was proud of her, and directed all eyes upon that radiant presence as her fairest handiwork. Zenobia perished. Will not Nature shed a tear? Ah no! She adopts the calamity at once into her system, and is just as well pleased, for aught we can see, with the tuft of ranker vegetation that grew out of Zenobia's heart, as with all the beauty which has bequeathed no earthly representative, except in this crop of weeds."

Nathamel Hawthorne

The Blithedale Romance

No trabalho, a imagem da transformação mágica e espontânea prefigura a transformação formal da matéria, onde uma imagem de esplendor é uma marca ofuscando o traço de outro acontecimento anterior. Trata-se do local físico onde algo é invisivelmente absorvido, e então uma outra forma devolvida. O ponto é decorado e santificado. Como um cristal que um dia foi líquido. Ou como nas imagens do filme de Ken Russell, quando a mulher gravemente ferida num acidente de carro, num estado inconsciente de sonho-morte, vê seu próprio corpo todo enfeitado com jóias e brilhantes... Cada ferida e corte é tapado, "substituído" por uma pedra preciosa. No trabalho, só quando o sangue escorre fora do corpo, ele vive.

**LITTLE WHITE BED/
PEQUENA CAMA BRANCA, 1995**
tecido, linha, madeira e espuma
45 x 68 x 135





Paula TROPE

Nasceu no Rio de Janeiro, 1962

Vive no Rio de Janeiro

Los meninos, O Tempo, e Paula Trope

As imagens de Paula Trope valem todo um passeio pela história da arte. Como Velásquez ("Tenho certeza que se Don Diego Velásquez retornasse à vida, ele seria um fotógrafo", já disse certa vez Diego Rivera a Edward Weston e a Tina Modotti) ela prefere a escala natural. Reagindo contra a mesquinha tendência contemporânea à miniaturização, Trope reconquista para "Los meninos" de rua a dignidade visual que a megalópole roubou-lhes. Como Piranesi, Trope mostra que a cidade é prisão, mas através do lúdico discurso em mão-dupla, pois fica garantido a "los meninos" o direito de mostrar o ponto de vista deles, a visão deles, que nos revela grades e bicos e impasses que aprisionam. Nesse jogo de planos e de contra-planos com "Los meninos", vai poder se realizar mais uma vez necessária comunhão velásquezeana: olhamos e somos olhados, vemos enfim pelo olhar do outro. As longas exposições (2, 3 minutos) da câmera-mais-que-clara de Trope permitem contato estreito e perturbante com o fantasmático. Impossível deixar de relacionar "Retrato com espírito", de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), com as imagens de Paula Trope (que aliás nenhuma tecnologia da representação, a não ser a fotografia, poderia mostrar), onde a carne humana e a arquitetura urbana confundem-se em incômoda simbiose. Somem antagonismos como forma e fundo, para ceder lugar às feias contradições da sociedade, que nenhuma teoria de percepção explica.

O próprio "Tempo" participa da paleta de Paula. O grande Panofsky, que se debruçou com tanto amor sobre "A Alegoria da Prudência", de Ticiano, veria nestas distorções visuais

(também evocativas de Francis Bacon) uma referência ao óleo onde o mestre veneziano tenta dissecar "O Tempo": "Da experiência do passado, o presente age prudentemente para não estragar a ação futura", inscreveu Ticiano nessa alegoria. Que através das fotos de Paula Trope essas graves lições da história da arte possam clarear uma maneira de ver.

Alfredo Grieco

CAMILA, 1993

fotografia pin-hole

100 x 80

Apoio  **studio oficina**

CAMILA

Sem título

(a plantinha), 1993

fotografia pin-hole

30 x 45





Carina WEIDLE

Nasceu em 1960

Vive em Curitiba

Este é um trabalho que se funda no transbordamento. Seus limites existem apenas para serem depassados. O

olhar pisa em territórios permanentemente a serem descobertos: gravuras do corpo, fotografias, desenhos e balões cheios de ar; todos com suas bordas indefinidas e em tensão nos limpos espaços de exposição. Podemos pensar, junto com Bataille, uma outra poética dos excessos: "o que significa a verdade se nós não pensamos aquilo que excede à possibilidade de pensar...?"(1). As fotos são despojadas, as impressões do corpo são túneis e abismos de uma viagem de novas preocupações plásticas, de uma ética do exagero(2).

A matéria luz, que pode ser calor sobre a pele, criação ou revelação e, se muito forte, cegueira, é barroca e falsamente sublime na série de fotografias das galinhas olímpicas. Nas parafinas e borrachas gravadas, a luminosidade é toda indelével e absorvida, como um olho que nos mira. Desenhos com cabelos, fios condutores de sutis e perversas figurações, perfazem rasgos sobre a luz gelada dos azulejos.

O sonho da razão produz outras razões e esculturas. As de Carina dialogam com as obras de Claes Oldenburg, não em sua representação pop, mas em sua taticidade tão fácil e seu desconforto e incômodo de existirem, no mundo, pedras moles no meio do caminho.

O corpo é muito frágil e a obscenidade de alguns trabalhos revela um quase disfarce, um certo pudor como uma Mona Lisa de bigodes ou o retrato de um Andy Warhol de peruca.

Paulo R. O. Reis

(1) *História do olho* - Georges Bataille

(2) *Escrito sobre um corpo* - Severo Sarduy

**CONSTRUTIVISMO
APÓS A DESTRUIÇÃO, 1995**

balão e cilindro de aço

80 x 50 x 50





Paulo WHITAKER

Nasceu em São Paulo em 1958

Vive em São Paulo

Panorama de Paulo Whitaker

Os desenhos recentes de Paulo Whitaker são uma extensão de seu questionamento das formas figurativas e abstratas, do colorido e do sentido de espaço. "Questionamento" refere-se ao embate com os materiais e a superfície, e não a um processo que conduza a feitos heróicos e fracassados, pois, sendo ambos territórios terminais, nem chegam a constituir uma declaração convincente desde o fim da era da guerra fria do Expressionismo Abstrato. A confiança da cultura ocidental na tecnologia como mediadora no processo criativo (i.e. noções de multiplicidade, simulacros e presença imaterial) complica ainda mais o processo da pintura, relegando sua força diferencial ao status de trabalho artesanal. Isto não preocupa muito Whitaker, pois ele parece encontrar vitalidade e intensidade não através do estresse máximo da pintura e do desenho como meio, mas através de uma agudização da pulsação interna na direção de uma icografia pessoal que sustente a ressonância poética. Trata-se de um processo intuitivo de dissolução das influências diretas (imagens de todas as tipos, referências literárias, o efêmero) e de remarcação para alcançar uma intenção. As referências do tipo "parece com" em seus desenhos não podem e nem deveriam ser subestimadas ou evitadas num teatro "high tech" baseado na experiência do "estive lá, vi e o fiz". Essa não é uma acusação grosseira, mas sim minha indicação de gratidão pela sua desafiadora miscelânea visual, uma empreitada arriscada, que nem sempre consegue evitar a entropia, a repetição e a estagnação endêmica à pintura abstrata e ao desenho a ela relacionado. O que permanece é uma padronização de repertórios que, fundamentalmente, levam à mesma ressonância admirável em artistas como Tàpies, Marden ou Kirkeby.

O que são esses incidentes gestuais que aparecem na superfície dos desenhos? Os arranjos de nódulos extraídos da natureza ou a ingênua face gravada em linha negra dentro de um grosseiro espaço retangular são formas deliberadas, concentradas, flutuantes tão integradoras da superfície quanto os fundos lavados, que apontam para uma essencial e honesta incompletude. Ao ler a disposição dessas formas, imagina-se se elas são não-relacionais, dispostas em algum padrão caótico não linear e, desta forma, podem ser facilmente interpretadas como "mal aplicadas" ou como temas misturados no

processo e na velocidade do trabalho, do mesmo modo das pinturas de Basquiat. Eu não relegaria estas formas a uma epifania de auto-consciência ou à lógica simplista de asserção de uma identidade nacional brasileira. A experiência de Whitaker e seus gestos subseqüentes, evitam e incorporam, simultaneamente, tais ligações fronteiriças e permanecem sinônimo de um diálogo interno que edita seus critérios de expressão, o que talvez, tenham-no poupado, justificadamente até aqui, de um público mais amplo.

Os desenhos de Whitaker refletem uma linguagem pessoal necessariamente densa, elaborada e de múltiplos níveis, muito distante dos microdiscos de CD ROM e de outras tecnologias educacionais interativas que pretendem revelar "verdades" a respeito da arte e dos processos artísticos para um público burguês de arte/mídia. As idiossincráticas marcas gestuais lembram formas diretas da natureza e da memória e somente agirão como sugestões para uma observação mais demorada e penetrante do espectador. Joseph Beuys adotou uma estratégia semelhante para seus estranhos objetos, instalações, materiais e ações. Uma interpretação clara e definitiva nunca é qualificada ou desejada. É preciso estar comprometido com uma busca ou caminhada no sentido da auto-consciência. Gestos, modelos, linguagem, geografia e sobretudo "processos" são freqüentemente inexplicáveis e ilusórios. Como informação descritiva importa muito pouco aferir o momento desconhecido no qual só reside o melhor trabalho de arte. Aquele momento desconhecido é o mais difícil e problemático de ser alcançado, mas o mais iluminante quando percebido pelo espectador, que se importa o suficiente para ser tão obsessivo e aberto visualmente como Whitaker.

Wayne Baerwaldt

Banff, agosto, 1995

SEM TÍTULO, 1995

desenho técnica mista

156 x 96





TEATRO DA VERTIGEM

A cena de Jó

Algumas questões colocam-se diante de nós repetidamente. E essas questões, na medida em que é difícil mater-nos alheios à elas ou resolvê-las numa esfera estritamente individual, acabam por se tornar o motor da nossa criação artística.

No caso de "O Livro de Jó", obra-prima da poesia hebraica e um dos textos mais contundentes do Antigo Testamento, a coisa não se deu de modo diferente. Desde a primeira leitura, o problema da doença, de um estado de enfermidade sem cura, do advento da peste, encontrou uma forte reverberação em nós.

Vivemos o tormento da Aids e, mais recentemente, dos vírus de última geração. Temos perdido amigos e companheiros de palco, e vários outros encontram-se numa luta férrea contra as degradações físicas e morais provocadas por um processo de doença. Além disso, temos nos confrontado cotidianamente com essa iminência do contágio, que tantas modificações trouxe ao nosso exercício da sexualidade. Ninguém está imune. E o nosso imaginário vê-se assobrado por esta agonia do doente terminal.

Susan Sontag define bem este estado: "É possível que a Aids esteja tendo o efeito de nos acostumar ainda mais à idéia da destruição global. Quanto maior a inflação da retórica apocalíptica, mais irreal torna-se a perspectiva do apocalipse. Eis uma situação que se repete constantemente no mundo moderno: o apocalipse aproxima-se...e não chega a acontecer. E continua a aproximar-se."

Foi a partir dessas constatações/inquietações que surgiu a idéia de encenar o texto bíblico de Jó num hospital. Espaço por excelência do "páthos", do sofrimento, da iminência da morte, ele é uma espécie de lugar — tabu de lugar — purgatório. Ali confinamos a morte, o enfrentamento da morte e a constatação inapelável da vulnerabilidade e fragilidade humanas. Um hospital tem este poder de evocar imagens e experiências que mobilizam os nossos temores mais irracionais. Daí todo o mal-estar e o incômodo a ele associados.

Como no espetáculo anterior, "O Paraíso Perdido", na igreja de Santa Efigênia, também realizado pelo grupo Teatro da Vertigem, o espaço vem justamente em decorrência daquilo que será discutido,

das questões que queremos tratar. Interessa-nos, ao trazer o espectador ao local marcado por um registro emocional e de significados muito peculiares, que esse local possa interferir, modificar, contribuir na sua leitura do espetáculo e da discussão por ele apresentada.

Nesse sentido, talvez pudéssemos dizer que a opção por um espaço não-convencional está essencialmente centrada numa interferência na percepção do espectador; e não numa pesquisa arquitetônica ou numa "estética do espaço".

E essa interferência acaba também se dando numa esfera maior que a da simples experiência artística vivenciada pelos espectadores, configurando uma interferência que é social, uma interferência nas instituições. É impossível ficar apático ao fato de um hospital do porte do Humberto I estar fechado há mais de um ano, deixando de atender centenas de pacientes, pela péssima administração da saúde pública. O espetáculo também problematiza isto ao "ativar" um espaço desativado. (Talvez exista aí um certo desejo utópico do teatro se presentificar como uma força de ação, de transformação).

Resta esperar e torcer que todos estes depoimentos pessoais, que essas metáforas da metástase, que esta discussão sobre o sagrado tenham se tornado corpo e sangue nesta nossa CENA DE JÓ.

Antônio Araújo

O LIVRO DE JÓ, 1995

concepção e direção geral: Antônio Araújo

tradução: Luiz Inácio Stadelmann

adaptação: Luís Alberto de Abreu

produção: Marcos Moraes

ambientação cenográfica: Marcos Pedrosa

figurinos e visagismo: Fabio Namatame

projeto de iluminação: Guilherme Bonfante

composição e direção musical: Laércio Resende

Teatro Humberto I, São Paulo



Programa 1: Programa Legal (41 minutos)

1. **Eten Hiriti Ba**, Belizário França, Rio de Janeiro, 1995, 3 minutos
2. **O Roubo do Vídeo**, Oficina de Vídeo, Rio de Janeiro, 1995, 1 minuto e 30 segundos
3. **Pelvis Presley, Agora ou Nunca**, Jackson Araújo, São Paulo, 1995, 8 minutos
4. **Desfile Armadilha**, Ruth Slinger, São Paulo, 1994, 8 minutos
5. **GAPA**, Paulo Morelli, São Paulo, 1994, 30 segundos
6. **O Leilão**, Marcos Fernandes, São Paulo, 1994, 1 minuto
7. **Monotonia**, Nizan Guanaes, São Paulo, 1994, 15 segundos
8. **Amores Possíveis**, José Roberto Torero, São Paulo, 1993, 4 X 1 minuto
9. **Conceição**, Roberto Jabor, Rio de Janeiro, 1993, 12 minutos
10. **06/II**, Hique Montanari, Porto Alegre, 1995, 3 minutos

Programa 2: Programa de Artista (50 minutos)

1. **Paixão Nacional**, Karim Aïnouz, Ceará/EUA, 1994, 9 minutos
2. **Disneyfrenia**, Marcelo Gabriel, Belo Horizonte, 1994, 10 minutos
3. **Speaking Alone**, Mauro Giuntini, Brasília, 1994, 9 minutos
4. **Prelúdio de uma morte anunciada**, Rafael França, 1991, 5 minutos
5. **Janaúba**, Eder Santos, Belo Horizonte, 1995, 16 minutos e 43 segundos

Karim AÏNOUZ

Nasceu em Fortaleza, 1966

Vive em Nova York

Janela Indiscreta

Quando solicitada para definir, em linhas gerais, a atitude dos brasileiros em relação ao sexo, procuro sempre verbalizar uma equação que incorpore a visão idealizada do Brasil como território livre da sexualidade e a realidade nua e crua da repressão sexual aqui vivenciada. O resultado dessa equação revelaria, talvez, uma tensão que caracteriza as transações sexuais no Brasil.

Em "Paixão Nacional", o diretor Karim Aïnouz textualiza cinematicamente essa tensão através de histórias paralelas. Um jovem brasileiro deixa o país rumo à Europa escondido no compartimento de um dos trens de pouso da aeronave. Pouco antes de morrer congelado, o personagem recorda sua vida dura, suas limitações no terreno da sexualidade. Sua narração é intercalada pelo relato das impressões de um turista, Tulio Carelli, deslumbrado com a sensualidade brotando naquele mesmo terreno.

Mais do que reiterar aspectos conflictuosos e paradoxais da sexualidade brasileira, Aïnouz revela o enorme poder sedutor dos mesmos. A sedução emana do ritmo lento de sua narrativa, da textura obtida com o uso da película Super-8 mm, do tom baixo da voz dos narradores, do silêncio que preenche o enorme vazio existente entre experiências aparentemente opostas. O diretor escreve nas entrelinhas do óbvio um capítulo da história da sexualidade no Brasil. Entretanto é interessante notar que, para fazer a sua construção da sexualidade brasileira, Aïnouz posiciona-se como estrangeiro. Vivendo há mais de sete anos fora do país, o diretor utiliza como base de sustentação intelectual todo um discurso elaborado a partir de sua experiência no circuito de arte contemporânea em Nova York. A chave-mestra desse discurso é a chamada "identity politics".

"Paixão Nacional" é um filme que traz novas perspectivas para a compreensão da sexualidade brasileira. É como se o diretor tivesse se apossado de um daqueles telescópios estrategicamente colocados em mirantes e o tivesse reposicionado, sedutoramente, na janela de seu quarto. Onde quer que este seja.

Suzy Capó

PAIXÃO NACIONAL, 1994

vídeo, 9 minutos



Belizário FRANÇA

Nasceu no Rio de Janeiro, 1960

Vive no Rio de Janeiro



O carioca Belizário França é um grande conhecedor do Brasil. No final dos 80, realizou para a TV a série *African Pop*, rodada em vários países da África, que mapeou nossas raízes musicais. Nos 90, dirigiu o *Programa Legal* que apresentou com sucesso uma nova fórmula de humor social no horário nobre da TV. Com série "Cantos da Tradição Xavante", Belizário venceu o desafio de formatar como "clip" uma tradição musical ancestral e torná-la atraente ao espectador habituado à nervosa linguagem da televisão de hoje.

ETEN HIRITI BA,

Cantos da Tradição Xavante, 1995
video, 3 minutos

Rafael FRANÇA

Porto Alegre, 1958

Chicago, 1991

Último trabalho do realizador antes de sua morte. Rafael acaricia seu namorado, enquanto são lembrados vários nomes que passaram por sua vida.

PRELÚDIO DE
UMA MORTE ANUNCIADA, 1991
vídeo, 5 minutos



Marcelo GABRIEL

Nasceu em Belo Horizonte, 1971

Vive em Belo Horizonte



O underground mineiro, violentamente compactado na dupla Ana Banana e Marcelo Gabriel, expõe-se de forma comovente. *"Disneyfrenia"*, apresentado durante o espetáculo do mesmo nome da Companhia de Dança Burra, contrapõe imagens da mãe louca de Banana à de demonstrações de tesão de casais gays e lésbicos em locais como McDonald's, na rua ou em banheiros.

DISNEYFRENIA, 1994

vídeo, 10 minutos

Mauro GIUNTINI

Nasceu em Brasília, 1966

Vive em Brasília

Giuntini aproveitou sua temporada nos EUA para reavaliar os efeitos da ruptura que precipitou seu exílio. Uma tentativa de compreensão da psique feminina realizada com rara sensibilidade masculina.

SPEAKING ALONE, 1994
vídeo, 9 minutos



Ruth SLINGER

Nasceu em São Paulo, 1961

Vive em São Paulo



Há mais de 10 anos, Ruth Slinger é a "videomaker" oficial de todos os movimentos e grupos considerados de vanguarda no Rio, São Paulo e Nova York. Dona de um dos maiores arquivos de imagens de pessoas e eventos do país, Ruth vem se especializando, mesmo antes do início da histeria fashion, na cobertura dos grandes desfiles. Hi-8 nervosas e comentários sobre as imagens, marcas registradas da diretora, foram usados na cobertura do lançamento da grife Armadilha que marcou a arrancada da temporada sem-fim de desfiles que assola São Paulo.

DESFILE ARMADILHA, 1994

vídeo, 6 minutos



Roberto JABOR

Nasceu no Rio de Janeiro, 1964

Vive no Rio de Janeiro



Uma pérola do humor gay carioca. "Conceição" reuniu globais para contar a história de dois travestis de Copacabana que adotam uma gata que acreditam estar grávida. O vídeo foi exibido com grande sucesso em todos os principais festivais gays do mundo, tendo recebido críticas que comparam o trabalho de Jabor a Almodovar.

CONCEIÇÃO, 1993

vídeo, 12 minutos

Hique MONTANARI

Nasceu em Porto Alegre, 1968

Vive em Porto Alegre

O "videorecado" do autor é a transposição de um anúncio de correio sentimental publicado em um jornal gaúcho. Um relato simples e emocionado de solidão e busca de felicidade.

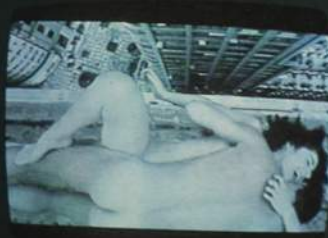
06/11, 1995
vídeo, 3 minutos



Paulo MORELLI

Nasceu em São Paulo, 1956

Vive em São Paulo



Até agora, as autoridades do governo não encontraram uma forma de dar à população brasileira alguma luz sobre a delicada questão da Aids. Algumas campanhas isoladas como as da MTV, GIV e GAPA apontam direções que, infelizmente, encontraram pouco eco na sociedade. Um bom exemplo de ousadia e eficiência na abordagem do tema é o comercial criado pela DM9 para o GAPA que caiu no vazio pela sua veiculação praticamente inexistente.

GAPA, 1994
vídeo, 30 segundos

Eder SANTOS

Nasceu em Belo Horizonte, 1960

Vive em Belo Horizonte

O vídeo entrou na vida de Eder Santos no início dos anos oitenta. Três anos após o acesso à nova tecnologia, tem início sua trajetória de vídeo artista.

Mas o contato com a imagem, o enquadramento dos pedaços do mundo através da imagem, começou antes, no centro da década de setenta. A tecnologia doméstica dominante à essa época, que empurrava mineiros para o litoral com a dupla tarefa de diversão e registros, era o Super-8. O vídeo aparentemente confinou o Super-8 ao ambiente dos álbuns de família, do passado a ser recuperado no futuro, ganhando o direito de registrar o presente. Os primeiros trabalhos nesse suporte buscavam adjacências nas artes plásticas; temas-pretexto para experiências com a nova técnica pretendendo uma nova estética. A imagem pedia um tratamento, a tela plana televisiva escondia uma espessura possível. Essa demanda mediava distância entre a tecnologia modesta do VHS e o Brasil de 1 polegada — analfabeto e PAL-M. Os gritantes ruídos do mundo da imagem doméstica opunham-se aos altos padrões de qualidade massificantes. Sem acordo, sem possibilidade de mistura, essas imagens seguiriam marginadas. Dessa contingência emergiram trabalhos como "Interferência" e "Uakti" que, pela qualidade da imagem, uso e abuso dos efeitos e defeitos eletrônicos, estabelecia diferenças abismais em relação à televisão. A partir de 85, o esforço de criação ganha o suporte da produtora Emvídeo que seria responsável pela realização dos posteriores trabalhos de videoarte.

Em 86, o Super-8 desperta, ronda a obra video-gráfica e se associa à imagem do vídeo na condição de reflexo de experiências remotas, como espectro, paródia do olhar: "A Europa em Cinco Minutos" e "Mentiras & Humilhações".

A partir de 88, a obra ganha maior autonomia, viaja e constata a barreira das línguas. Ela se reconstrói no deslumbre da opulência do 1º mundo, ostentada e traduzida em legendas apressadas. Legendas que migram da condição de mera informação para a condição de elemento intrínseco da imagem: retrato da nossa condição de receptores colonizados. Estes conceitos estão presentes nos vídeos "Não Vou à África Porque Tenho Plantão" e "Essa Coisa Nervosa". Por outro lado, o tratamento dado à imagem do vídeo, propositalmente aproximada à imagem do filme, beira à falsificação. O vídeo "Quer Ser Cinema" (pelo menos por um espaço de tempo) e descansar da orgia eletrônica na paz ou na angústia lenta das longas e repetidas seqüências de "Janaúba".

A obra mais recente de Santos é o longa-metragem 35 mm "Enredando as Pessoas" em fase de lançamento.

Marcus Nascimento

JANAÚBA, 1993

vídeo, 16 minutos e 43 segundos



Ruth SLINGER

Nasceu em São Paulo, 1961

Vive em São Paulo



Há mais de 10 anos, Ruth Slinger é a "videomaker" oficial de todos os movimentos e grupos considerados de vanguarda no Rio, São Paulo e Nova York. Dona de um dos maiores arquivos de imagens de pessoas e eventos do país, Ruth vem se especializando, mesmo antes do início da histeria fashion, na cobertura dos grandes desfiles. Hi-8 nervosas e comentários sobre as imagens, marcas registradas da diretora, foram usados na cobertura do lançamento da grife Armadilha que marcou a arrancada da temporada sem-fim de desfiles que assola São Paulo.

DESFILE ARMADILHA, 1994

vídeo, 6 minutos

José Roberto TORERO

Nasceu em São Paulo, 1963

Vive em São Paulo

O escritor e cineasta Torero, realizou no início dos 90 uma deliciosa série de 42 curtas de um minuto sobre encontros e desencontros amorosos, vividos por inesperadas duplas de personagens rodrigueanos. Assistimos aqui a 4 variações: prostituta-freguês, dois presidiários, casal após a morte do bebê, casal de bibliotecários. Essas primeiras experimentações resultaram no premiado "Amor!".

AMORES POSSÍVEIS, 1993

4 vídeos de 1 minuto



R
E
L
A
Ç
Ã
O

D
E

O
B
R
A
S

- Rodrigo Andrade Sem título, 1994-95, óleo sobre tela, 230 x 260 cm.
Sem título, 1994-95, óleo sobre tela, 230 x 260 cm.
Sem título, 1994-95, óleo sobre tela, 190 x 220 cm.
- Alex Cervený Os Derviches, 1994, técnica mista sobre papel, 55 x 75 cm.
Excelsior, 1995, técnica mista sobre papel, 55 x 75 cm.
Please don't make me suffer, 1995, técnica mista sobre papel, 55 x 75 cm.
Oh Fortuna velut luna, 1995, técnica mista sobre papel, 55 x 75 cm.
Hac in hora sine mora, 1995, técnica mista sobre papel, 55 x 75 cm.
- Paulo Climachauska Doa, 1995, cobre, latão, vidro e tecido, 372 x 172 x 172 cm.
- Rochelle Costi The man I met, 1992-93, fotografia, madeira, luz, h. 178, col. Eduardo Brandão, São Paulo.
Para as dúvidas da mente, 1993, 12 fotografias e 12 espelhos, 20 x 30 cm cada parte.
Desagradáveis lembranças, 1993, fotografia, fórmica e madeira, 115 x 200 cm.
- José Damasceno Solilóquio, 1995, madeira e concreto, 170 x 170 x 75 cm.
Cortesia Galeria Camargo Vilaça, São Paulo.
- Carlos Fajardo Sem título, 1995, aço corten, aço inox, 240 x 112 x 153 cm.
Sem título, 1995, madeira (cipó), cobre Ø 200 cm.
- Rubens Mano Sem Título, 1995, madeira, acrílico e kodalith, 275 x 1200 cm.
- Jorge Margalho Procissão, 1995, borracha, vidro, algodão, parafina, tinta acrílica, gordura de tartaruga, 168 x 96 cm.
Poros, 1995, borracha, tinta acrílica, parafina, plástico, ouro e óculos, 162 x 99 cm.
Garimpo, 1995, borracha, algodão, tinta acrílica, parafina, vidro, mercúrio e plástico, 135 x 94 cm.
- Cildo Meireles Ouro e Paus: caixote #1, 1982/1995, madeira com pregos de ouro, 25 x 66,5 x 14,5 cm, col. Joel Edelman Arte Contemporânea.
Ouro e Paus: caixote #2, 1982/1995, madeira com pregos de ouro, 35,5 x 36 x 55 cm.
Ouro e Paus: caixote #3, 1982/1995, madeira com pregos de ouro, 58 x 58 x 82 cm, coleção Joel Edelman Arte Contemporânea.
Ouro e Paus: pallet #1, 1995, madeira com pregos de ouro, 121 x 121 x 15 cm.
Ouro e Paus: pallet #2, 1995, madeira com pregos de ouro, 104 x 80,5 x 15 cm, col. Joel Edelman

	Arte Contemporânea. Fio, 1990/1995, c. de 8m3 de palha e 100m de fio e agulha de ouro, col. Joel Edelstein Arte Contemporânea		
Beatriz Milhazes	Tonga I, 1994, acrílica sobre tela, 195 x 350 cm, col. Ricard Akagawa, São Paulo.		Menor - Sem título (o bar), 1994 fotografia pin-hole, 50 x 60 cm. Rafael, Gil Gomes e Marcelinho - Sem título (a árvore), 1994 fotografia pin-hole, 50 x 60 cm.
Vik Muniz	800 YARDS (Telegraph Poles), 1995, impressão em platina, 20 x 26 cm. 6200 YARDS (Lighthouse), impressão em platina, 20 x 26 cm. 10.000 YARDS (Road to Pradip), impressão em platina, 20 x 26 cm. 12.000 YARDS (L'ac d'Anecy), 1995, impressão em prata, 41 x 51 cm. 8.000 YARDS (Kitory Point, Maine), 1995, impressão em prata, 51 x 61 cm.		Júlio, Jefferson e Ivo, 1994 fotografia pin-hole, 155 x 107 cm. Júlio, Jefferson e Ivo - Sem título (Bolinha), 1994 fotografia pin-hole, 60 x 50 cm. Jefferson e Nem, 1994 fotografia pin-hole, 135 x 107 cm. Jefferson e Nem - Sem título (a águia), 1994 fotografia pin-hole - 50 x 50 cm. Bolinha, 1994 fotografia pin-hole - 170 x 107 cm. Bolinha ficou com a câmera.
Arthur Omar	Antropologia da Face Gloriosa, 1973/75, fotografias 100 x 80cm.	Carina Weidle	Construtivismo após a destruição, 1995, balão e cilindro de aço, c. 80 x 50 x 50 cm. Iluminação III, 1995, acrílico, lâmpadas e fios de cabelo, 20 x 210 x 80 cm. Sem título, 1995, azulejos e fios de cabelo, 395 x 183 x 50 cm.
Eliane Prolik	Campânulas, 1995, cobre e arroz, 8 x 8 x 8 cm cada Sem título, 1994, cobre, 267 x 44 x 44 cm.		
Mario Ramiro	A Queda, 1995, lasergrama (fotograma produzido com luz laser, realizado em papel fotográfico colorido) 112 x 85 cm. Ascensão (I, II e III), 1995, fotograma em papel colorido produzido com luz laser, 112 x 85 cm. Corpo e Alma, 1995, fotograma em papel colorido produzido com luz laser, 112 x 85 cm.	Paulo Whitaker	Sem título, 1995, desenho técnica mista, 156 x 96 cm. Sem título, 1995, desenho técnica mista, 156 x 96 cm. Sem título, 1995, desenho técnica mista, 156 x 96 cm. Sem título, 1995, desenho técnica mista, 156 x 96 cm. Sem título, 1995, desenho técnica mista, 156 x 96 cm.
Cristiano Rennó	Sem título, 1995, fotografia, 100 x 150 cm. Sem título, 1995, fotografia, 100 x 150 cm. Sem título, 1995, fotografia, 100 x 150 cm. Sem título, 1995, fotografia, 100 x 150 cm.	Teatro da Vertigem	O Livro de Jó, 1995, vídeo documental do espetáculo, 15 minutos
José Resende	Sem título, 1991, cobre, chumbo e cabo de aço, 200 x 190 x 190 cm. Sem título, 1994, veludo, parafina, cobre e cabo de aço, 50 x 400 x 120 cm.	Karim Ainouz	Paixão nacional, 1994, vídeo, 9 minutos
Miguel Rio Branco	Fora de lugar nenhum, 1994-95, instalação: fotografia, espelhos, tecido	Jackson Araújo	Pelvis Presley Agora ou Nunca, 1995, vídeo, 8 minutos
Daniel Senise	Tres caminos I, 1995, técnica mista sobre tela, 200 x 280 cm. Tres caminos II, 1995, técnica mista sobre tela, 200 x 280 cm. Tres caminos III, 1995 técnica mista sobre tela, 135 x 195 cm.	Marcos Fernandes	O Leilão, 1994, vídeo, 1 minuto
Courtney Smith	Little white bed/Pequena cama branca, 1995, tecido, linha, madeira e espuma, 45 x 68 x 135 cm. Página 39 (Fairy text), 1995, gravura tipográfica, 25,5 x 20 cm, estante de madeira e livros, 25 x 25 cm.	Belizário França	Eten Hiriti Ba, Cantos da Tradição Xavante, 1995, vídeo, 3 minutos
Paula Trope	Menor, Rafael, Gil Gomes e Marcelinho, 1994 Fotografia pin-hole, 200 x 127 cm.	Rafael França	Prelúdio de uma morte anunciada, 1991, vídeo, 5 minutos
		Marcelo Gabriel	Disneyfrenia, 1994, vídeo, 10 minutos
		Mauro Giuntini	Speaking Alone, 1994, vídeo, 9 minutos
		Nizan Guanaes	Monotonia, 1994, vídeo, 15 segundos
		Oficina de Vídeo	O roubo do vídeo, 1995, vídeo, 1 minuto e 30 segundos
		Roberto Jabor	Conceição, 1993, vídeo, 12 minutos
		Hique Montanari	06/II, 1995, vídeo, 3 minutos
		Paulo Morelli	GAPA, 1994, vídeo, 30 segundos
		Eder Santos	Janaúba, 1993, vídeo, 16 minutos 43 segundos
		Ruth Slinger	Desfile Armadilha, 1994, vídeo, 6 minutos
		José Roberto Torero	Amores Impossíveis, 1993, 4 vídeos de 1 minuto



mam

Museu de Arte Moderna de São Paulo

Fundado em 1948 por um grupo de intelectuais e empresários liderados por Francisco Matarazzo Sobrinho, o **mam** faz parte das instituições culturais mais importantes de São Paulo. Localizado no Parque do Ibirapuera, em edifício projetado por Lina Bo Bardi, o museu abriga uma coleção de cerca de 2.000 obras dos mais renomados artistas brasileiros, abrangendo o período dos anos 20 até a atualidade.

O **mam** tem realizado, em média, cerca de 20 exposições por ano, apresentando obras de seu acervo, grandes coletivas, retrospectivas e individuais de artistas brasileiros ou estrangeiros. Cumpre assim sua política de divulgar a produção artística do país e do exterior, sempre com curadorias especializadas. Além das mostras apresentadas em seu espaço, o **mam** possui uma biblioteca com cerca de 20.000 publicações sobre arte.

Diretoria

Presidente

Milú Villela

Vice-Presidentes

Elmira Nogueira Batista, Rosana Camargo Arruda Botelho,
Geraldo Abbondanza Neto

Tesoureiros

Alfredo E. Setubal, Ney Castro Alves

Secretários

Eduardo Salomão Neto, Manoel Octávio P. Lopes

Diretores

Ana Maria P. S. L. Noronha, Carlos Henrique Miele, Carmen
L. Mastrogiovanni Canepa, Evelyn Ioschpe, Hanne Eckrodt,
Heidrun Jessen Matter, João Lara Mesquita, José Zaragoza,
Lohir Maia Farina Bueno, Maria Luiza Lacerda Soares, Vera
Pereira de Almeida

Comissão de Arte

Cacilda Teixeira da Costa, Carlos Fajardo, Ingrid Olsen Almeida,
Ivo Mesquita, Milú Villela, Olívio Tavares de Araujo, Radha
Abramo, Renina Katz.

Conselho Deliberativo

Presidente

Antonio Herman D. M. Azevedo

Vice-Presidente

Fernando de Arruda Botelho

Conselheiros

Adolpho Leirner, Antonio João Abdalla Filho, Antonio Carlos
Lima de Noronha, Antonio Carlos da Silva Bueno, Catharina
Peixoto Rocha Paes de Barros, Daisy Setúbal, Danilo Santos
de Miranda, Edo Rocha, Eduardo Alfredo Levy Jr., Flávio
Pinho de Almeida, Graziela Leonetti, Hélio Dias de Moura,
Ingrid M. Baenderech da Fonseca, Israel Vainboim, Jaime
Roviralta, João Rossi Cuppoloni, José Alexandre Tavares
Guerreiro, Laodse de Abreu Duarte, Manoel Felix Cintra
Neto, Marc Rubin, Marcílio Haman, Maria Sylvia de Aguiar
Leite Levy, Michel Claude Julien Etlin, Paulo Antonacio, Paulo
Setúbal Neto, Peter Cohn, Plínio Pereira, Ricardo Gribel,
Ricardo José Augusto Ramenzoni, Roberto Paranhos do Rio
Branco, Rolf Gustavo Roberto Baumgart, Sabine Lovatelli,
Vera Lúcia Santos Diniz, Veridiana da Silva Prado.

Equipe

Direção Técnica

Cacilda Teixeira da Costa

Assessoria Técnica

Rejane L. Cintrão

Produção e Difusão Cultural

Ricardo Resende

Conservação do Acervo

Marília Saboya de Albuquerque, Claudia Lazur.

Biblioteca

Maria Rossi Samora, Aparecida Marcelino Alves.

Coordenação Cursos de Gravura

Liliana Lobo Ferreira

Administração

Marlise Corsato Capano

Administração Financeira

Carlos Alberto Lino Batista

Informática

Artur Alexandre A. C. Alves

Secretaria

Claudia Silvia Figueiredo, Fábio Rodrigues da Silva

Assistência de Montagem, Portaria e Manutenção

Antonio Gonçalves Martins, Edilson Bispo da Silva,
José dos Santos, Waldemar Leite Costa.

EXPOSIÇÃO

<i>Realização</i>	mam Museu de Arte Moderna de São Paulo
<i>Coordenação</i>	Cacilda Teixeira da Costa
<i>Curadoria</i>	Ivo Mesquita
<i>Assistente</i>	Rejane Cintrão
<i>Assistente para Vídeos e Filmes</i>	André Fischer
<i>Design da Exposição</i>	Felipe Crescenti
<i>Iluminação</i>	Ricardo Heder
<i>Produção e Montagem</i>	Ricardo Resende
<i>Secretaria</i>	Carmen Hanquet
<i>Monitores</i>	Equipe de alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie
Programa "Panoraminha"	
<i>Coordenação</i>	Ricardo Resende
<i>Comunicação</i>	MGM - Marcia Marcondes

MAA MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

<i>Coordenação Geral</i>	Marcus de Lontra Costa
<i>Coordenação de Artes Plásticas</i>	Denise Mattar
<i>Projeto Museográfico</i>	Luis Zuñiga

AGRADECIMENTOS Fundação Bienal de São Paulo, Galeria Camargo Vilaça, Galeria Joel Edelstein, Guimar Morelo, Bené Fonteles, Tamara Habib Saré, Wagner Barja, Gaudencio Fidelis, José Francisco Alves, Paulo Herkenhoff, Thomas Cohn, Marcantonio Vilaça, Joel Edelstein, Emmanuel Nassar, Vicente de Mello, Henrique Siqueira, e aos colecionadores Ricard Akagawa e Eduardo Brandão.

CATÁLOGO

<i>Coordenação Editorial</i>	Cacilda Teixeira da Costa	<i>Fotos</i>	Fernando Chaves e	
<i>Assistente</i>	Rejane Cintrão		Antonio Saggese (pág. 51)	Marion Muniz (pág. 41)
<i>Pesquisa e Textos da Curadoria</i>	Ivo Mesquita		Arthur Omar (pág. 43)	Mário Ramiro (pág. 47)
<i>Sinopses dos Vídeos</i>	André Fischer		Carina Weidle (pág. 61)	Miguel Rio Branco (pág. 53)
<i>Revisão</i>	Adriana Farias de Freitas		Cristiano Rennó (pág. 49)	Paula Trope (pág. 59)
<i>Tradução</i>	Isabel Burbridge		Eduardo Ortega (pág. 21)	Rubens Mano (pág. 33)
<i>Projeto e Produção Gráfica</i>	José Roberto Freire		Fausto Fleury (pág. 55)	Vera Toledo Piza (pág. 86)
<i>Secretaria</i>	Carmen Hanquet		Lenise Pinheiro (pág. 65)	Vieira (pág. 45)
<i>Editoração Eletrônica</i>	Expressão Com. Visual		Luiz Braga (pág. 35)	Wilton Montenegro (pág. 37)
<i>Fotolitos</i>	Laserprint Editorial		João Bosco (pág. 57)	
		<i>Impressão</i>	Price Waterhouse	

PANORAMA OF BRAZILIAN ART

Over the last ten years, the political and economic changes and the constant deepening of social crises in Brazil have posed for the Brazilian society – which, for having originated from a colonial system, has always nurtured a dependent nature – the same less-than-optimistic prospects available to other societies worldwide at this end of millennium. We, Brazilians, have joined the rest of the world, at times involuntarily, in sight of technology advancements, excess information, globalization of urban culture and interdependence of both capital and market, which have become transnational. Center, margins, multiculturalism, transculturalism, regionalism: no matter the designation, the fact is that everywhere the dream of modernism to be achieved in time by a free and fair society under the predominance of rationality (even though this dream has been gradually attained) seems more and more like an always procrastinated pledge. At this end of century we doubt the future and have no confidence in our capability to successfully carry out a strayed project without any alternatives. At the dawn of a new century, the anticipation of new things unknown brings us a sensation that we are near the end, unable as we are to accomplish a modern experience. And, face to face with this open and unascertained horizon, what is the place intended by Art?

"Since last century, art definitely has been dragging along the issue of its death, its demise. And since temporal dimension constitutes one of its essential components, the dizzying effects of these rushed, aimless years enhance feelings of discontinuity and loss. The image of its definitive dissolution." (1)

If that to which we refer broadly as Classicism in western art – that is to say, the period from Renaissance to the Romantic era – once placed art making beyond the fleetingness of real time by conferring to objects a transcendent, spiritualized nature by capturing beauty, the arrival of Modernism and the vanguard groups has proposed the integration of art and life, and the rejection of the past. The art of our century has adopted speed and dynamics as integral parts of its character. The creation of an innovative language has instituted art as a practice oriented toward the progress of humanity. Concurrently and based on technical achievements (particularly photography's mechanical eye) it has decreed the end of mimesis and classical representation. It has strived to preserve for eternity the dynamic sensation of the creative gesture, rather than the world's dynamics. Art has assumed its specificity as language, and the ideas of innovation and rupture have become

the center of artistic activity, thus defining an ascending course and an evolutionary process for art.

Ivo Mesquita
Curator

But the first great rupture within modern art's trajectory was caused by the appearance of Pop Art at a time when the existence of a mass society was consolidated – thus introducing a transitivity between

art and industrial design, advertising and mass media. "The universe of artistic representation, which has been impregnated with a holy aura ever since its constitution in the Renaissance, has become definitely and irreversibly secular. And the avant-garde dream of a new world has been replaced by the certainty of its own reflection." (2) Once divested of its sacred attributes, art stops proposing alternatives to start operating with the world's disenchantment (Max Weber). Mass reproduction and dissemination of images have stressed its drainage by appropriating its processes and results to bring out the aesthetics into life and to stylize existence. Even though Pop Art has served precisely to single out images of mass culture and rescue them from the corrosive passing of time, a new world order – i.e., a new timing and the massive use of images – has imposed to images a cultural and anthropological dimension that does not concern art exclusively. This new dimension finally broke away from totalizing emancipation projects based on a prospective linear time.

We are living through a time when everything goes in terms of manipulating images. Appropriation, condensation, reiteration, quotation, reproduction and image circulation also means a time fragmentation. For example, a television newscast image can be frozen, repeated innumerable times, inverted or shown backwards so as to shorten or lengthen the news to the point of completely draining it or banalizing it. "The cultural notion of time is dissolved into a new fragmentation and consequent new porosity. The times have become obscure and even more confounding as result of superimposition and inter-penetration." (3) Time becomes a nonbounding cycle. Therefore, artists are no longer confronted with issues of vanguard and tradition. Instead, they are committed only to temporal sensibility, the creative and critical operation of images and representation, whether it be by means of freeing forms from their purely communicative use through the rupture or crossbreeding of different languages, or by stressing individuality through anonymity and non-differentiation of mass culture in contemporary society. In culture, there is no privileged discourse delivered under the aegis of post-modernity. What there is, instead, are denser or less dense discourses.

To organize an exhibition with the purpose of drawing a panorama of current Brazilian art does not mean necessarily to reveal trends and offer forecasts. It means taking diversity as a selection criterion for artists and artworks, so as to produce a cutout of art production within the country's cultural plurality. Instead of setting up the exhibition around a theme or even mapping out Brazil's contemporary art production, the curatorship

has sought to define a strategy capable of covering this diversity shown through visual languages, while seeking to gather productions that somehow feature a contemporary *esprit du temps*. More than featuring a cartography of art production, the exhibition is intended to serve as a compass for guiding visitors in their own itineraries to view today's Brazilian art.

First of all, the design of a panorama takes up the curator's place as the fixed point from which to view the scene. Nonetheless, the curatorship work strives to preserve the mobility of artworks, making them clearly visible within the integrity of the signifiers that constitute them. Without actually determining a manner through which to approach the territory outlined by Brazilian art, the curatorship suggests that the exhibition itself could be a territory of discovery and wonder where there is no sole direction to follow. The curatorship defends unconditionally the viewer's eye experience as a means to approach the world: an inner glance of reflection, investigation and search for knowledge. According to Peter Burger (4), each artwork itself establishes the critical criterion through which it is analyzed. And, given its intrinsic nature, this criterion cannot be dictated from an exterior vantage point.

The exhibition comprises an artwork collection that raises those issues regarded in different levels of density as priority for the visual arts, while still recognizing the plurality of differences and the non-hierarchization of languages. Art production has strived for displacements, reiteration and breaking of repertoires and rules that constitute its practice, depending on the creative environment or the context from which productions emerge. The strategy devised by the curatorship outlines the current territory of visibility as a space in which artists operate less toward evolution and progress, as proposed by Modernism, than toward in-depth investigation and radicalization to disclose other possibilities and show other angles. The in-depth investigation has to do with the utilization of apparently exhausted, expressive supports that even so constitute an artistic substance in relation to which one could raise the omnipresent aesthetic and plastic issues that belong to art tradition. The radicalization involves stressing language as a form of art or communication to its limit, and adding contents of social, political or anthropological character that put on hold the possibilities of judgment according to art tradition standards.

Consequently, the artworks shown at the museum are agents that make up my panorama of Brazilian art in 1995, thus instating an inquisitive field that instigates viewers to discover its interpretation. The curatorship undertakes visibility as the best form of communication and denies itself a guidance role in the interpretation of selected artworks. For this reason the exhibition has not been organized, neither artworks grouped, by technique, theme or analogy. Paintings, sculptures, drawings, quasi prints, performances, films and videos are meant to drift in space, where they are let loose on their own account and at their own risk. The project relies on the presence of artworks as an *actualization* of realities. Here actualization means the contemporary art status, thus evincing this sort of nowhere, or somewhere in between, where the inner indecision is inherent to art language itself. In fact, above all that which is at stake while offering itself for debate is the curatorship itself, the account it renders and the denotation of its practice regulated by contemporaneity. And this curatorship can only be fully understood through the *explicitation* of my choices. Such an explicitation serves not to guide or direct the viewer nor to constitute a hermeneutics of curatorship, but to intensify the degree of arbitrariness that rules the contemporary art territory and the draft of discourse on this territory, thus baffling and eluding any possibility of stating one single truth about the art produced in Brazil today.

The selection of artists and artworks for the exhibition was impressed by a performance of *The Book of Job*, the biblical text adapted and transformed into visibility that resulted in one of the most successful site-specific artworks ever produced in Brazil. While appropriating a hospital space laden with significations and memories, the installation presents a metaphor about human existence, stressing contemporary anguish. Having switched from the traditional stage performance to a greater interaction with the attendance, the *mis-en-scène* utilizes only hospital apparatus. There is no stage paraphernalia. The handling of hospital equipment and materials clearly refers to the visual arts – references to Boltanski, Annette Lemieux, Sol Lewitt, Richard Serra, Cildo Meireles, Damien Hirst and Arnulf Rainer – which also support the narration. What we witness is something that is no longer pure drama, that cruises the visual arts and is set up as a spectacular staging of art and living. Transitivity, displacement, appropriation, hybridization and spectacle are hallmarks of contemporary cultural life.

Rodrigo Andrade engages unrestrictedly in specific issues of painting and seeks to acquire an in-depth knowledge of its possibilities: representation, bidimensionality, eloquence of gesture, material attributes of color. In his canvases, the memory of Goeldi's imaginary is not an exercise of appropriation or quotation. On the contrary, the collection of his recent paintings provide much more information about the density of that to which we could refer as Brazilian art, than about the stereotypes that have characterized certain practices. Andrade's painting is combined with Goeldi's production and reinforces a local tradition of involvement with art making, fully aware of its specificity and limitations to

intervene with reality. Andrade addresses man's solitude and the world's disenchantment.

Alex Cerveny is known for his drawings and prints featuring characters and signs extracted from classical literature, dreams and his personal life. However, his more recent production breaks away with this identification. There is no longer a linear and hierarchical organization of space. In his present work narration and literature have been left out. The world he had created is undergoing a process of dissolution, as if Jung were being visited by Lacan. His drawings are now language drills. *Excelsior*.

Paulo Climachauska's work focuses on the conceptual issues of art making and mixes rationality and defamiliarization. Through objects, sculptures and installations the artist handles (physical or metaphysical) energy transference processes, the transformation of abstract processes into real objects, and his own ability to infusing into these objects an overstated reality. While conducting an obsessive and punctilious exam of the act of art making, Climachauska seems determined to establish and physically reproduce the moment of intellectual germination.

Rochelle Costi handles the appropriation of printed images, ordinary objects and materials, self-portraits and photos, stereotypes and refuse of material culture which she collects and assembles at random. Her work is intended as a direct and displacing intervention on the code and material attributes of photography and representation. The possibilities of reconstructing history through the viewer's likely remembrances of objects and images – or of their autobiographical content – result in an effort to interrupt the social and cultural amnesia to which the contemporary individual is exposed through the mass production and circulation of images. They rescue the subject in time.

José Damasceno employs an empirical method to build his sculptures and installations that, together with the type of issues he raises, shows his art production's inclination toward nonsense and defamiliarization. Through the systematic assembling, on a table and chairs, of rudimentary concrete brought from an old construction site, *Soliloquio* (Soliloquy) reasserts the possibility of sculpture being a fictitious world that maintains an interior dialogue and is incapable, due to its opacity as an aesthetic object, to convey or offer any form of rapport or identity with the viewer.

Carlos Fajardo's rigorous production is enriched by the ambiguity of his sensibility that sways constantly between the feminine and the masculine. Side by side with the rationality that guides his art making, different elements and materials serve to stress his constructive effort. For example, the passing of time captured in the glycerin sphere (that also takes up a virtual space through the perfume it emanates); the long clay cylinder that dries up and cracks while in display, or the water-corroded iron surface. This same sensibility is also evinced in the eloquent contrast between rock and tulle or between lipstick and granite; in the veiling of forms with fabric or foil mesh; or in the utilization of organic elements such as liana rolled into a ball. More than affirming the tradition of Modernity, his production offers an open possibility of constant dislocation to other territories.

Rubens Mano's production has a constant theme: the impossibility, for the contemporary artist, to create a harmonious identification between the subject and the other. Phantasmatic images negating photography as the perpetuation of a moment, or time arrested, undermine the mediation of visual and representation codes, thus revealing their banality for contemporary society. With his series of self-portraits – an anguishing memory of Narcissus (always the image of an impossibility in art) – the artist asserts his own impossibility to recognize himself as well as the other, even though "it is not the symbol of an absolute self-reference, but a sign of the individual's complete de-personalization in today's society." (5)

Jorge Margalho's work belongs in an imaginary universe concerning the Amazon region, integrated by artists and writers such as Luis Braga, Emmanóel Nassar and Milton Hatoum. The main quality of this imaginary is that it is not subjected to the ideological appropriations generated by cultural provincialism. Instead, it exists as an incisive manifestation of an universal condition of existence within a very precise landscape, that radiates its own light. Margalho's assemblages are built with glass, aluminum, rope, industrial objects, mercury, enamel and synthetic rubber – all of them materials that caused the folding of an economic project for the region in accordance and in harmony with the local environment. In their abstract form, his works express the universal feeling of art's will (*Kunstwollen*). His production is sheer intuition at the service of the desire to learn, tell and reveal.

Cildo Meireles always drives his production to its ultimate limit so that it can exist in a permanently stressed space and conduct an investigation on the character and function of an artwork. "La complejidad prima sobre la linealidad, la interacción sobre la univocidad, el circuito sobre la función (matemática, que supone dependencia de la conclusión con respecto a la premisa), la ambivalencia sobre la transparencia. En las antipodas de estas preocupaciones, que encuentran traducción en objetos o en ambientes, se simultaneán intenciones que tienden hacia la posibilidad del non-objeto. Y todo parecido con el ready-made es pura casualidad, es su negociación y el intento de su inversión. Contra la magnificación del objeto, Meireles propone la insignificancia y contra la tendencia del autor a difuminarse, el funcionamiento de la memoria y el recuerdo". (6) Memory as art's place.

Beatriz Milhazes investigates the possibilities of painting through elements such as pattern and decoration extracted from Baroque art and folk art (lace and embroidery). The artist exposes the mechanics of abstraction and figurative painting, material attributes and illusionism, while exploring the psycho-dynamics of surface ornaments, thus simultaneously creating a representation and an object. However, the rationality in her conception – a reaction to the emotionalism that has prevailed in part of the recent painting production – is offset by the enraptured attention of the viewer, whose eye is caught by the movement of the ornament web.

Vik Muniz articulates her production through an intellectual game and apparently haphazard ideas. In his artworks he adopts simulation as a strategy. The artist employs many yards of yarn, referred to in his work titles, to build an image that later he photographs so as to resemble a 19th-century print. While playing with the phenomenology of perception of images that rely on the ambiguity of their materiality, the works question the image's capacity to communicate truths.

Arthur Omar's *Antropologia da face gloriosa* presents flashes of facial expressions conveying the frenzied state of mind promoted by carnival's fantastic illusion. However, beyond the literary meaning of images, his artwork serves to assert the violence of the observer's way of seeing and the arbitrariness of language and means of expression.

Eliane Prolik has installed her sculptures and objects at the museum so as to create a silence zone where they rule and catch the viewer's attention with their shiny materiality. However, little by little the energy employed in piece making begins to reverberate so as to pour the warmth of copper caught in the form. The energy-containing forms function as catalysts and articulate their surrounding space with all senses of perception. In this case, aesthetics is not attainable without the mobilization of body sensations.

Mario Ramiro offers us the opportunity to bring to the exhibition another member of the Brazilian aesthetic Diaspora, who has been living in Europe for a few years. In the 1970s, Ramiro created memorable urban specific-site works while integrating the Grupo 3Nós3 together with Hudson Jr. and Rafael França, who is also showing in this edition of the Panorama. Featuring a series of portraits produced with sophisticated technology, these artworks capture not only the model's image, but mainly the energy it emanates. The distortion of space and representation seemly wishes to reveal something beyond image, as it records the very energy emanating from the bodies, that means life. Ramiro promotes an encounter between art and technology, and between nature and science.

Cristiano Rennó is a painter whose current work consists of tinting photographic paper to create a uniform, glossy surface where the principles of painting (pure color) coexist perfectly with the principles of photography (pure light). He records the city's evanescence, a phantasmagoric rendering of reality captured in the transitory between the two means of expression. "Color is the expression and suffering of light," Goethe said.(7)

José Resende produces dense, highly articulated artworks of noteworthy constructive endeavor, some of which emanate a fair amount of humor and eroticism. The precarious balance and rough articulations; the expansion and irregular setting of materials; the inclusion of animal hide and occasional veiling; and the reluctance of pieces to regard themselves as physically finished surpass the original function of sculpture to disclose the subject and reveal the territory where desire circulates. Though it may be separated from the artwork by certain rationalizations, such subjective mobilization of artist and observer also holds witness of its presence in the world.

Miguel Rio Branco's installation at the Panorama doubles as a paradigm for the exhibition. Rio Branco exposes a transitive situation between languages and between poetics and reality, thus revealing the closed field in which the representation is construed. His installation stands as a throbbing heart right in the center of the exhibition space. A labyrinth of fragmented images taken from both memories and present reality, then reflected and once again caught by mirrors, his production lures the viewer through a mirror-like game. It establishes a space ruled by such polarities as rationality and desire.

Daniel Senise's painting operates like a skin that registers events. This process is set off by a game of glances, its representation and its actualization as an object. However, Senise's always passionate (but not ravishingly romantic) painting is not rendered as a catharsis, but as an exercise of conferring meaning. Different processes and procedures of tradition seek to once again strengthen the painting discourse. The result is a suspended, disenchanting painting marked by the absent rhetoric of colors and major gestures, that nonetheless reflects a sturdy, visceral poetic sense.

Courtney Smith's autobiographical production is feminine par excellence. She constructs metaphors and recognizes art as an intense experiment with life. For a game involving her memory and the observer's, she creates pieces laden with recollections that double as references for rescuing the subject and suggest a sentimental interaction with the viewer. However, Smith's work also involves a formal investigation, particularly on painting, concerning the possibilities of conveying content through media manipulation. Different tones of red establish a critical commitment with language and tradition, while propitiating a current and particular reflection about the female universe.

Paula Trope photographs mainly street children, but her production is not intended as

political activism. She does not wish to speak for these children or represent them in any way. Trope resorts to the most rudimentary photo equipment – a pin-hole camera – to shoot pictures of these individuals wandering about the city streets. Due to the lengthy exposure time required for shooting these photos, the images result as records of undefined, unexpected apparitions. But unlike photojournalism, here the artist refuses to appropriate these children's individuality and their misery. She returns the glance of her models by juxtaposing her pictures and the photos they shoot. In so doing, the artist confers to her work a truly political character in the form of a poetic citizenization among citizens in the urban web.

Carina Weidle's subtle sense of humor combined with an ironical, defying attitude toward the Minimalist heritage guide the creation of her objects and sculptures. But her work bears no trace of reaction to that art movement. To the contrary, Weidle relies on ephemerality, discretion and silence as possibilities to subvert tradition and allow the artist to go on creating signifiers. Her hardly ostentatious work is based on the body's experience as founder of a relation with the world and art creation.

Paulo Whitaker's production reveals a romantic, though subdued feeling, it is a work patiently built on a canvas or paper surface, trusting the artist's capability to reinstate an ethical meaning into art making. In this sense, he has been employing a repertoire of forms and procedures that constitute themselves a contemporary discourse on painting. References to plants, graffiti, unfinished notes, quasi forms and signs, and incomplete gestures roam the elaborate plane surface without ever adhering to it. Whitaker prefers to work in this suspension, which constantly allows his painting to express something immediate and sensible.

Videos featuring two different programs bring to the exhibition the acknowledgment of this medium as an essential and integral part of contemporary visuality. The first video, *Programa Legal*, introduces this medium as a democratic and direct means of information and communication, a form of linear narration derived from filmmaking, for use in the creation of community documents and records (the Rocinha video workshop; Jackson Araújo's clubber world; Ruth Slinger's fashion world; and the Indian community shown in Belizário França's video clip) and in the construction of real or fictitious stories (José Roberto Torero, Hique Montanari and Roberto Jabor). The quest for individuation, i.e. the assertion of one's identity within the anonymous setting of urban life and globalized information, has had capital importance in today's cultural life. The video program also shows the more common and widely adopted usage of this medium in advertising. For example, Nizan Guanaes resorts to the performance concept as the most efficient means to communicate advertisements; Paulo Morelli resorts to filmstrip-like narration to convey an educational message; and Marcos Fernandes creates a metaphor about the artist and his relationship with society, for a television vignette. For these three videomakers what matters, above all, is the idea of appropriation among languages.

The second video, *Programa de Artista*, shows the varied possibilities offered by the video as a medium for conveying expressive languages: fragmentation of time and representation, superimposition of discourses, memory and dreams, snapshots of reality, discourses and narration reveal and assert the specificity of this medium. Karim Ainouz superimposes voice narration on images created to convey a sensual, warm skin texture that wraps up a discourse on identity; Rafael França, one of the Brazilian artists who has most systematically resorted to video language, presents a touching testimony of his brief existence; Marcelo Gabriel designs a moving narration about otherness, taking for basis simplicity and the divestment of the medium; Mauro Giuntini construes an elaborate autobiographical account where the medium is employed in all its possibilities; and Eder Santos combines film and literature as the repertoire and tradition that integrate visual discourse.

- (1) José JIMÉNEZ, "A dissolução do futuro," in the catalog *Depois de Amanhã*, Lisbon, Centro Cultural de Belém, 1994, pp. 19.
- (2) Idem, ibidem, pp. 23.
- (3) Idem, ibidem, pp. 24.
- (4) Peter BURGER, *Teoria de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- (5) Tadeu CHIARELLI, "La mirada contaminada," in the magazine *Poliéster* – Do Brasil, vol.2, num. 8, Mexico, 1994, pp. 37.
- (6) Bartolomeu MARÍ, "La insolación. Los horizontes verticales", in catalog Cildo Meireles, Valencia, IVAM Centre del Carme, 1995, pp. 9.
- (7) Apud Paulo HERKENHOFF, *Die Dichte des Lichts: Zeitgenössische Brasilianische Fotografie = Density of Light: Contemporary Brazilian Photography = A Espessura da Luz: Fotografia Brasileira Contemporânea*, São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994, pp. 55.



mam

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Parque Ibirapuera (Portão 3)
Fone: (011) 549-9688 Fax: (011) 549-2342
CEP 04094-000 São Paulo SP