

2

7

9

mam

arte modern







50anosmam

97 **PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA**

Museu de Arte Moderna de São Paulo

CURADORIA **TADEU CHIARELLI**

mam

Parque Ibirapuera portão 3
São Paulo cep 04094-000 SP
tel.(011) 549 9688

www.itaucultural.org.br/mamsp

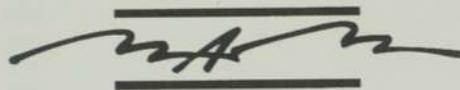
mam

Museu de Arte Moderna de São Paulo
6 DE NOVEMBRO A 21 DE DEZEMBRO 1997



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
MAC
DE NITERÓI

2 DE FEVEREIRO A 15 DE MARÇO DE 1998



MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA
3 DE ABRIL A 17 DE MAIO DE 1998

5 UM PANORAMA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA DO PAÍS
EMBRATEL

7 50 ANOS mam
MILÚ VILLELA

8 DO PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA
AO PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA¹⁹⁶⁹⁻¹⁹⁹⁷
REJANE CINTRÃO

12 PANORAMA⁹⁷ A EXPERIÊNCIA DO ARTISTA COMO
PARÂMETRO
TADEU CHIARELLI

90 OBRAS EM EXPOSIÇÃO

95 ENSAIOS
CRÍTICA: A PALAVRA EM CRISE
FERNANDO COCCHIARALE

TEXTOS

ALBERTO TASSINARI, ANA ALBANI DE CARVALHO, CLÁUDIO TELLES, CASIMIRO XAVIER DE MENDONÇA^(IN MEMORIAM), DIVINO SOBRAL, DODORA GUIMARÃES, FELIPE CHAIMOVICH, IVO MESQUITA, JAYME PAVIANI, KATIA CANTON, LEONOR AMARANTE, LORENZO MAMMI, LUIZA INTERLENGHI, MARIA ALICE MILLIET, MARCOS LONTRA, PEDRO AUGUSTO, RICARDO BASBAUM, RICARDO MENDES, STELLA TEIXEIRA DE BARROS, SÔNIA SALZTEIN, SUELY ROLNIK, TADEU CHIARELLI, TED PEARSON, VAULUIZO BEZERRA E YVE-ALAIN BOIS.

127 VERSÃO PARA O INGLÊS

PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA 97 / APRES. MILÚ VILLELA: TEXTOS DE TADEU
CHIARELLI, REJANE CINTRÃO E FERNANDO COCCHIARALE. SÃO PAULO: MUSEU DE
ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 1997
152P. :83 IL.

EXP. REALIZADA NO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, DE 07 DE
NOVEMBRO A 21 DE DEZEMBRO DE 1997.

1. ARTE ATUAL BRASILEIRA - PANORAMA 97 2. ARTISTAS BRASILEIROS I. VILLELA, MILÚ
II. CHIARELLI, TADEU III. CINTRÃO, REJANE IV. COCCHIARALE, FERNANDO V.
TÍTULO

CDD-069.40981
CDU-069.7(082)(81)

UM PANORAMA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA DO PAÍS

A parceria entre instituições e empresas, facilitada pela legislação de amparo à cultura, abre oportunidades para a preservação de valores culturais e para a divulgação de obras de artistas brasileiros, especialmente dos que ainda não dispõem de meios para tornar sua produção conhecida ao público.

Ao assumir o patrocínio do PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA 1997, a Empresa Brasileira de Telecomunicações S.A. - EMBRATEL, dá apoio decisivo a mais um importante projeto da área cultural, com base na lei de incentivos fiscais, e assegura a continuidade de um projeto concebido com o objetivo de divulgar a produção contemporânea de artistas brasileiros.

Trata-se da mais tradicional exposição promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo - mam, a qual alcança agora sua 25ª versão, desde sua criação em 1969. Aberto ao público em novembro de 1997, no mam de São Paulo, o PANORAMA terá, desta vez, uma abrangência maior do que em versões anteriores: no primeiro semestre de 1998, será exibido também no Museu de Arte Contemporânea de Niterói e no Museu de Arte Moderna da Bahia. Os artistas que participam do PANORAMA ganharam, além da oportunidade de divulgação de suas obras na mídia, prêmios de aquisição concedidos pelo mam. Todas as obras expostas concorrem para

ampliar e atualizar o acervo do mam. A EMBRATEL orgulha-se do patrocínio a mais um projeto de alta significação para artes plásticas no Brasil.





Às vésperas de comemorar os 50 anos de sua fundação, o **mam** pensou em fazer da 25ª edição do seu PANORAMA, um evento muito especial. Para tanto precisava contar com parceiros. O primeiro deles foi a Fundação Bienal que concordou em ceder parte de seu edifício para que o PANORAMA pudesse dar uma dimensão mais generosa da arte atual brasileira. Assim, o PANORAMA rompeu os limites físicos do edifício do **mam** (tão pequeno para nossos grandes propósitos!) e "invadiu" os espaços da

Bienal com obras de artistas de todo país.

Conquistado o novo espaço, era fundamental contar com benefícios das leis de incentivos fiscais. Foi aí que contamos novamente com um grande parceiro do **mam**: a Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura.

Com o espaço garantido e o projeto do PANORAMA aprovado nas Leis de Incentivo, contamos com o terceiro e principal parceiro: a EMBRATEL. Foi através dessa fantástica parceria que o **mam** viabilizou todo o Projeto, incluindo a itinerância da Exposição para duas cidades do país, além de São Paulo: Niterói e Salvador.

Mas o patrocínio da EMBRATEL não ficou restrito apenas a esses aspectos tão importantes. Ele viabilizou ainda que um número significativo de artistas fossem premiados neste PANORAMA: Nazareth Pacheco, Paulo Buennos, Iran do Espírito Santo, Edgard de Souza, Vera Chaves Barcellos, Rosana Paulino e Tunga.

Além do patrocínio da EMBRATEL o **mam** contou para este PANORAMA com o apoio de mais duas grandes empresas Price Waterhouse e a VASP, que possibilitou a ampliação do número de premiados: Mario Cravo Neto e Paulo Pasta, com os dois grandes prêmios Price Waterhouse de Arte Contemporânea, e Paulo Pereira, Prêmio VASP.

O Museu agradece a inestimável colaboração desses parceiros, sem os quais não poderia levar adiante a realização deste que é a maior e mais tradicional exposição realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Finalizando, o **mam** agradece a todos os artistas participantes desta edição do PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA.

MILU VILLELA Presidente
Museu de Arte Moderna de São Paulo

Em 1969, após o período crítico que sofreu com a transferência de sua coleção para a Universidade de São Paulo criar o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - USP em 1963, o Museu de Arte Moderna de São Paulo iniciou uma nova fase, em um novo edifício, o qual ocupa até a presente data.

Em abril daquele ano, o prédio do Museu foi inaugurado com o PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA, mostra concebida e organizada pela então Diretora Geral do Museu, Diná Lopes Coelho, que, juntamente com um júri, convidou 109 artistas de várias regiões do país, entre eles: Flávio de Carvalho, Clovis Graciano, Mario Zanini, Yolanda Mohaly, Rebolo, João Câmara, Mira Schendel, Maria Leontina, Antonio Henrique Amaral, Fayga Ostrower e Ana Bella Geiger.

A exposição inaugural foi organizada, segundo a própria Diná, de "improviso, para homenagear e agradecer ao Prefeito", referindo-se a Faria Lima, prefeito da cidade na época, que muito colaborou para a reabertura do Museu, cedendo ao mam o antigo Pavilhão Bahia, que ficava sob a marquise do Ibirapuera.

Com Joaquim Bento Alves de Lima como Presidente, e no edifício redesenhado pelo arquiteto Jean Carlo Palanti, que também criou um novo logotipo para o Museu, o mam voltou a ocupar um lugar de destaque no meio cultural paulistano. Segundo jornais da época, cerca de 15.000 pessoas visitaram a exposição, que ficou em cartaz por seis meses.

DO PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA AO PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA¹⁹⁶⁹⁻¹⁹⁹⁷

O primeiro parágrafo do regulamento criado para o PANORAMA de 1969 e utilizado em vários outros que o sucederam, mostra o propósito para o qual foi concebido: "O 'PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA', exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, na Capital do Estado, pretende reunir permanentemente obras modernas, de alto nível, de artistas de todo o Brasil, a fim de possibilitar ao visitante uma visão global da arte brasileira, facilitando ainda uma variada escolha ao colecionador."

REJANE CINTRÃO Curadora Assistente
Museu de Arte Moderna de São Paulo



Segundo carta de Diná Lopes Coelho enviada ao mam em março de 1996, os convites aos artistas, feitos pela Comissão de Arte, deveriam "assegurar a presença de artistas com mais tempo de vida, quase todos avessos a submeter-se a júris de seleção; artistas jovens, de talento; artistas de todo o País, para que fossem apresentados ou reapresentados a críticos do Rio e de São Paulo, capitais da cultura e do mercado da arte." Ainda na mesma carta, a autora do projeto afirma também que outro propósito do PANORAMA era "Vender as obras expostas - ajuda ao artista e ao mam, aguçando a formação do colecionador".

Outros objetivos importantes da mostra eram "atribuir prêmios de consagração e de estímulo, ambos de aquisição", "constituir o júri de premiação de cinco críticos de arte: quatro de outros Estados,



um obrigatoriamente de São Paulo" e "solicitar ao expositor uma das obras expostas para compor o acervo do mam".

Como fica claro, a principal missão do PANORAMA era dar início a uma nova coleção para o Museu, já que, após a transferência de seu acervo para a USP, ficara com apenas cerca de 80 obras, todas doadas em 1967 pela família do antigo diretor do Museu, Carlo Tamagnin.

Quer seja por meio de doações ou pela porcentagem levantada com as vendas de trabalhos - que ocorreram até 1993 - o fato é que o acervo do Museu cresceu consideravelmente após a instituição dos *Panoramas*. Só a sua primeira edição, que reuniu obras de várias técnicas - pintura, escultura, objeto, desenho, gravura e tapeçaria, contribuiu com setenta obras, que passaram a integrar a coleção do Museu por meio de doações dos artistas, uma vez que ainda não havia premiações. O catálogo com a apresentação de Oscar Pedroso D'Horta não incluiu reproduções, mas reuniu lista de todos os trabalhos selecionados.

A partir do segundo PANORAMA, ocorrido em 1970, "adotou-se, como norma permanente, o critério de rodízio entre os "diferentes gêneros da especulação no campo das artes plásticas, observando-se a seguinte seqüência: I - Pintura; II - Desenho e Gravura; III - Escultura e Objeto", como coloca Paulo Mendes de Almeida, em documento escrito em 1973. Em 1970 ainda, é instituído o prêmio aquisição. Essa edição, o primeiro PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA: PINTURA, reuniu 250 trabalhos de 57 pintores. Foi publicado um catálogo com reproduções em preto e branco de uma obra de cada artista. Alfredo Volpi foi contemplado com o prêmio *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, no valor de Cr\$20.000,00, conferido pela Loteria Federal. O óleo sobre tela "Mastros" passou, então, a integrar a coleção do Museu.

Em 1971, o primeiro PANORAMA de desenho/gravura premiou dois artistas, um em cada categoria. Uma série de desenhos de Lothar Charoux e gravuras de Maria Bonomi foram incluídas no acervo. A edição de 1972, a primeira a reunir esculturas/objetos, teve o patrocínio da Caixa Econômica Federal - CEF, que conferiu os prêmios-aquisição à Ascanio MMM e à Yutaka Toyota.

Em 1972, o primeiro parágrafo do regulamento sofreu algumas alterações: "O PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA, exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, reúne obras modernas, de alto nível, de artistas de todo o Brasil, a fim de possibilitar ao visitante uma visão global da arte brasileira", eliminando a frase final: "facilitando ainda uma variada escolha ao colecionador." Esse mesmo parágrafo é modificado na década de 80, permanecendo até 93 da seguinte forma: "O PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA é uma exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo anualmente e que tem por objetivo reunir obras contemporâneas de artistas com significativa expressão no cenário artístico nacional." A partir de 1995, o regulamento é extinguido.

A grande inovação do PANORAMA de 1974, que apresentava desenhos e gravuras, foi a introdução dos painéis didáticos, que explicavam as técnicas da gravura. Vários jornais da época comentaram e elogiaram a iniciativa. Nesse ano, foram apresentadas 452 obras de 116 artistas.

De 1973 a 1981, foram atribuídos também Prêmios - estímulo pela CEF, patrocinadora do evento. Dessa forma, nesse período foram contemplados com o prêmio *Museu de Arte Moderna de São Paulo*: Arcângelo Ianelli, Anna Letycia, Juarez Magno, Franz Weissmann, Rubem Valentim, Wilma Martins, Emanuel Araujo, Amílcar de Castro, Mary Vieira, Tomie Ohtake, Jose Alberto Nemer, Gilvan Samico; e com o *Prêmio Estímulo Caixa Econômica Federal*: Wanda Pimentel, Danúbio Gonçalves, Luiz Paulo Baravelli, José Resende, Sergio Augusto Porto, Takashi Fukushima, Ivone Couto, Jair Glass, Wilson Alves, Ricardo Van Steen, Marco Leoni, Marco Concílio, Marlene Hori, Nicolas Vlavianos e Emanuel Araujo. Em 1978, além dos prêmios conferidos pela CEF, Avatar Moraes recebe o prêmio Galeria Skultura.

Até 1982, ano em que não houve o PANORAMA devido à reforma do prédio, os Panoramas ocorreram anualmente, ampliando consideravelmente a coleção do Museu, graças aos prêmios concedidos aos artistas, mas principalmente graças aos próprios artistas que, muitas vezes, doavam suas obras. Se o relatório enviado por Diná Lopes Coelho ao Museu em abril de 1969, relatava que naquele ano o mam possuía cerca de 80 trabalhos, 13 anos depois, em 1982, o Museu já contava com 1394 obras em seu acervo.

Em 1983, ano do PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA: PINTURA, o mam iniciou uma nova fase, com o prédio redesenhado por Lina Bo Bardi e com Aparício Basílio da Silva na Presidência. Nesse ano, ocorreram também mudanças na concepção do PANORAMA: a Comissão de Arte, que até então era responsável pelo convite aos artistas, consulta 27 críticos de todo o país para a seleção dos participantes. Foi instituído um novo projeto gráfico para os catálogos, concebido por Emilie Chamie.

O PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA: DESENHO/GRAVURA, apresentado em 1984, também sofreu mudanças, passando a ter o título de PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA: ARTE SOBRE PAPEL. Ficou decidido também nesse mesmo ano que o PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA: ESCULTURA/OBJETO passaria a chamar-se PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA: FORMAS TRIDIMENSIONAIS. A Secretaria de Estado da Cultura tornou-se patrocinadora do evento, que contou também com a participação da iniciativa privada na premiação. O desenho do catálogo projetado por Chamie, com reproduções das obras em preto e branco, previa a inclusão de cartões postais coloridos, os quais eram impressos com as obras premiadas após a decisão do júri.

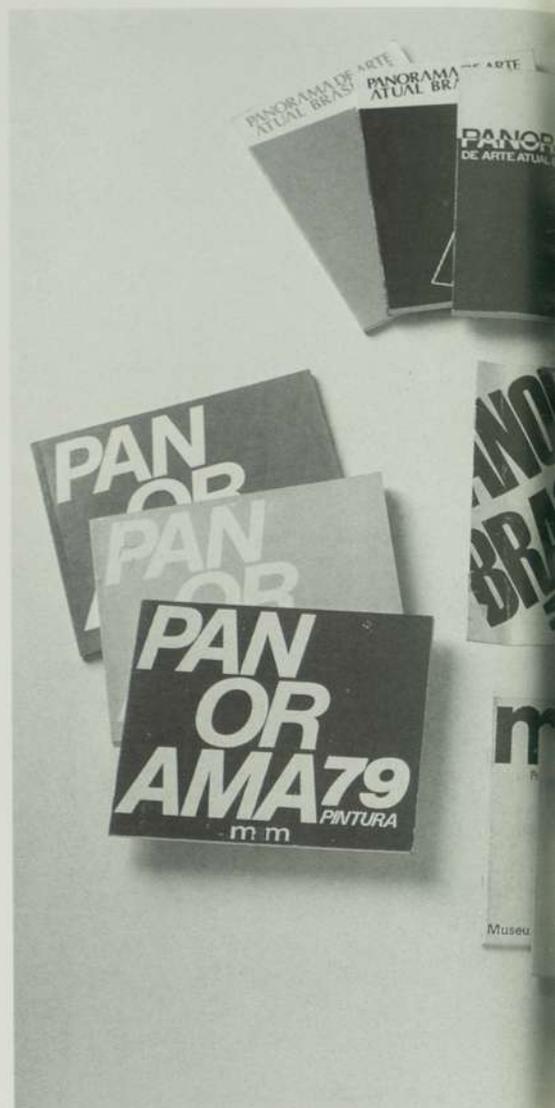
O PANORAMA/84, como foi intitulado no catálogo, é o primeiro a ter um curador, o crítico Alberto Beuttenmüller, membro da Comissão de Arte do Museu na época, que escreve o texto de apresentação da exposição. Nessa edição, igualmente foi realizada uma mostra paralela com as obras premiadas nos Panoramas de desenho/gravura anteriores.

De 1984 a 1991, ainda com Aparício Basílio da Silva como Presidente do mam, os Panoramas foram realizados anualmente, organizados pela Comissão de Arte do Museu e tendo todos os catálogos desenhados conforme o projeto gráfico de Emilie Chamie. O PANORAMA de 1989 foi o primeiro a incluir reproduções em cores de algumas das obras expostas. Até então, apenas as obras premiadas eram impressas a cores, em cartões postais. A partir de 1985, o PANORAMA apresenta uma sala especial, homenageando um artista a cada ano, com mostras curadas geralmente por membros da Comissão de Arte.

Em 1992, ano no qual o Museu começou a ser novamente reformulado, após a morte de Aparício Basílio da Silva, o PANORAMA não foi apresentado.

De 1983 a 1993, foram premiados os seguintes artistas: Luiz Paulo Baravelli, Ivald Granato, Maria Tomaselli, Cleber Gouvêa, Carlos Wladimirsky, Renina Katz, Alcindo Moreira Filho, Valquiria Chiarion, Hisao Ohara, Genilson Soares, Marcelo Nitsche, Abraham Palatinik, Tomoshigue Kusuno, Maria Bonomi, Tuneu, Arthur Luiz Piza, Milton Machado, Ernesto Neto, Osmar Dalio (cuja obra foi retirada do Museu pelo artista em 1993), Fernando Velloso e Hermelindo Fiamminghi.

Com Eduardo Levy na Presidência e Maria Alice Milliet na Direção Técnica, foi realizado em 1993, com patrocínio do Banco do Estado de São Paulo - BANESPA e apoio da iniciativa privada, o PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA: PINTURA, apresentando catálogo redesenhado. Foi durante a apresentação desse PANORAMA que a Comissão de Arte decidiu que o sistema de rodízio das modalidades técnicas não teria mais razão de existir diante dos rumos que a produção artística tomara já há alguns anos e também decidiu apresentar todas as técnicas, incluindo fotografia, vídeo, instalações e novas mídias, além de convidar um curador para a seleção dos artistas, a partir das edições seguintes. A realização da mostra passaria a ocorrer a cada dois anos, tempo necessário para uma curadoria mais aprofundada e para o levantamento de patrocinadores. No ano de 1994, portanto, o PANORAMA não foi realizado.





Mais uma vez, é um PANORAMA que reinaugura o espaço do mam em 1995, reformulado sob a Presidência de Milú Villela e a Direção Técnica de Cacilda Teixeira da Costa, marcando uma nova era para o mam de São Paulo e para o PANORAMA. Com a curadoria de Ivo Mesquita e patrocínio total da Price Waterhouse via benefícios da Lei Mendonça, é realizado o primeiro PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA com subsídios para transporte (até então pago pelos artistas participantes), seguro, catálogo em quatro cores, montagem com projeto museográfico do arquiteto Felipe Crescenti e itinerância da mostra para o MAM do Rio de Janeiro. O novo espaço expositivo do Museu, com iluminação especial e painéis modulares projetados pela Equipe Técnica do mam, apresentou trabalhos de 35 artistas, entre pinturas, fotografias, vídeos, esculturas, objetos, instalações e um vídeo documentando a peça de teatro "O Livro de Jó".

Além do catálogo com ensaio do curador, de textos sobre os artistas e de reproduções a cores de uma obra de cada artista, foi realizado um catálogo destinado ao público infantil, intitulado "PANORAMINHA", concebido pelo Setor Educativo do Museu. Visitas guiadas com monitores especialmente treinados também foram instituídas nessa edição do PANORAMA, que premiou dois artistas com o *Prêmio Price Waterhouse-80 Anos*: Carlos Fajardo, cuja obra passou a integrar a coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e José Resende, que teve seu trabalho incluído na coleção do mam do Rio de Janeiro. Outros quatro artistas, cujas obras passaram a integrar a coleção do mam, receberam prêmios-estímulo: Alex Cervený, Eliane Prolik, Rochele Costi e Paula Trope.

A 25a. edição do PANORAMA, apresentada este ano com a curadoria do Curador-Chefe do mam, Tadeu Chiarelli, reúne 36 artistas. Foram concedidos os seguintes prêmios-aquisição: *Grande Prêmio EMBRATEL* para a artista Nazareth Pacheco (conjunto de duas obras); *Prêmio EMBRATEL* para uma obra de cada um dos artistas: Vera Chaves Barcellos, Iran do Espírito Santo, Edgard de Souza e Tunga; *Prêmio Estímulo EMBRATEL* para Paulo Buennos e Rosana Paulino (conjunto de seis trabalhos); dois *Grandes Prêmios PRICE WATERHOUSE* para o conjunto de sete fotografias de Mario Cravo Neto e para o conjunto de três pinturas de Paulo Pasta; *Prêmio MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO-50 ANOS*, conferido pelo Banco Itaú, para dois desenhos de Tunga; e, por fim, um *Prêmio Especial* oferecido pela VASP para o artista Paulo Cesar Pereira (conjunto de duas esculturas). Dessa forma, esse foi o PANORAMA que mais prêmios ofereceu, ampliando a coleção do mam.

O curador da mostra decidiu também que, devido à ausência de itens bibliográficos consistentes sobre arte contemporânea brasileira, o catálogo dessa edição deveria incluir, além do ensaio da curadoria, textos inéditos ou já publicados em catálogos e/ou jornais e revistas sobre cada artista*. As fotografias das obras e do espaço foram realizadas durante a montagem da exposição, com o objetivo de documentar os trabalhos apresentados e o processo de montagem da exposição. Esse PANORAMA inclui também um catálogo infantil e um *folder* com um roteiro para a exposição, escrito pelo curador.

Depois de 28 anos do primeiro PANORAMA, o acervo do mam reúne cerca de 2.500 obras de artistas brasileiros, quase que, em sua totalidade, provenientes desses eventos. Graças ao prestígio do mam de São Paulo junto à comunidade da cidade e de todo o país, vários colecionadores têm colaborado com generosas doações, a exemplo de Paulo Figueiredo, que doou este ano cerca de noventa obras; Rubem Breitman, a família de José Leonilson; e Mônica e Vicente Morato, que doaram as obras do espólio de Arthur Octávio de Camargo Pacheco e Maria da Glória Lameirão de Camargo Pacheco. Só em 1996, foram doadas cerca de 100 obras, muitas delas pelos próprios artistas, atendendo à solicitação da curadoria do Museu. Com certeza, o objetivo de Diná Lopes Coelho foi alcançado. Hoje o mam é um museu respeitado não apenas por seu espaço museográfico e pelas mostras que apresenta, mas sobretudo pela coleção que possui.

* Pensou-se igualmente que seria oportuno incluir um ensaio sobre o papel da crítica e da curadoria em relação à arte nos dias de hoje. Neste sentido foi convidado o Coordenador de Artes Plásticas da FUNARTE no Rio de Janeiro, o crítico e curador Fernando Cocchiarella, para escrever um texto especial sobre esta questão.



PANORAMA⁹⁷ **A EXPERIÊNCIA DO ARTISTA** **COMO PARÂMETRO**

TADEU CHIARELLI CURADOR CHEFE
Museu de Arte Moderna de São Paulo

A organização de um PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA, nos dias de hoje, impõe questões muito intrincadas para qualquer profissional que por ela se responsabilize.

A primeira delas diz respeito à noção de onipresença implícita em uma exposição desse tipo: não seria um fator de simples e até patética prepotência querer traçar um "panorama" das artes visuais do país nos últimos dois anos, sendo o Brasil, hoje em dia, uma das nações mais proficuas no setor das artes visuais?

Obviamente, qualquer tentativa nesse sentido resultará em uma operação tendente à falência de seu propósito: nenhuma exposição, por maior que seja, dará conta da complexidade e das inumeráveis possibilidades criativas que as artes visuais brasileiras apresentam hoje aos olhos dos públicos local e internacional.

Foi pensando, então, sobre a impossibilidade de se levar a bom termo um PANORAMA que desse conta de toda a riqueza e complexidade da arte brasileira atual que se optou por convidar artistas cujas obras, de alguma maneira, atestassem, de modo mais contundente, os dilemas que o sujeito contemporâneo vivencia hoje, cercado por todas as circunstâncias negativas que caracterizam este final de século e milênio.

Elemento integrante dessa situação caótica, uma parcela muito significativa da melhor produção artística da atualidade parece oscilar entre um desejo de afirmação obsessivo de singularidade do artista - tanto pelo resgate de elementos vindos da memória individual e coletiva, quanto pela recorrência de registros de vivências específicas, nas quais o elemento memorialista igualmente não está descartado.

Essa simples opção retira o PANORAMA 97 e, por conseqüência, uma parcela considerável da arte brasileira atual de um posicionamento em relação à arte entendida apenas como uma questão formal e auto-referente (herdeira de uma determinada modernidade). Tal opção alinha-o, por sua vez, a vertentes atuais que tendem cada vez mais a trazer para o campo das artes visuais questões que, até o momento, eram consideradas "extra-artísticas": o artista (seu corpo, sua memória afetiva e cultural, seus gestos...) como parâmetro absoluto da produção.

"O artista como parâmetro" - essa poderia ser a máxima a definir esse PANORAMA e, conseqüentemente, grande parte da mais instigante produção contemporânea. Entretanto, a opção por colocar o artista como parâmetro para a produção artística atual pode ser entendida como uma falácia conceitual, uma vez que, a princípio, a arte sempre teve como parâmetro último de sua concepção o próprio artista.

Sem dúvida, isso é verdade. No entanto, até muito recentemente, se o parâmetro último da arte era o artista, os parâmetros primeiros eram as linguagens a que eles próprios estavam filiados. Impossível, por exemplo, pensar na individualidade de Wyllys de Castro fora do eixo linguístico neoconcreto, assim como seria impossível pensar na obra de Roy Lichtenstein sem os parâmetros da *pop art*, que ele ajudou a criar.

Todavia, durante todo o século XX, uma série imensa de artistas no Brasil e no exterior - a contrapelo das correntes artísticas hegemônicas, preocupada com questões formais ou de afirmação nacional, encarou a ação artística sempre como manifestação de um determinado estar no mundo. E esse estar no mundo sempre se definiu por um local, e esse local é quase sempre o corpo, entendido aqui em sua dimensão físico-psíquica.

Tendo o corpo como lugar, foi por meio dele que esses artistas mapearam o circuito da arte com trabalhos que investigavam seus limites, suas possibilidades de transcendência pela consciência e pela memória.

O que ocorre nesses últimos anos do século XX é que as linguagens estéticas grupais romperam-se como um tecido há muito esgarçado, fazendo com que se tornassem mais visíveis as poéticas individuais. Quase nenhum artista, hoje em dia, manifesta-se mais a partir de linguagens comuns a grupos. Cada um deles tende a criar maneiras de manifestar suas questões por meio do emaranhado de fios condutores de linguagens passadas que, agora totalmente rompidos, têm que ser rearticulados apenas para servirem de base para a explanação de um conceito que tende a se manifestar na própria constituição do trabalho, deixando revelar - mais que alinhamentos a determinadas linguagens instituídas - experiências vivenciais.

O que norteou a escolha dos artistas que integram esse PANORAMA, portanto, foi a possibilidade de agrupá-los a partir das similitudes entre as suas diversas experiências, em que o corpo e a memória fossem os elementos aglutinadores, e não as analogias técnicas e/ou de linguagem.

No início, OS PANORAMAS DA ARTE BRASILEIRA do mam de São Paulo tinham dois objetivos: em primeiro lugar, traçar um mapa, um "panorama" da arte brasileira



contemporânea, por meio das técnicas instituídas (pintura, escultura etc.); em segundo, por meio de premiações, ampliar o pequeno acervo do Museu - uma fênix que, até hoje, busca renascer das cinzas de 1963.

Desde o início dessa década, os responsáveis pelos PANORAMAS, que se sucederam, estavam conscientes da falência do projeto inicial: como produzir exposições por técnicas, quando a questão das linguagens estéticas estava, a cada dia, sendo substituída por poéticas artísticas individuais?

O PANORAMA de 1995 - sob a curadoria de Ivo Mesquita, rompendo definitivamente com aquela postura inicial, foi o que primeiro mostrou ao público a pulverização das linguagens estéticas em poéticas passíveis de se manifestar por meio de técnicas e linguagens as mais diversas (pintura, vídeo, objetos; obras de tendência pós-minimalista, figurativas etc.).

Explicitada a pulverização das técnicas e linguagens em poéticas, coube, portanto, à edição de 1997, de alguma maneira, reordenar o PANORAMA sob um outro eixo, e esse eixo também teve que ser procurado fora dos vetores formalistas da arte moderna, porque a arte contemporânea neles não mais se referenciam.

Observando a cena artística brasileira atual e vivenciando sua produção nos últimos dois anos (o PANORAMA, de alguma maneira, também é uma síntese da produção exibida no país entre uma edição e outra), foi visto que um eixo possível para reunir os artistas para essa edição seria, como foi dito, optar por agrupar obras que, de alguma forma, evidenciassem a supremacia de parâmetros capitaneados pelo corpo do artista (em sua totalidade existencial, intelectual e afetiva), pela sua vivência no mundo.

Dentro desse contexto, optou-se por trazer ao público do mam de São Paulo, por meio do PANORAMA, artistas que, tendo o seu estar no mundo como parâmetro, trabalhassem com o corpo ou com a sua imagem, com os resíduos de sua ação no mundo e/ou com as emanações de sua memória afetiva, cultural e étnica.

Impossível pensar nessa problemática da arte dos anos 90 e não rememorar a existência subterrânea de uma espécie de tradição no campo da arte brasileira deste século que ampara as produções atuais, as quais trafegam dentro do território que se quer exibido nesse PANORAMA.

No Brasil, sem dúvida, os dois artistas que mais evidenciaram tais questões em suas obras foram Hélio Oiticica e Lygia Clark. Porém, muito antes deles e em paralelo às suas trajetórias, existiram outros artistas que devem ser lembrados, pelo fato de terem concentrado suas respectivas obras igualmente nos limites do corpo e da memória, investigando-

os em sua totalidade e buscando romper com suas amarras: Flávio de Carvalho, Ismael Nery, Maria Martins e muitos outros aguardam análises que façam aflorar perspectivas insuspeitas de suas obras, perspectivas que redimensionariam, sem dúvida, o discurso sobre a arte produzida no Brasil, neste século.

Ismael Nery, por exemplo, desequilibrou, e ainda desequilibra, os vários discursos prontos sobre a arte brasileira - suas supostas especificidades, suas características mais "notáveis" - justamente por introduzir em sua obra (e sua obra se confunde com sua vida) o corpo enquanto instância, ao mesmo tempo física e subjetiva, enquanto sinal de luta pela transcendência de seus limites e conjugação/fusão com outros corpos, outras subjetividades.

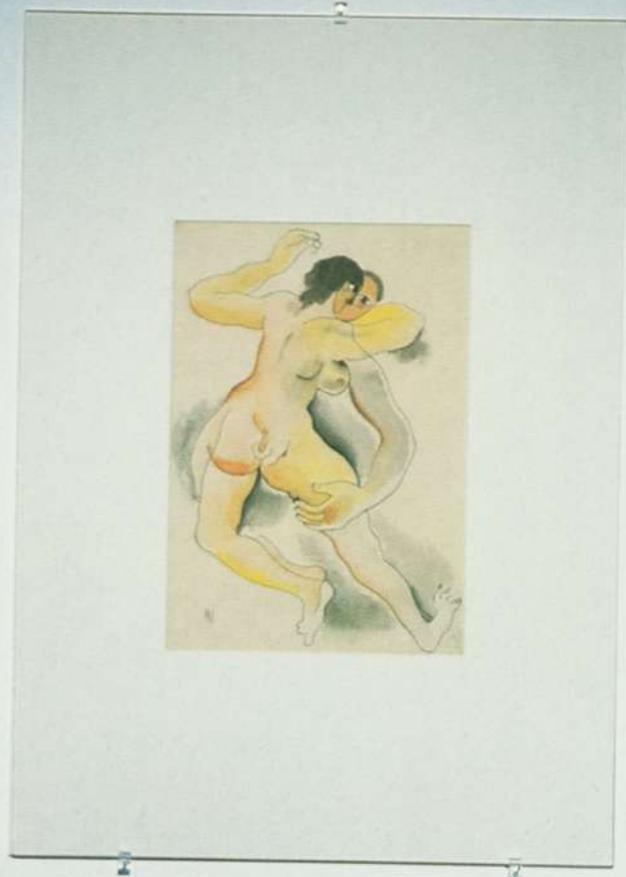
É nesse sentido que, durante os trabalhos de concepção do PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA do mam de São Paulo, edição 1997, optou-se por colocar na entrada da mostra justamente um desenho de Ismael Nery, doado recentemente ao Museu pelo casal Vicente e Mônica Morato, responsável pelo espólio de Arthur Octávio de Camargo Pacheco e Maria da Glória Lameirão de Camargo Pacheco .

O desenho de Ismael Nery funciona como abertura desse PANORAMA por ser hoje, no acervo do mam de SP, o parâmetro maior dessa "outra" arte, que agora se apresenta como a principal tendência deste final de século. Tal desenho deixa evidente o entendimento da arte como espaço de representação do desejo de transcendência dos limites do corpo e de fusão com o outro, ao mesmo tempo que esclarece também o entendimento da arte como registro da ação do artista sobre os limites do espaço material do suporte.

Ismael Nery talvez tenha sido o artista brasileiro que, na primeira metade deste século, mais intensamente deixou aflorar em sua vida/obra uma síntese perfeita entre mitologia individual e arquétipos universais, nos quais o corpo, sua transcendência, a dor de seus limites e a memória de suas possibilidades reais e/ou intuídas foram os parâmetros absolutos.

No outro extremo desse PANORAMA, fechando a exposição, situa-se uma série de desenhos de Tunga. Tunga, que talvez seja o artista brasileiro neste final de século que, mais intensamente, vem deixando aflorar em sua vida/obra uma síntese perfeita entre mitologia individual e arquétipos universais, nos quais o corpo, sua transcendência, a dor de seus limites e a memória de suas possibilidades reais e/ou intuídas são os parâmetros absolutos.

Entre Ismael Nery e Tunga, esse PANORAMA, portanto, busca circunscrever um território muito delimitado da arte brasileira atual (e não ela toda), propiciando ao visitante um trafegar, muitas vezes inquietante, por produções nas quais várias dimensões da arte se mesclam, nas quais arte e vida quase sempre se confundem.



ISMAEL NERY

SEM TÍTULO^{6.D.}
NANQUIM S/ PAPEL, 36,5 x 25,8 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

KEILA ALAVER
PEDRO AUGUSTO
BRÍGIDA BALTAR
VERA CHAVES BARCELLOS
PAULO BUENNOS
WALTÉRCIO CALDAS
SANTIAGO VERA CAÑIZARES
MARIO CRAVO NETO
ROGÉRIO GHOMES
HILAL SAMI HILAL
SONIA LABOURIAU
ELDER ROCHA LIMA FILHO
FERNANDO LINDOTE
IOLANDA GOLLO MAZZOTTI
FABIO MIGUEZ
ROSANA MONNERAT
CLAUDIO MUBARAC
ELIAS MURADI
ALEXANDRE NÓBREGA
NAZARETH PACHECO
DEBORAH PAIVA
PAULO PASTA
ROSANA PAULINO
PAULO CESAR S. PEREIRA
ROSÂNGELA RENNÓ
HERBERT ROLIM
MÔNICA RUBINHO
JOSÉ RUFINO
CRISTINA SALGADO
DEL PILAR SALLUM
IRAN DO ESPÍRITO SANTO
ELISABETE SAVIOLI
EDGARD DE SOUZA
MARTA STRAMBI
TUNGA
CARLOS ZILIO

97 **PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA**

Museu de Arte Moderna de São Paulo

972 mam



KEILA ALAVER



DESPELAMENTO TRONCO MULHER¹⁹⁹⁷
COURO E FERRO, 125 x 40 x 80 CM



PEDRO AUGUSTO

BOCASLITERADAS¹⁹⁹⁶
VIDEO





BRÍGIDA BALTAR

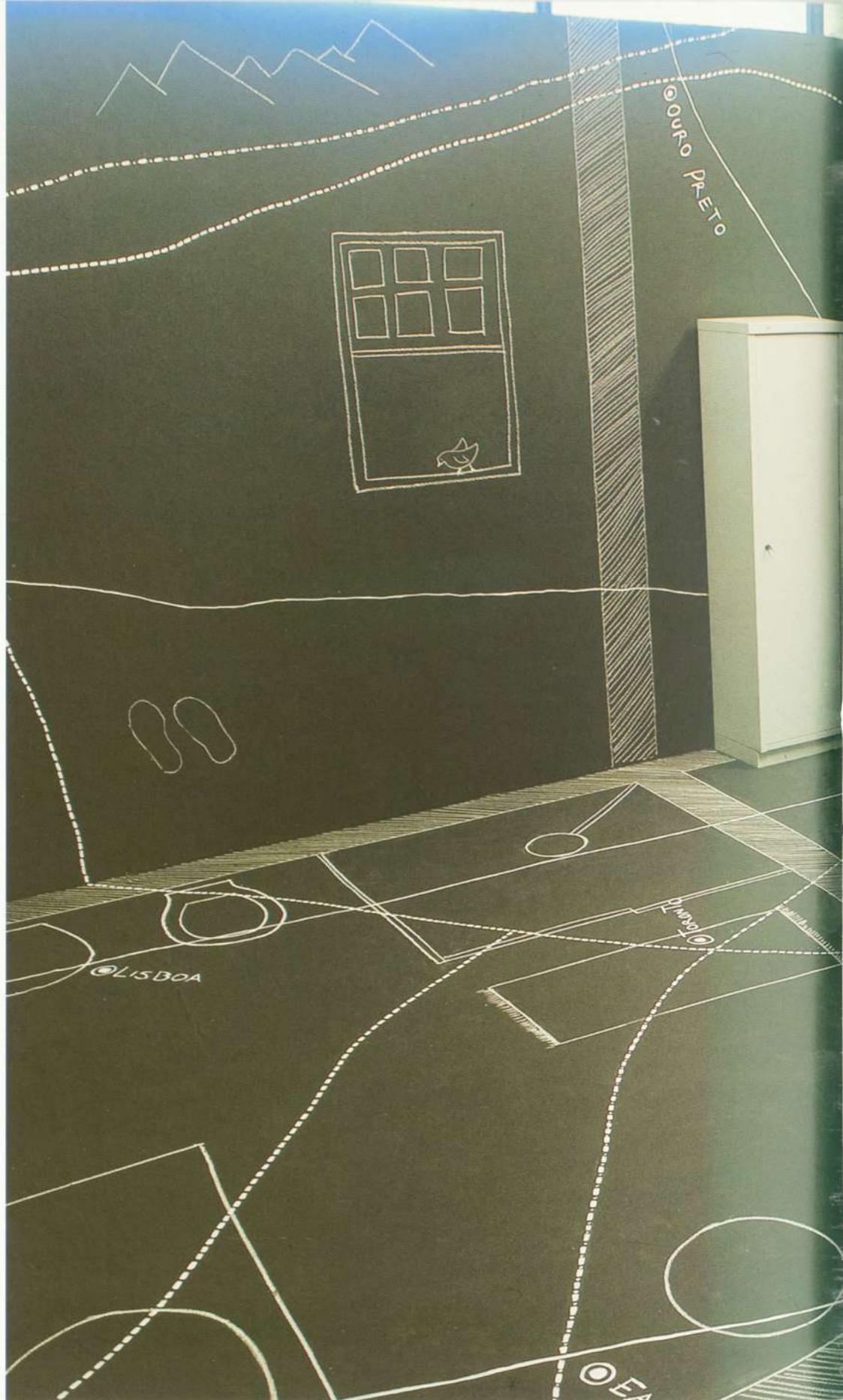
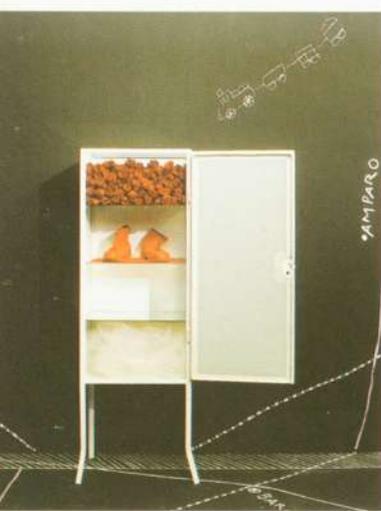
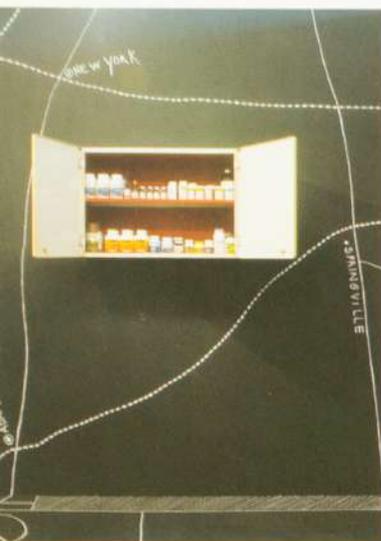




O QUE RESTOU DA PASSAGEM DO ANJO







PAULO BUENOS

DIS-PLACEMENT¹⁹⁹⁷
INSTALAÇÃO





07P 30 SANTIAGO VERA CAÑIZARES

UMBRALES (POR QUÉ HABLASTE TANTO?)¹⁹⁹⁷
INSTALAÇÃO

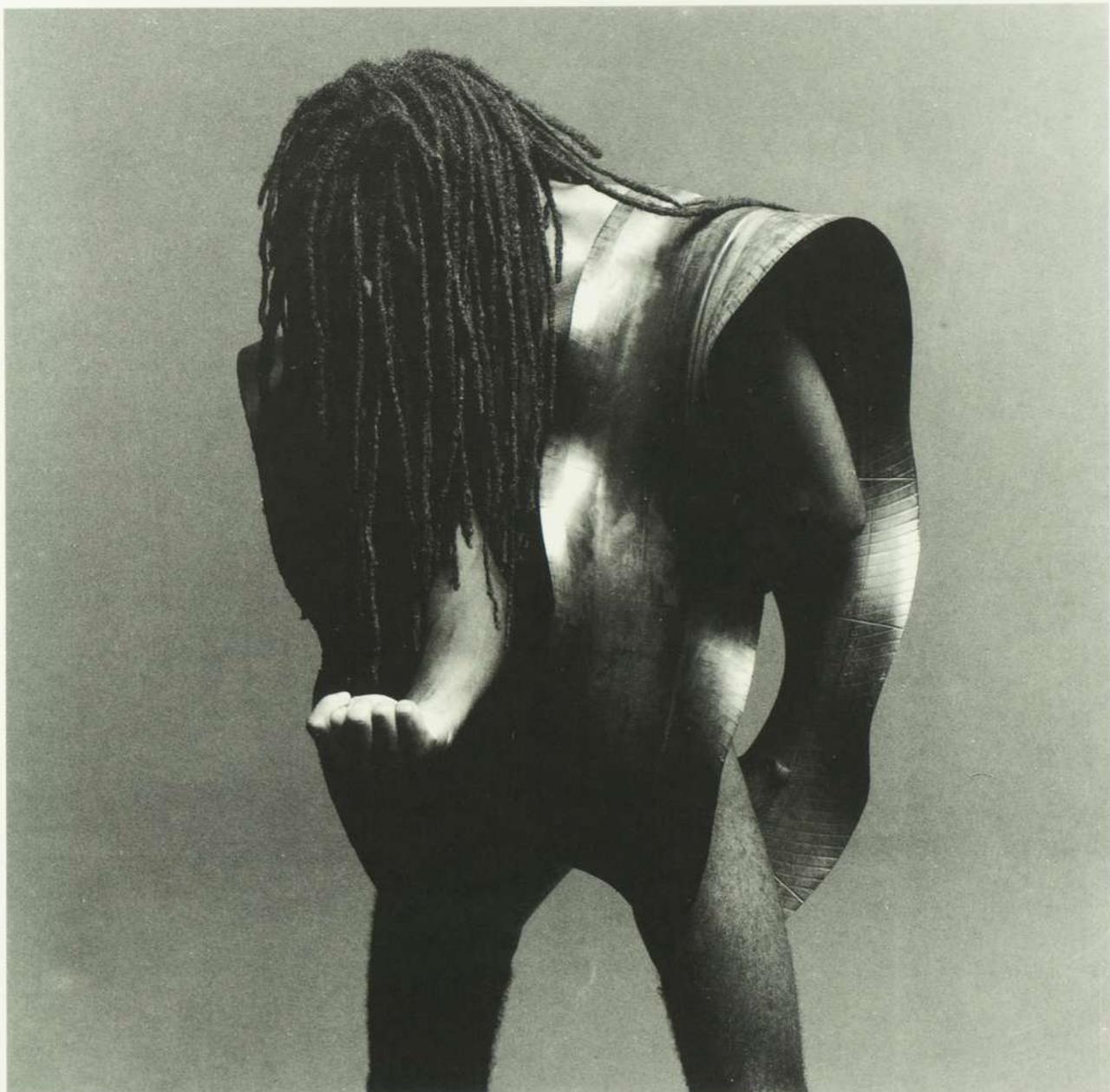




MARIO CRAVO NETO

PLANTA¹⁹⁹⁷

FOTOGRAFIA, 100 x 100 CM



CARLINHOS BROWN COMO EXU¹⁹⁹⁶
FOTOGRAFIA, 100 x 100 CM

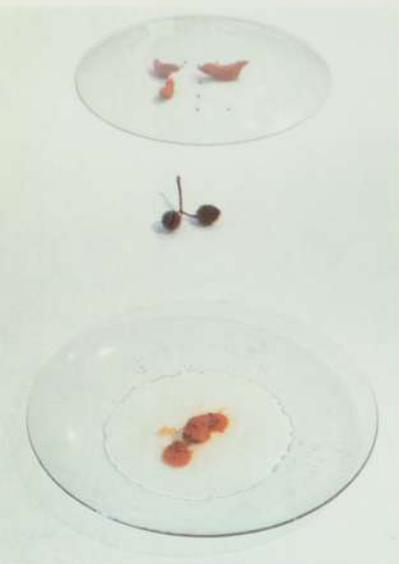


ROGÉRIO GHOMES

SEM TÍTULO^{1966/97}
INSTALAÇÃO





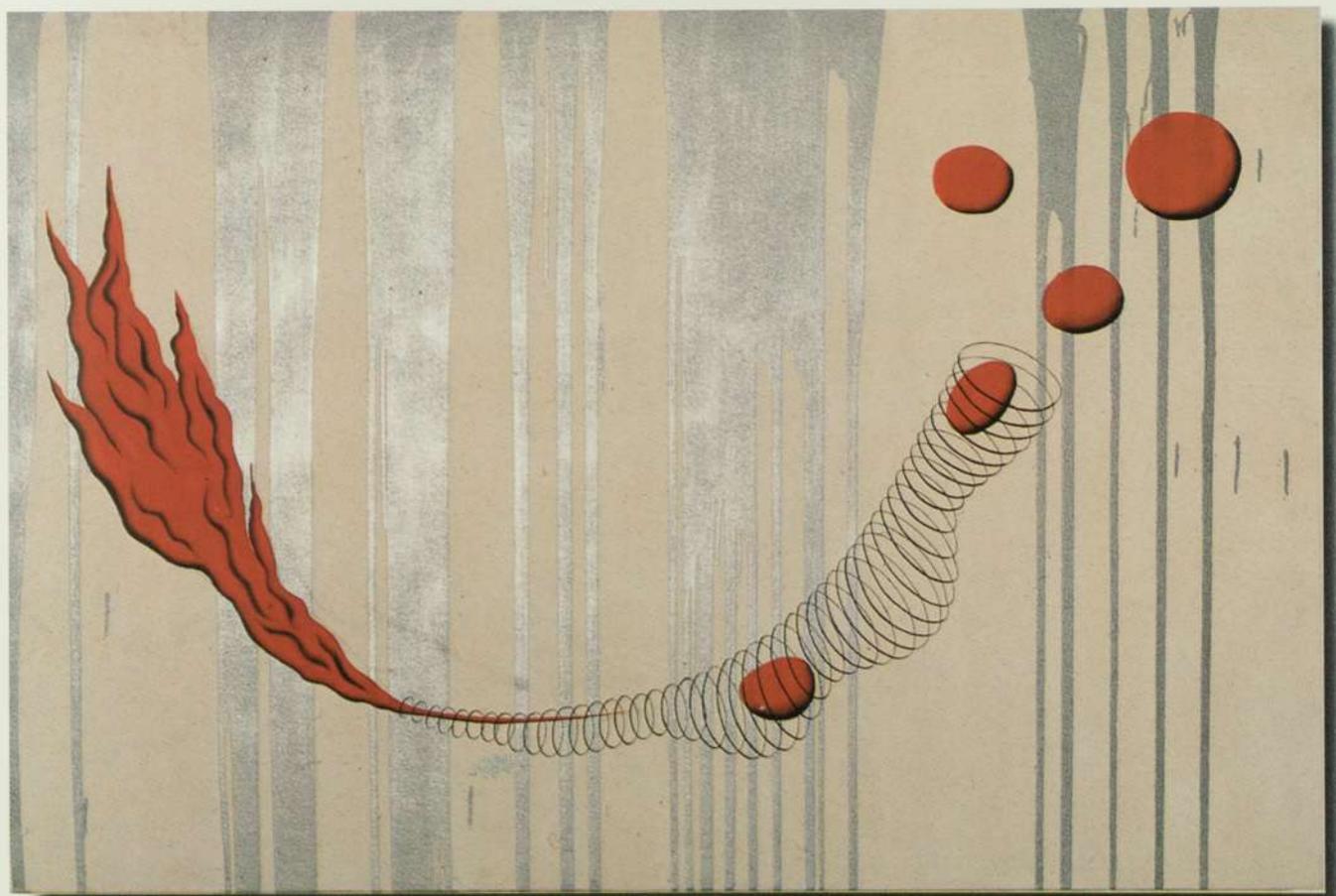




"PÁSSAROS" SÃO MOLDADOS COM QUATRO MOVIMENTOS DE MÃO À PARTIR DE URUCUM.
UM "PÁSSARO" É COLOCADO NA ÁGUA E "MIGRA" EM CERCA DE DOIS DIAS.

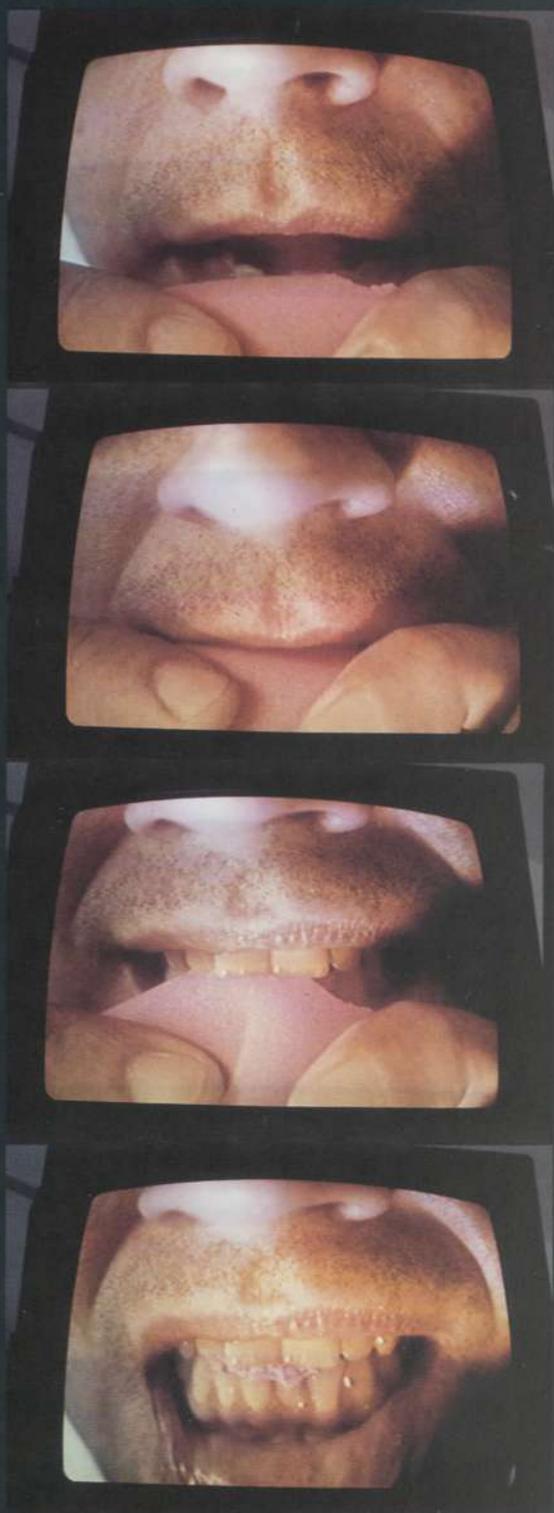


ELDER ROCHA LIMA FILHO



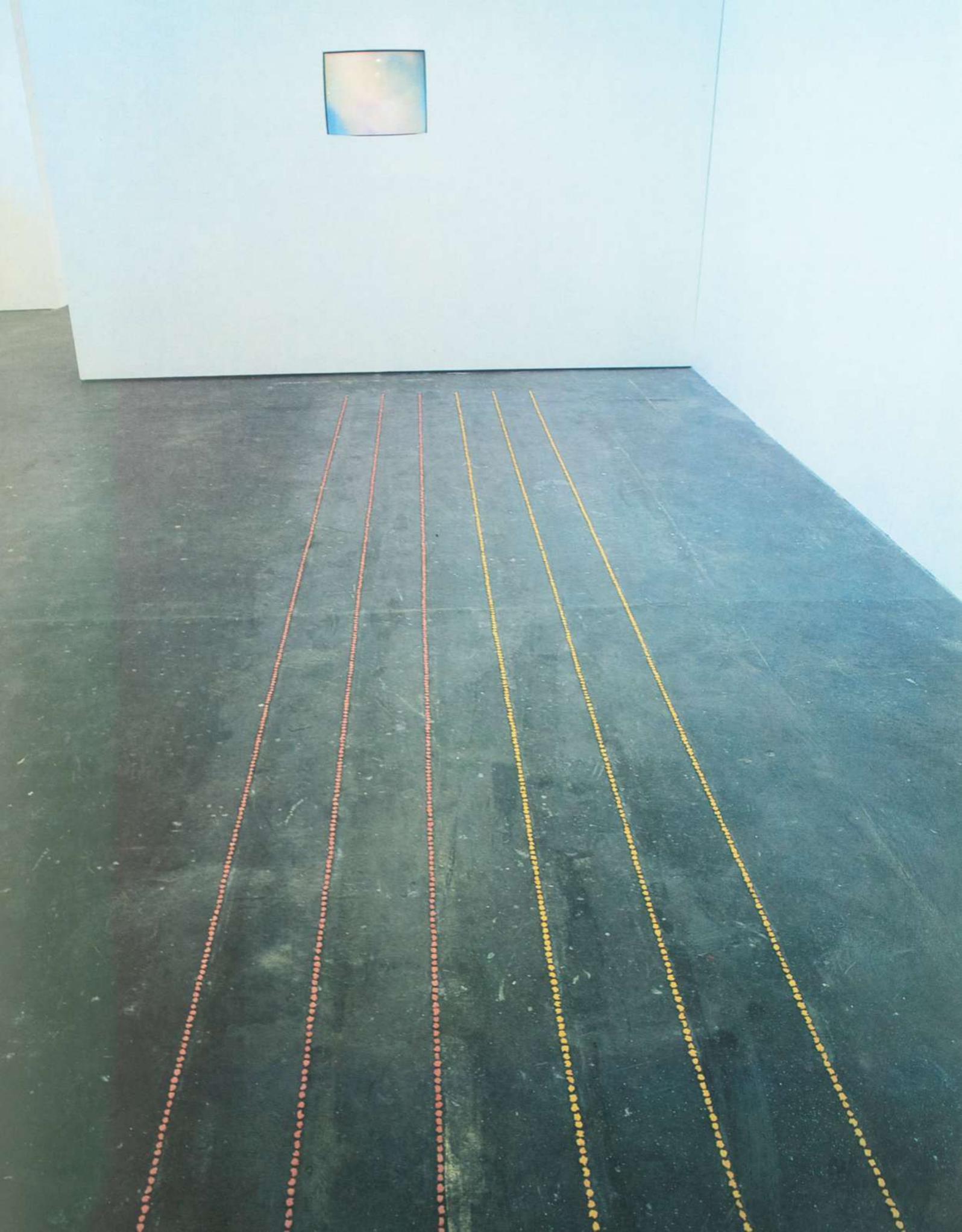
APARELHO SUGADOR/EXCRETOR¹⁹⁹⁶

ESMALTE SINTÉTICO E ÓLEO S/TELA, 120 X 180 CM



FERNANDO LINDOTE

SEM TÍTULO¹⁹⁹⁷
INSTALAÇÃO



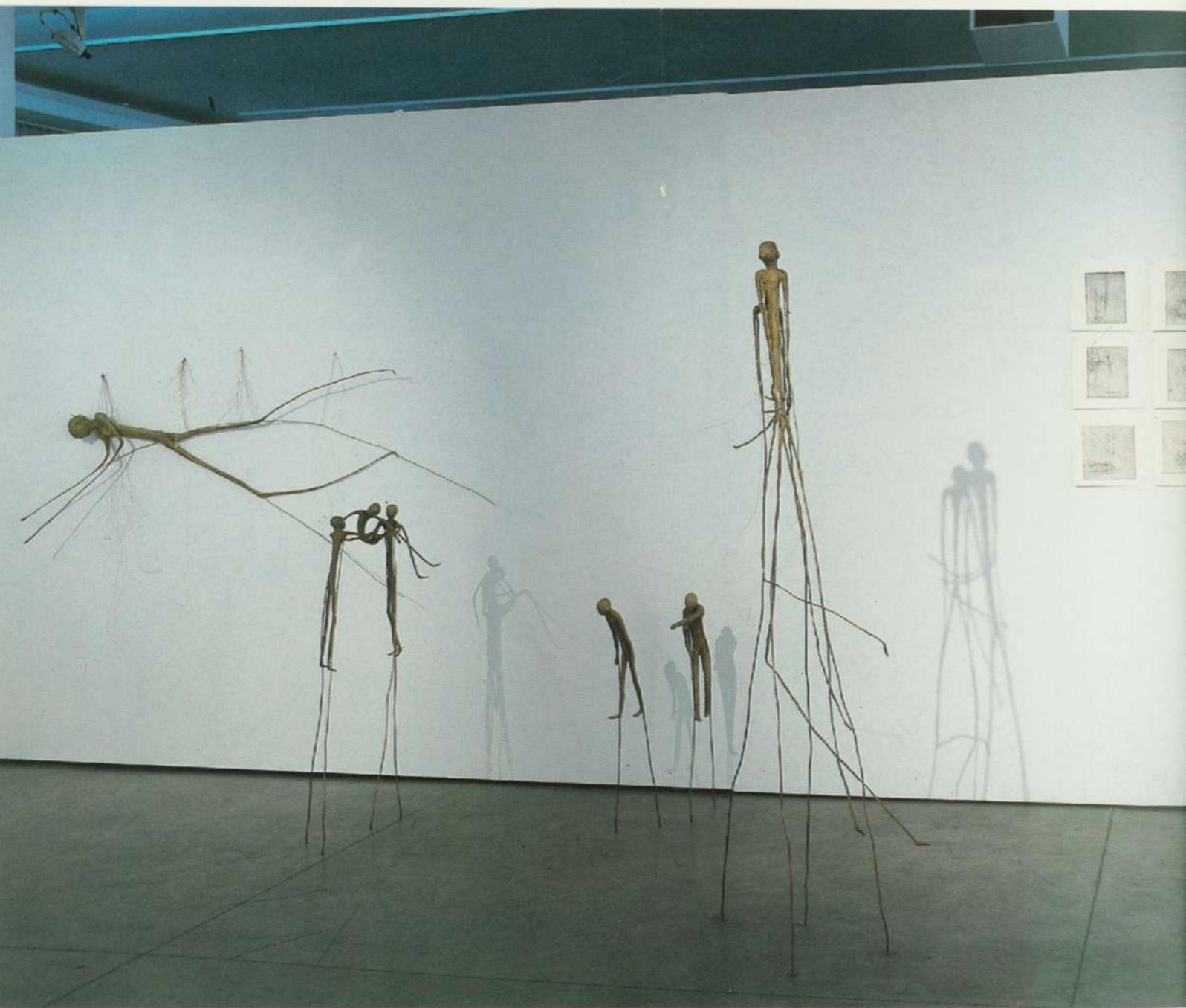


IOLANDA GOLLO MAZZOTTI

MEUS SUSPIROS¹⁹⁹⁷
INSTALAÇÃO







ROSANA MONNERAT

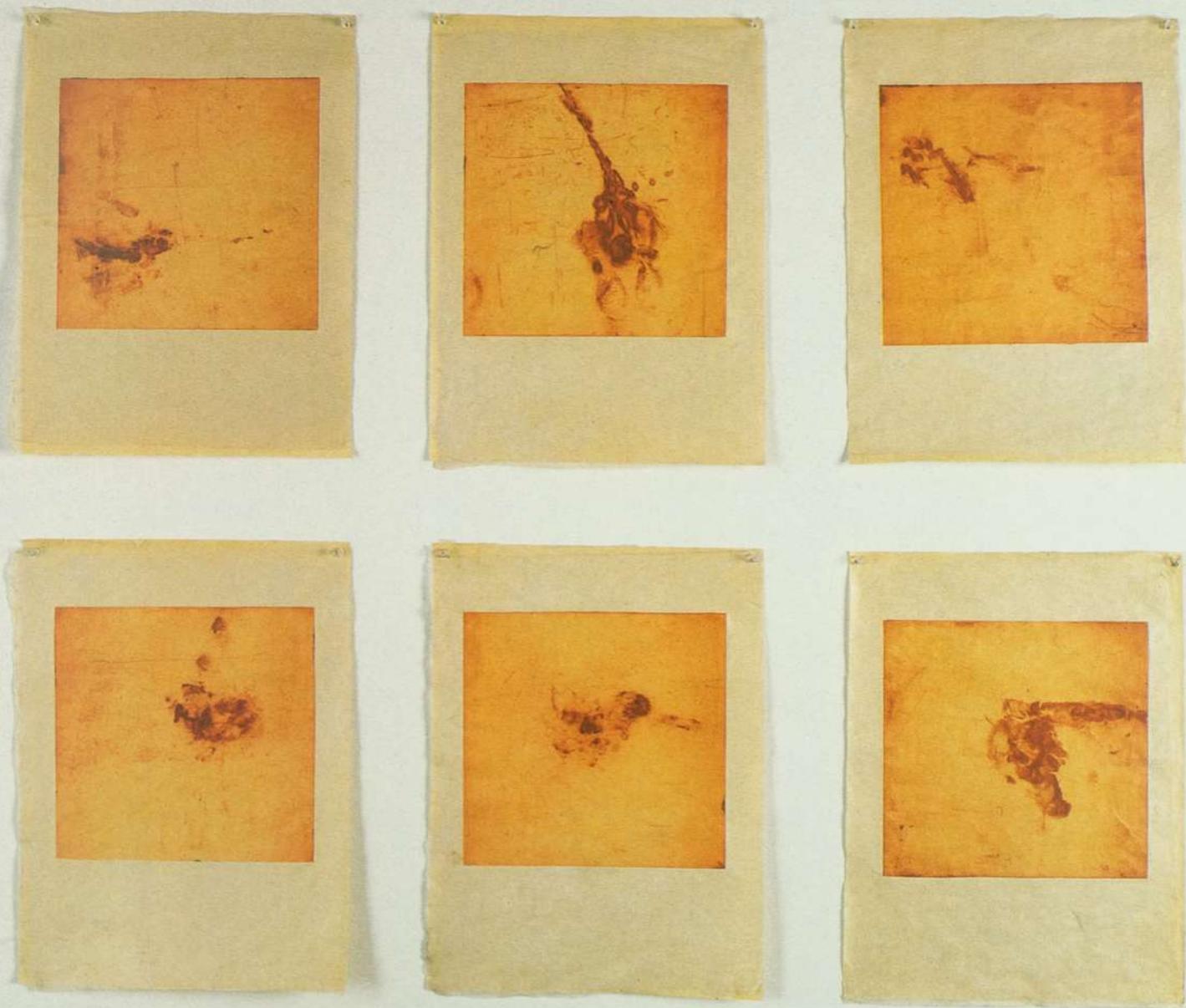


SÃO JERÔNIMO DORMINDO¹⁹⁹⁷

GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 27 x 27 CM



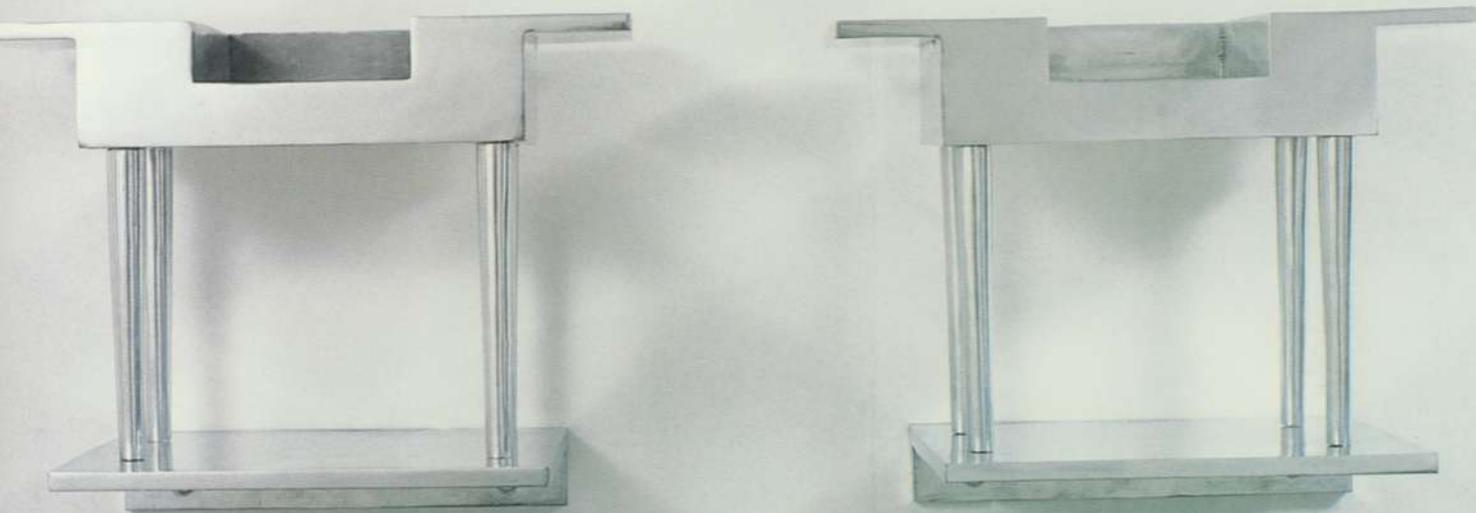
CLAUDIO MUBARAC



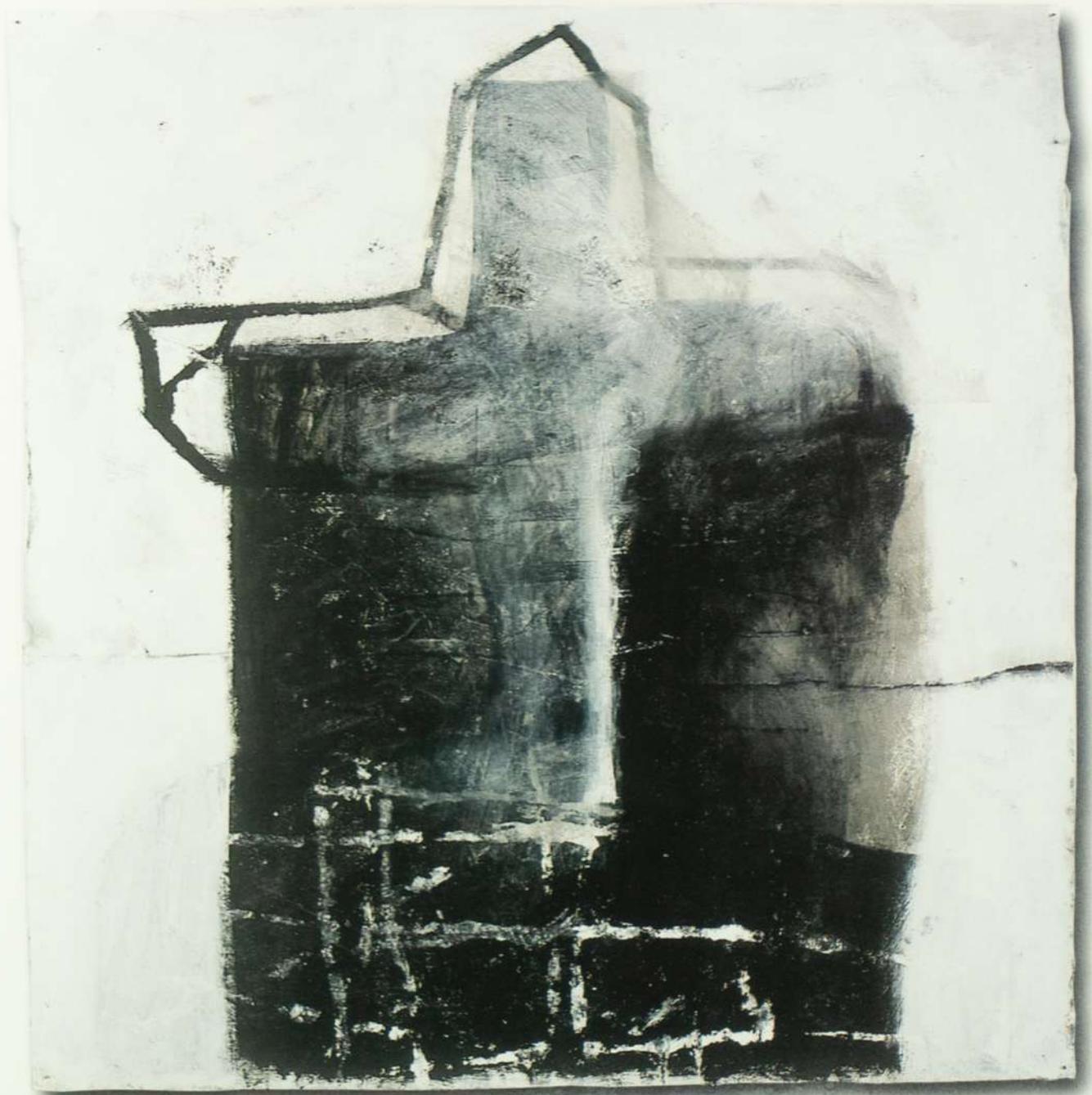
SUÍTE SOBRE O. (SEIS GRAVURAS)¹⁹⁹⁷
ÁGUA-FORTE, 51 x 38 CM (CADA GRAVURA)



ELIAS MURADI

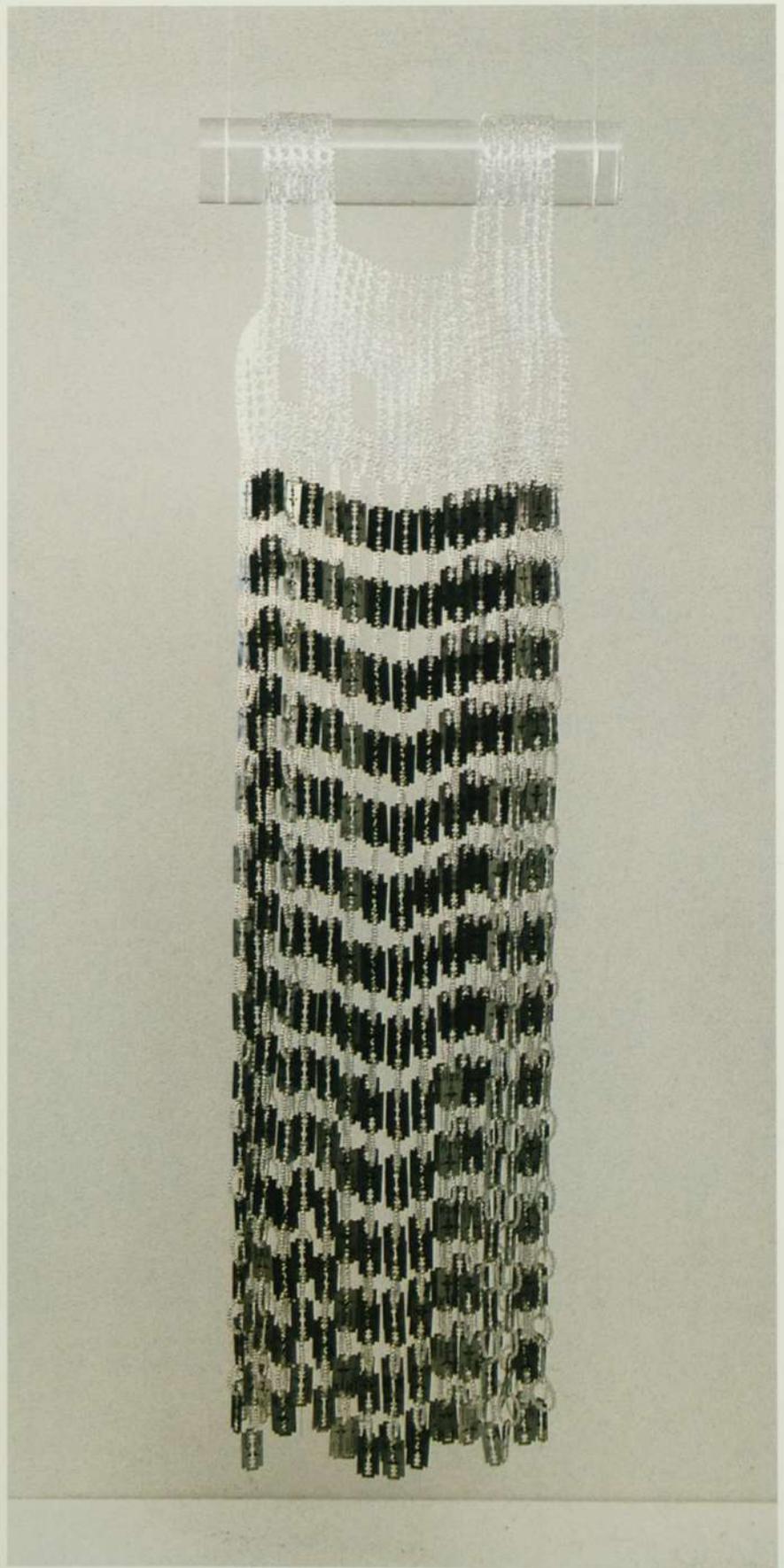


VAZIO PARA OS OLHOS¹⁹⁹⁶
ALUMÍNIO FUNDIDO, 20 x 50 x 37 CM (CADA)



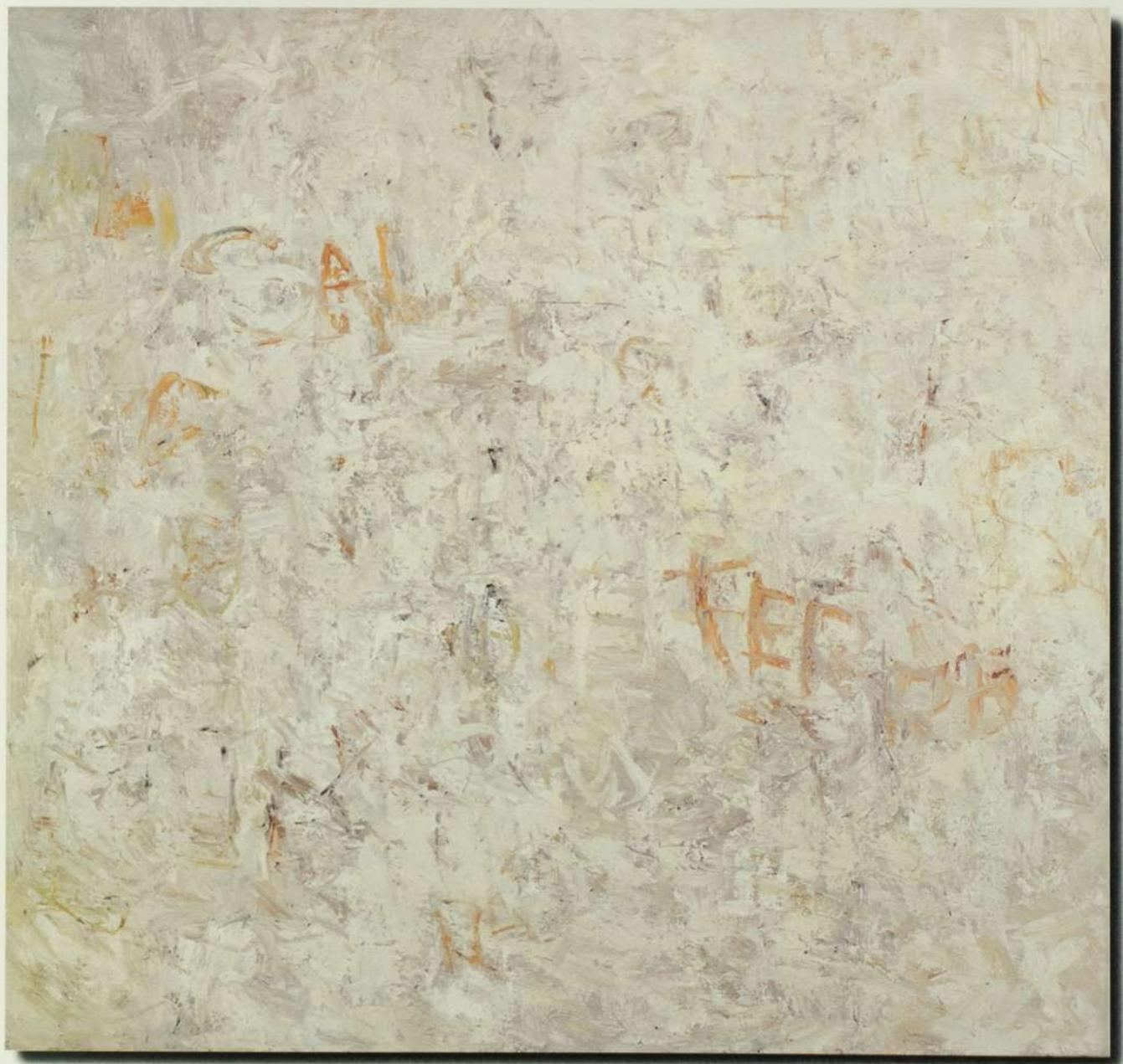


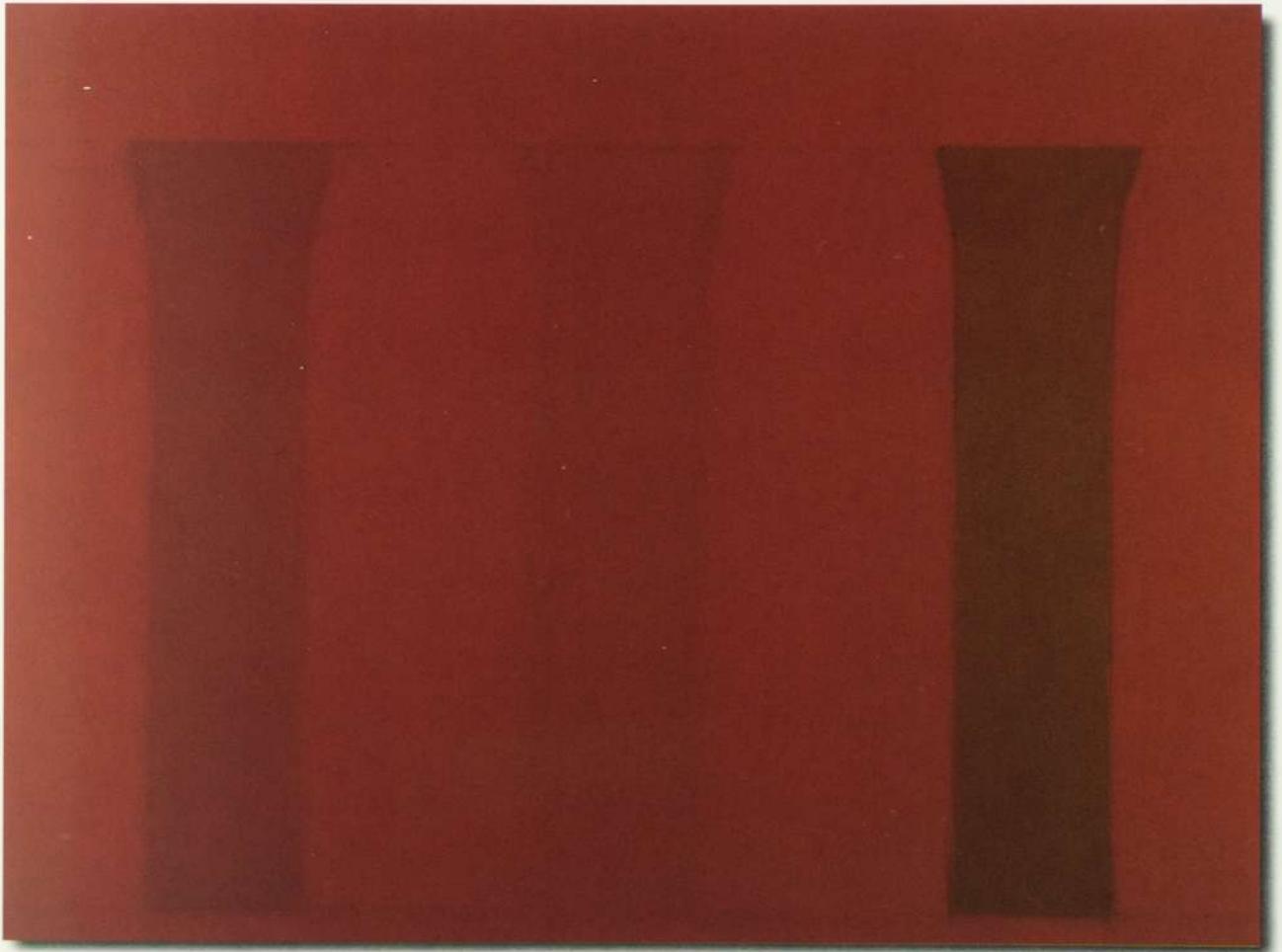
NAZARETH PACHECO

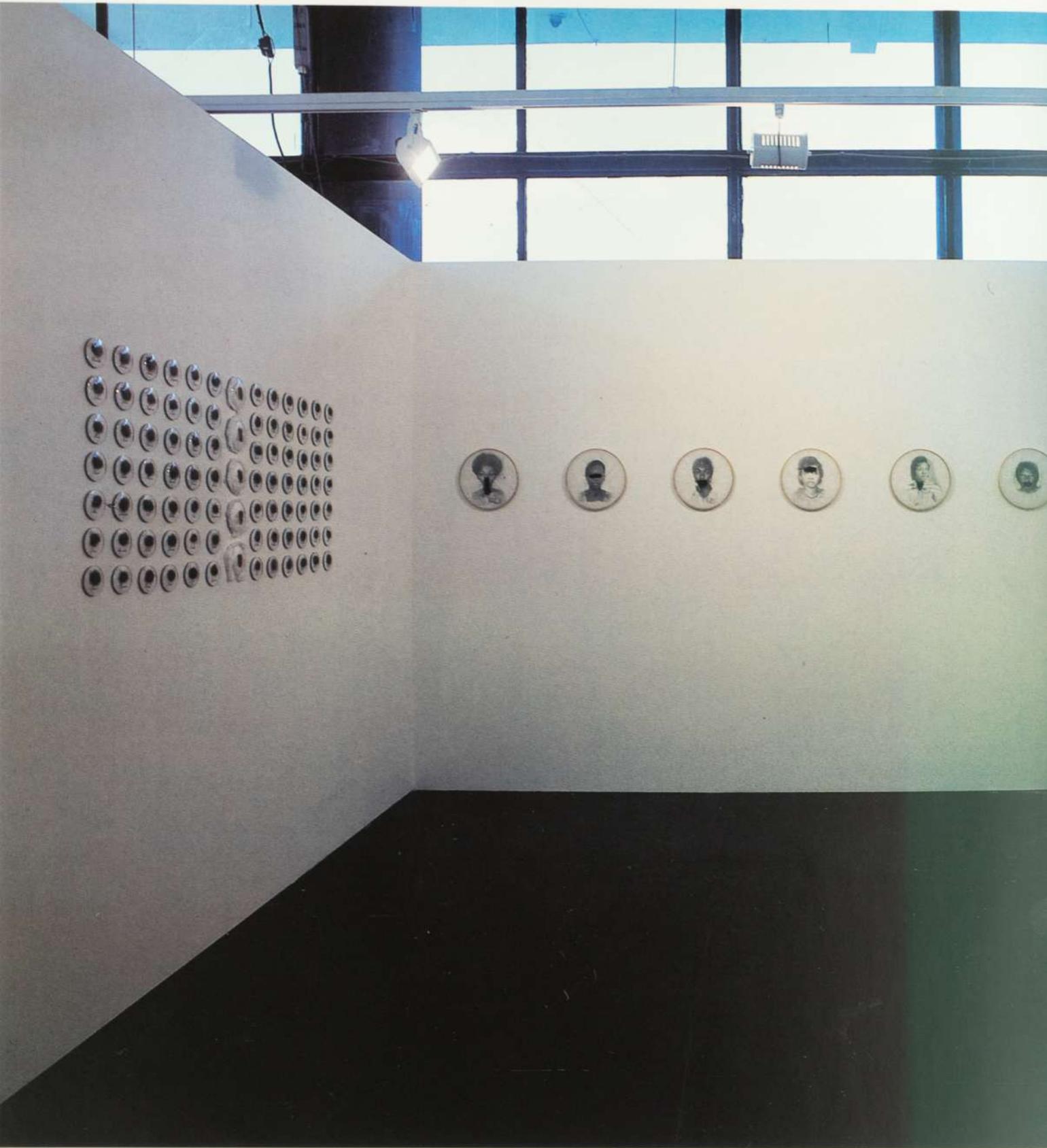


SEM TÍTULO¹⁹⁹⁷

CRISTAL, MIÇANGA E LÁMINA, 130 X 40 X 4 CM







ROSANA PAULINO



SEM TÍTULO¹⁹⁹⁷

XEROX TRANSFERIDA S/ TECIDO E COLA, Ø 30 CM (CADA)



PAULO CESAR S. PEREIRA





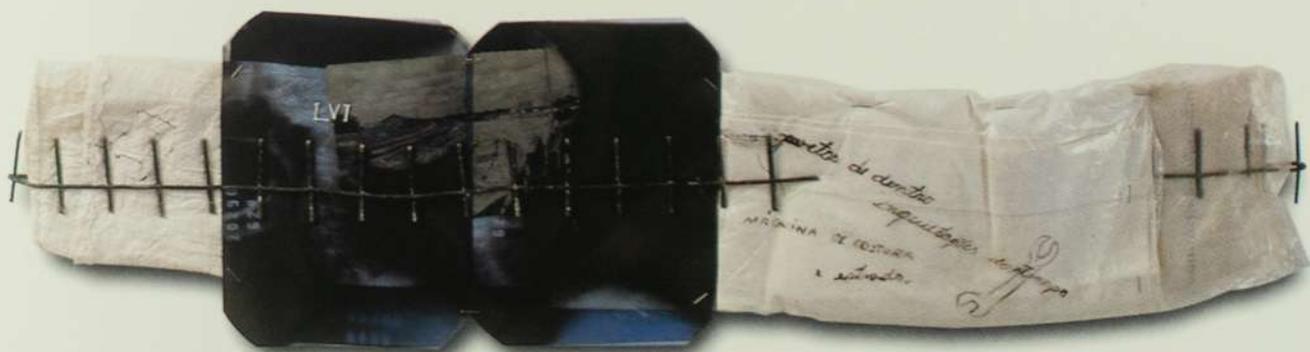
ROSÁNGELA RENNÓ



SEM TÍTULO (TATUAGEM 5) DA SÉRIE CICATRIZ¹⁹⁹⁷
COPIA DIGITAL ÍRIS



HERBERT ROLIM



GAVETAS DE DENTRO... 1997

RAIO X, FRONHA, SACO, FOTO, AMARRAÇÃO DE FERRO, ACRÍLICA, 91 x 42 CM



MÓNICA RUBINHO





José RUFINO



SEM TÍTULO¹⁹⁹⁷

LIVRO, MADEIRA E FOLHA DE OURO s/cALCÁRIO, 23 x 19 x 20 CM

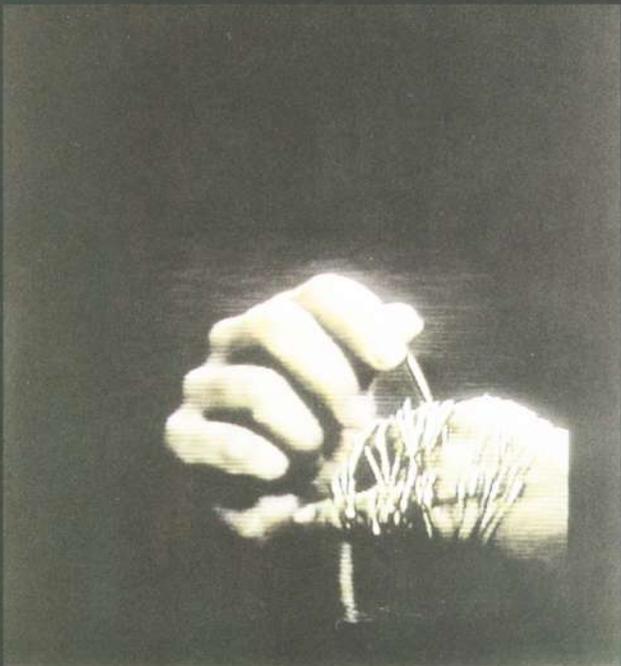


CRISTINA SALGADO



SEM TITOLO¹⁹⁹⁵
FERRO







27P 78

IRAN DO ESPÍRITO SANTO

RESTANTE¹⁹⁹⁷

MADEIRA E VIDRO, 120 x 150 x 12 CM

DIVISOR¹⁹⁹⁷

AGLOMERADO E ESMALTE, 275 x 400 x 53,5 CM





ELISABETE SAVIOLI

SEM TÍTULO¹⁹⁹²

FOTOGRAFIA, 80,5 x 53,7 CM





EDGARD DE SOUZA

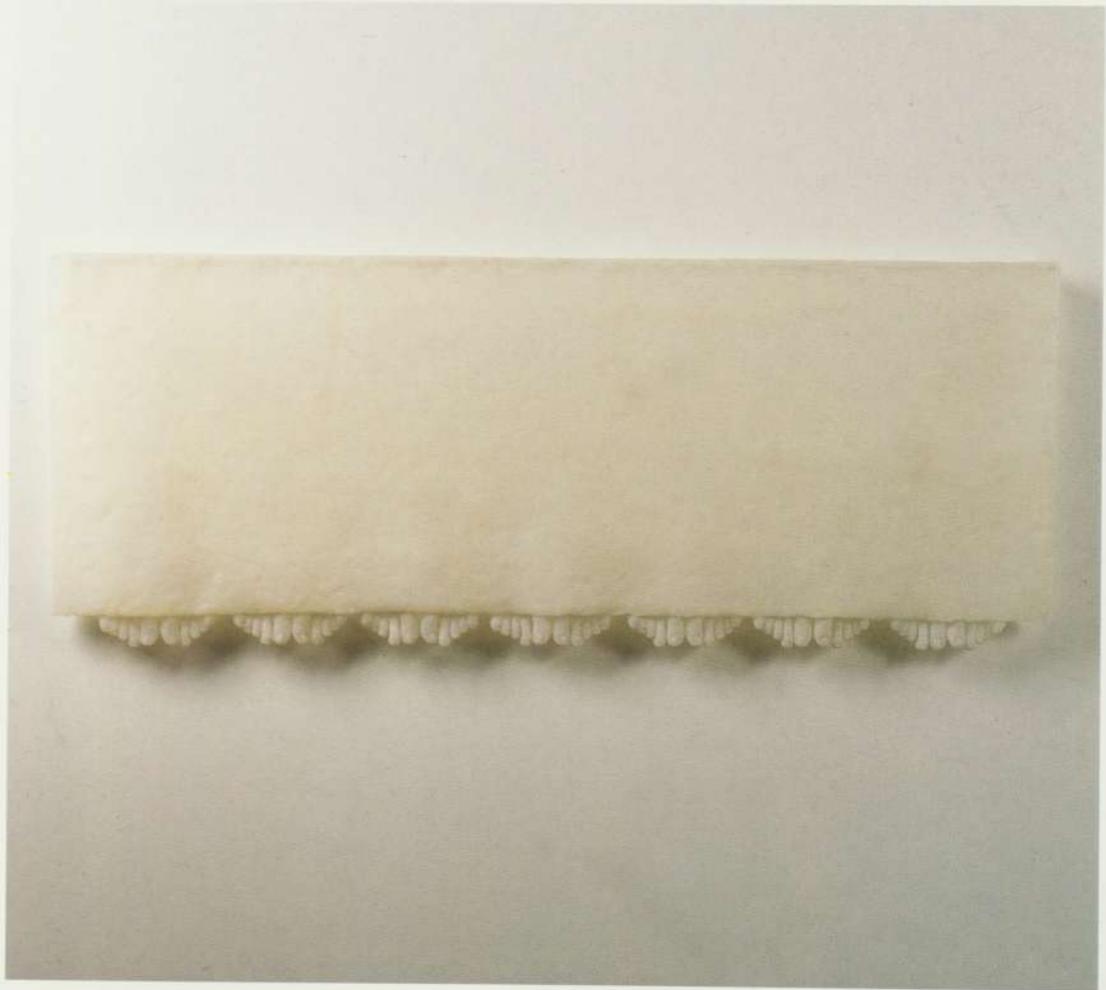
SEM TÍTULO¹⁹⁹⁷
MADEIRA E GESSO



SEM TÍTULO¹⁹⁹⁷
MADEIRA



MARTA STRAMBI



UNO¹⁹⁹⁶

SILICONE E MAQUIAGEM, 61 x 157 CM



SEM TÍTULO¹⁹⁹⁷
MONOTIPIA - CONTÉ S/ PAPEL CHINÉS, 144 x 93 CM

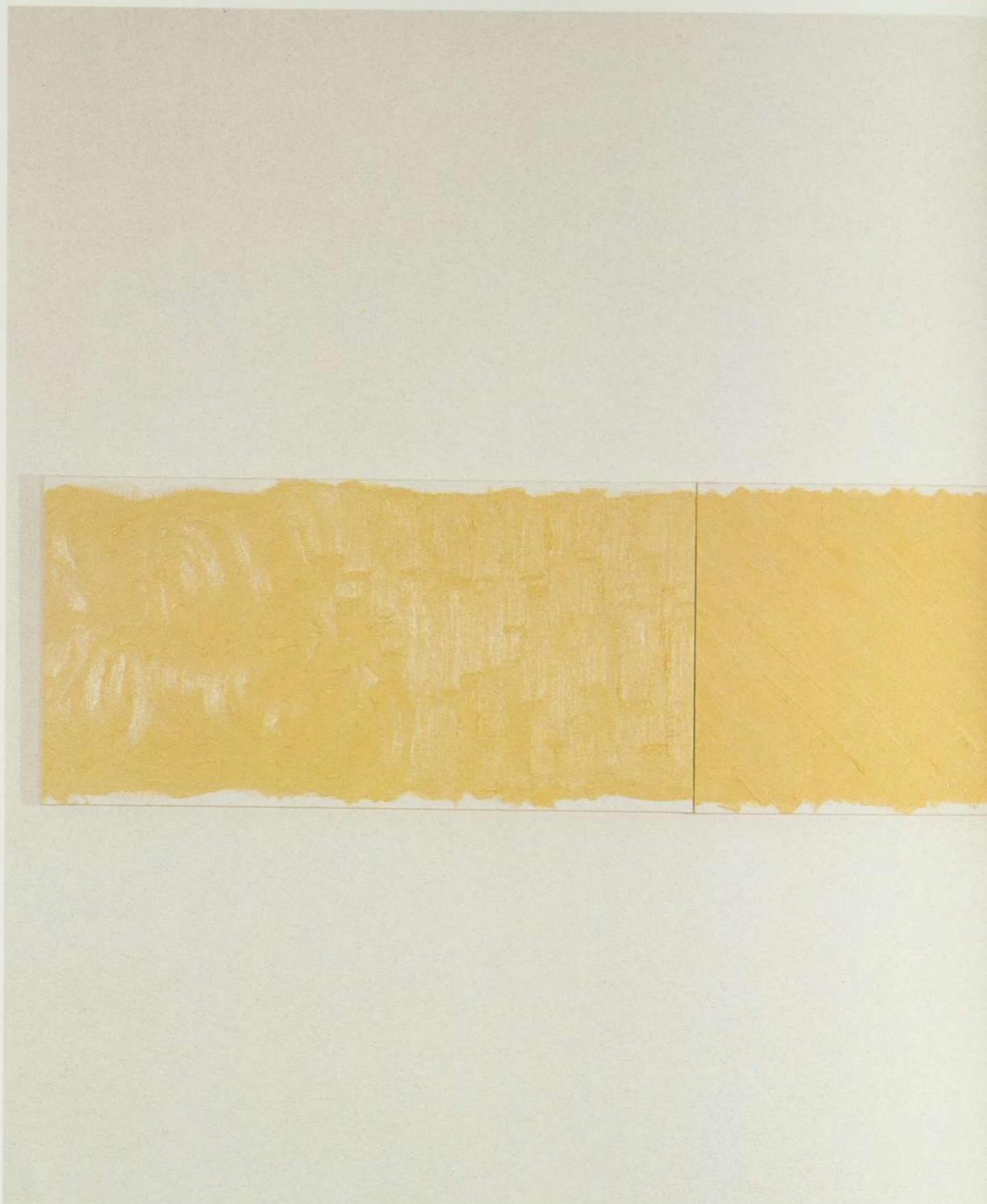


SEM TÍTULO¹⁹⁹⁷
MONOTIPIA - CONTÉ S/ PAPEL CHINÉS, 144 x 93 CM



SEM TÍTULO¹⁹⁹⁷

MONOTIPIA - PAPEL RECICLADO, 78 x 56 CM



CARLOS ZILIO

"794A0/97-11"¹⁹⁹⁷
ÓLEO S/ TELA, 70 X 420 CM



97 **PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA**

Museu de Arte Moderna de São Paulo

OBRAS EM EXPOSIÇÃO

KEILA ALAVER

1. DESPELAMENTO TRONCO MULHER, 1997
COURO E FERRO, 125 x 40 X 80 CM
CORTESIA LUISA STRINA
2. DESPELAMENTO TRONCO HOMEM, 1997
COURO, FERRO, 122 x 40 x 70 CM
CORTESIA LUISA STRINA
3. DESPELAMENTO BRAÇO HOMEM, 1997
COURO, FERRO, 106 x 30 x 40 CM
CORTESIA LUISA STRINA
4. DESPELAMENTO MÃO MULHER, 1997
COURO, FERRO, UNHA, 82 x 10 x 22 CM
CORTESIA LUISA STRINA
5. DESPELAMENTO TRONCO CRIANÇA, 1997
COURO, FERRO, 11 x 21 x 40 CM
CORTESIA LUISA STRINA
6. DESPELAMENTO PERNA CRIANÇA, 1997
COURO, FERRO, 100 x 40 x 15 CM
CORTESIA LUISA STRINA
7. DESPELAMENTO BRAÇO CRIANÇA, 1997
COURO, FERRO, 95 x 8 x 35 CM
CORTESIA LUISA STRINA

PEDRO AUGUSTO

1. BOCAS LITERADAS, 1996
BRASÍLIA, DF, 1974
VIVE E TRABALHA EM BRASÍLIA
VÍDEO
COLEÇÃO DO ARTISTA

BRÍGIDA BALTAR

1. YOU CAN LOVE ME AND BE YOURSELF, 1997
VIDRO E CERÂMICA, 100 x 30 x 30 CM
CORTESIA COHN EDELSTEIN
2. QUENTE E ÚMIDO, 1997
CERÂMICA, DIMENSÕES VARIÁVEIS
CORTESIA COHN EDELSTEIN
3. SEM TÍTULO, 1997
FOTOGRAFIA DIGITAL
CORTESIA COHN EDELSTEIN

VERA CHAVES BARCELLOS

1. O QUE RESTOU DA PASSAGEM DO ANJO II, 1997
INSTALAÇÃO, DIMENSÕES VARIÁVEIS
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA
DE SÃO PAULO
PREMIO EMBRATTEL - PANORAMA 97

PAULO BUENOS

1. DIS-PLACEMENT, 1997
INSTALAÇÃO, DIMENSÕES VARIÁVEIS
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA
DE SÃO PAULO
PREMIO EMBRATTEL - PANORAMA 97

WALTÉRCIO CALDAS

1. LIVRO "VELASQUEZ", 1996
EDITORA ANÔNIMA, SÃO PAULO, 1996
1500 EXEMPLARES NUMERADOS E ASSINADOS
PELO AUTOR 144 PÁGINAS - 67 ILUSTRAÇÕES
COLORIDAS LANÇAMENTO INTERNACIONAL
REALIZADO NA ARCO/MADRID, EM
FEVEREIRO/1996

SANTIAGO VERA CAÑIZARES

1. UMBRALES, 1997
MADEIRA, LÂMPADA INCANDESCENTE, AÇO, ARAME,
VIDRO E PAPEL FOTOGRÁFICO, 155 x 135 x 30 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA
2. UMBRALES, 1997
MADEIRA, LÂMPADA FLUORESCENTE, ARAME,
TECIDO, VIDRO E PAPEL FOTOGRÁFICO,
155 x 135 x 30 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA
3. UMBRALES (POR QUÊ HABLASTE TANTO?), 1997
INSTALAÇÃO - CADEIRAS, LÂMPADA
FLUORESCENTE, MADEIRA, VIDRO, LÂMPADA
INCANDESCENTE E OBJETOS
COLEÇÃO DO ARTISTA

MARIO CRAVO NETO

1. CARLINHOS BROWN COMO EXU, 1996
FOTOGRAFIA, 100 x 100 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
2. PEDRAS, 1997
FOTOGRAFIA, 100 x 100 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
3. NEGRISÚ, 1997
FOTOGRAFIA, 100 x 100 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
4. PLANTA, 1997
FOTOGRAFIA, 100 x 100 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

5. JUNKO KAVASHIMA, 1994
FOTOGRAFIA, 100 x 100 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
6. LUA DIANA, 1997
FOTOGRAFIA, 100 x 100 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
7. TIMBALADA, 1997
FOTOGRAFIA, 100 x 100 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
GRANDE PREMIO PRICE WATERHOUSE DE ARTE
CONTEMPORÂNEA - PANORAMA 97

ROGÉRIO GHOMES

1. SEM TÍTULO, 1966/97
INSTALAÇÃO COM FRONHAS E FOTOGRAFIAS
DIMENSÕES VARIÁVEIS
CORTESIA GALERIA YBAKATU - CURITIBA

HILAL SAMI HILAL

1. SEM TÍTULO, 1997
TRAPO DE ALGODÃO E PIGMENTO, 240 x 235 CM
CORTESIA GALERIA MARÍLIA RAZUK - SP
2. SEM TÍTULO, 1997
TRAPO DE ALGODÃO E PIGMENTO, 238 x 235 CM
CORTESIA GALERIA MARÍLIA RAZUK - SP
3. SEM TÍTULO, 1997
TRAPO DE ALGODÃO E PIGMENTO, 200 x 180 CM
CORTESIA GALERIA MARÍLIA RAZUK - SP

SONIA LABOURIAU

1. PASSAROS MIGRATÓRIOS, 1992/97
INSTALAÇÃO/PERFORMANCE, DIMENSÕES VARIÁVEIS
COLEÇÃO DO ARTISTA

ELDER ROCHA LIMA FILHO

1. APARELHO SUGADOR/EXCRETOR, 1996
ESMALTE SINTÉTICO E ÓLEO S/TELA, 120 x 180 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA
2. APARELHO SUGADOR/EXCRETOR, 1996
ESMALTE SINTÉTICO E ÓLEO S/TELA, 120 x 180 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

3. APARELHO SUGADOR/EXCRETOR COPRÓFAGO, 1997
ESMALTE SINTÉTICO E ÓLEO S/TELA, 120 x 180 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

4. SEM TÍTULO, 1995
BORRACHA, METAL, PLÁSTICO E VIDRO, 25 x 10 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

5. SEM TÍTULO, 1995
BORRACHA, METAL, PLÁSTICO E VIDRO, 25 x 10 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

FERNANDO LINDOTE

1. SEM TÍTULO, 1997
INSTALAÇÃO, DIMENSÕES VARIÁVEIS
CÂMERA - CRISTIANO PRIM /
EDIÇÃO - ANTÔNIO AZEVEDO

IOLANDA GOLLO MAZZOTTI

CAXIAS DO SUL - RS, 1952
VIVE E TRABALHA EM CAXIAS DO SUL

1. MEUS SUSPIROS, 1997
INSTALAÇÃO
COLEÇÃO DO ARTISTA

FABIO MIGUEZ

1. SEM TÍTULO, 1997
ÓLEO S/TELA E CERA, 145 x 160 CM
CORTESIA GALERIA MARÍLIA RAZUK - SP

2. SEM TÍTULO, 1997
ÓLEO S/TELA E CERA, 145 x 155 CM
CORTESIA GALERIA MARÍLIA RAZUK - SP

3. SEM TÍTULO, 1997
ÓLEO S/TELA E CERA, 145 x 155 CM
CORTESIA GALERIA PAULO FERNANDES - RJ

4. SEM TÍTULO, 1997
ÓLEO S/TELA E CERA, 145 x 155 CM
COLEÇÃO PARTICULAR - RJ

ROSANA MONNERAT

1. SEM TÍTULO, 1997
COBRE E CERA DE ABELHA, 220 x 130 x 60 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

2. SEM TÍTULO, 1997
COBRE E CERA DE ABELHA, 220 x 70 x 30 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

3. SEM TÍTULO, 1997
COBRE E CERA DE ABELHA, 130 x 70 x 40 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

4. SEM TÍTULO, 1997
COBRE E CERA DE ABELHA, 70 x 57 x 30 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

5. RODEADAS PELAS PALAVRINHAS, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 27 x 27 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

6. SEGUINDO SUA DIREÇÃO, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 27 x 27 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

7. RUA MOVIMENTADA, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 27 x 27 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

8. EXÍLIO, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 27 x 27 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

9. SÃO JERÔNIMO DORMINDO, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 27 x 27 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

10. OUTRA VEZ, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 27 x 26 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

11. DUAS, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 26 x 27 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

12. A DESCOBERTA DE MUNDO, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 26,5 x 26,5 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

13. DECORAÇÃO DE COMBATE, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 36 x 27 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

14. CALMA NA PERSEGUIÇÃO, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 27 x 26 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

15. SONHOS ASSUSTADOS, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 27 x 27 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

16. AINDA IMPOSSÍVEL, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 26,5 x 27 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

17. INVISÍVEIS, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 21,5 x 26,5 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

18. ESQUECIDA, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 26,5 x 26,5 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

19. PROMESSA NO ESTRANGEIRO, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 26,5 x 26,5 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

20. SEM TÍTULO, 1997
GRAVURA EM METAL, PONTA SECA, 36 x 26 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

CLÁUDIO MUBARAC

1. SUITE SOBRE O. (SEIS GRAVURAS), 1997
ÁGUA-FORTE, 51 x 38 CM (CADA GRAVURA)
COLEÇÃO DO ARTISTA

2. SUITE SOBRE O. E P. (SETE GRAVURAS), 1997
ÁGUA-FORTE S/ CONTATO FOTOGRÁFICO
29,7 x 26 CM
28 X 28,6 CM
29,8 x 28 CM
28 x 29,5 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

ELIAS MURADI

1. VAZIO PARA OS OLHOS, 1996
ALUMÍNIO FUNDIDO, 20 x 50 x 37 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

2. VAZIO PARA OS OLHOS, 1996
ALUMÍNIO FUNDIDO, 20 x 50 x 37 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

3. RECEPTÁCULO, 1996
LATÃO FUNDIDO COM BANHO DE CROMO,
29 x 27 x 24 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

4. SEM TÍTULO (A), 1996
ALUMÍNIO FUNDIDO, 45 x 60 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

5. SEM TÍTULO (B), 1996
ALUMÍNIO FUNDIDO, 60 x 60 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

6. MEMÓRIA, 1996
PELTER, H 156 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

ALEXANDRE NÓBREGA

1. SEM TÍTULO, 1997
DESENHO S/ PAPEL, 150 x 150 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

2. SEM TÍTULO, 1997
DESENHO S/ PAPEL, 150 x 150 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA
3. SEM TÍTULO, 1997
DESENHO S/ PAPEL, 150 x 150 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA
4. SEM TÍTULO, 1997
DESENHO S/ PAPEL, 150 x 150 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA

NAZARETH PACHECO

1. SEM TÍTULO, 1997
CRISTAL, MIÇANGA E AGULHA DE SUTURA,
40 x 21 x 6 CM
COLEÇÃO MARIA APARECIDA BRITO
2. SEM TÍTULO, 1997
CRISTAL, MIÇANGA E AGULHA DE SUTURA,
40 x 21 x 6 CM
CORTESIA GALERIA VALU OREA
3. SEM TÍTULO, 1997
CRISTAL, CANUTILHO, MIÇANGA E ANZOL,
40 x 35 x 6 CM
CORTESIA GALERIA VALU OREA
4. SEM TÍTULO, 1997
CRISTAL, MIÇANGA E AGULHA, 30 x 35 x 6 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
5. SEM TÍTULO, 1997
CRISTAL, MIÇANGA E LÂMINA, 200 x 18 x 4 CM
CORTESIA GALERIA VALU OREA
6. SEM TÍTULO, 1997
CRISTAL, MIÇANGA E LÂMINA, 130 x 40 x 4 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
GRANDE PREMIO EMBRATEL - PANORAMA 97

DEBORAH PAIVA

1. JOGO 1, 1997
ÓLEO S/ TELA, 180 x 190 CM
CORTESIA GALERIA MARILIA RAZUK - SP
2. JOGO 2, 1997
ÓLEO S/ TELA, 180 x 190 CM
CORTESIA GALERIA MARILIA RAZUK - SP
3. JOGO 3, 1997
ÓLEO S/ TELA, 180 x 190 CM
CORTESIA GALERIA MARILIA RAZUK - SP
4. JOGO 4, 1997
ÓLEO S/ TELA, 180 x 190 CM
CORTESIA GALERIA MARILIA RAZUK - SP

PAULO PASTA

1. SEM TÍTULO, 1997
ÓLEO S/TELA, 180 x 220 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
 2. SEM TÍTULO, 1997
ÓLEO S/TELA, 180 x 220 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
 3. SEM TÍTULO, 1997
ÓLEO S/TELA, 180 x 220 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
- GRANDE PREMIO PRICE WATERHOUSE DE ARTE
CONTEMPORÂNEA - PANORAMA 97

ROSANA PAULINO

1. SEM TÍTULO, 1997
XEROX TRANSFERIDA S/ TECIDO E COLA,
Æ 30 CM CADA
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
PREMIO EMBRATEL - PANORAMA 97
2. SEM TÍTULO, 1997
VIDRO DE RELÓGIO, CABELO E LETRASET, Æ 8 CM
CADA - 160 EXEMPLARES
VIDRO DE RELÓGIO, FOTOGRAFIA E ALGODÃO,
Æ 11 CM CADA - 10 EXEMPLARES
CORTESIA ESC. ARTE ADRIANA PENTEADO

PAULO CESAR S. PEREIRA

1. SEM TÍTULO, 1996
ESCU LTURA EM MADEIRA
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
2. SEM TÍTULO, 1996
ESCU LTURA EM MADEIRA
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
PREMIO VASP
3. SEM TÍTULO, 1996
ESCU LTURA EM MADEIRA
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA
4. SEM TÍTULO, 1997
ESCU LTURA EM MADEIRA
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA
5. SEM TÍTULO, 1997
ESCU LTURA EM MADEIRA
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA

ROSÂNGELA RENNÓ

1. SEM TÍTULO (TATUAGEM 4) -2 - DA SÉRIE
CICATRIZ, 1997
CÓPIA DIGITAL ÍRIS
COLEÇÃO GALERIA CAMARGO VILAÇA
2. SEM TÍTULO (TATUAGEM 5) -2/2- DA SÉRIE
CICATRIZ, 1997
CÓPIA DIGITAL ÍRIS,
COLEÇÃO GALERIA CAMARGO VILAÇA
3. SEM TÍTULO (RED BOY), 1996
FOTOGRAFIA EM C-PRINT S/PAPEL, 122 x 84 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
DOAÇÃO BANCO ITAU

HERBERT ROLIM

1. PASSAGEM COSTURADA..., 1997
PALETÔ, CAPA DE LIVRO, FERRO, BORRACHA,
MADEIRA, ACRÍLICA, 47 x 140 x 22 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA
3. GAVETAS DE DENTRO..., 1997
RAIOX, FRONHA, SACO, FOTO, AMARRAÇÃO DE
FERRO, ACRÍLICA, 91 x 42 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA
3. INSTINTOS EXTERIORES..., 1997
RAIO X, RESTO DE LENÇOL, ARAME E ACRÍLICA
COLEÇÃO DO ARTISTA

MÔNICA RUBINHO

1. OFERENDA À PANDORA, 1993
PORTA-JÓIAS, MADEIRA E METAL, 41 x 108 x 7 CM
CORTESIA GALERIA CAMARGO VILAÇA
2. PERIÓDICO, 1996
METAL E ESPELHO, 13 x 10 x 56 CM
CORTESIA GALERIA CAMARGO VILAÇA
3. SEM TÍTULO, 1994
METAL, VIDRO, CONTAS DE CRISTAL, TECIDO E FIO
DE SEDA, 10 x 182 x 15,5 CM
CORTESIA GALERIA CAMARGO VILAÇA
4. SEM TÍTULO, 1996
VIDRO, TECIDO IMPRESSO, FIO DE NYLON E METAL,
35 x 78 x 38 CM
CORTESIA GALERIA CAMARGO VILAÇA
5. SEM TÍTULO, 1996
METAL, TECIDO, FIO DE NYLON E MANTA ACRÍLICA,
32 x 235 CM
CORTESIA GALERIA CAMARGO VILAÇA

José RUFINO

1. SEM TÍTULO, 1997
LIVRO, MADEIRA E FOLHA DE OURO S/CALCÁRIO,
23 x 19 x 20 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA
2. FUGINDO ENCONTREI CÃES QUE VOLTAVAM DE
MIM, 1997
TÊMPERA S/MADEIRA, 14 x 32 x 8 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA
3. SEM TÍTULO, 1997
LIVROS, TERRA, MADEIRA E FOLHA DE OURO
S/CALCÁRIO, 18,5 x 19 x 13,5 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA
4. SEM TÍTULO, 1997
TÊMPERA S/MADEIRA E LIVRO,
17 x 18,5 x 13 CM
COLEÇÃO DO ARTISTA
5. SEM TÍTULO, 1997
MADEIRA, CARTAS, ENVELOPES, CARTÕES
POSTAIS, CADERNETAS, BLOCOS DE ANOTAÇÕES,
BILHETES E COMUNICAÇÕES DE MORTE
COLEÇÃO DO ARTISTA

CRISTINA SALGADO

1. EM RESUMO, 1996/7
FERRO, DIMENSÕES VARIÁVEIS
COLEÇÃO DO ARTISTA
2. MAMÃE, 1997
FERRO, PAPIER MARCHÉ, MASSA ACRÍLICA E TINTA,
DIMENSÕES VARIÁVEIS
COLEÇÃO DO ARTISTA
3. SEM TÍTULO (SÉRIE HUMANOINUMANO), 1995
FERRO, DIMENSÕES VARIÁVEIS
COLEÇÃO DO ARTISTA
4. SEM TÍTULO (SÉRIE HUMANOINUMANO), 1995
FERRO, VELUDO E VIDRO, DIMENSÕES VARIÁVEIS
COLEÇÃO DO ARTISTA

DEL PILAR SALLUM

1. TECENDO O TEMPO, 1997
INSTALAÇÃO
COLEÇÃO DA ARTISTA

IRAN DO ESPÍRITO SANTO

1. DIVISOR, 1997
AGLOMERADO E ESMALTE, 275 x 400 x 53,5 CM
CORTESIA GALERIA CAMARGO VILAÇA

2. EM FUGA, 1997
AGLOMERADO, MADEIRA E LÁTEX, DIMENSÕES
VARIÁVEIS
CORTESIA GALERIA CAMARGO VILAÇA

3. RESTANTE, 1997
MADEIRA E VIDRO, 120 x 150 x 12 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
PREMIO EMBRATEL - PANORAMA 97

ELISABETE SAVIOLI

1. SEM TÍTULO, 1992
FOTOGRAFIA, 80,5 x 53,7 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA
2. SEM TÍTULO, 1992
FOTOGRAFIA, 53,7 x 80,5 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA
3. SEM TÍTULO, 1992
FOTOGRAFIA, 53,7 x 80,5 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA
4. SEM TÍTULO, 1992
FOTOGRAFIA, 53,7 x 80,5 CM
COLEÇÃO DA ARTISTA

EDGARD DE SOUZA

1. SEM TÍTULO, 1997
MADEIRA E GESSO,
CORTESIA BRUNO MUSSATI
2. SEM TÍTULO, 1997
MADEIRA
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
PREMIO EMBRATEL - PANORAMA 97

MARTA STRAMBI

1. UNO, 1977
SILICONE E MAQUIAGEM, DIMENSÕES VARIÁVEIS
COLEÇÃO DA ARTISTA
2. SUSPENSOS, 1997
SILICONE E MAQUIAGEM, DIMENSÕES VARIÁVEIS
COLEÇÃO DA ARTISTA
3. BARRIGAS, 1997
SILICONE E MAQUIAGEM, DIMENSÕES VARIÁVEIS
COLEÇÃO DA ARTISTA
4. RECEPTÁCULO, 1995
SILICONE E CALADRIL, DIMENSÕES VARIÁVEIS
COLEÇÃO DA ARTISTA

TUNGA

1. SEM TÍTULO, 1997
MONOTIPIA - CONTÉ S/ PAPEL CHINÊS, 144 x 93 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
PREMIO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO
PAULO - 50 ANOS - DOAÇÃO BANCO ITAÚ
2. SEM TÍTULO, 1997
MONOTIPIA - CONTÉ S/ PAPEL CHINÊS, 144 x 93 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
PREMIO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO
PAULO - 50 ANOS - DOAÇÃO BANCO ITAÚ
3. SEM TÍTULO, 1997
MONOTIPIA - PAPEL RECICLADO, 56 x 78 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
PREMIO EMBRATEL - PANORAMA 97

CARLOS ZILIO

1. "794A0/97-11", 1997
ÓLEO S/ TELA, 70 x 420 CM
CORTESIA GABINETE DE ARTE
2. "794A0/94-11", 1997
ÓLEO S/ TELA, 132 x 196 CM
CORTESIA GABINETE DE ARTE

ISMAEL NERY

1. SEM TÍTULO, S.D.
NANQUIM S/ PAPEL, 36,5 x 25,8 CM
COLEÇÃO MAM-SP
ESPÓLIO ARTHUR OCTÁVIO DE CAMARGO E
MARIA DA GLÓRIA LAMEIRÃO DE
CAMARGO PACHECO

97 **PANORAMA** DE ARTE BRASILEIRA

Museu de Arte Moderna de São Paulo

ENSAIOS

A crise das vanguardas históricas, na passagem dos anos 60 para os 70, deflagrou também uma crise na reflexão estética e na crítica de arte, que hoje se manifesta inequivocamente. A contradição entre o uso, ainda em curso, de métodos e procedimentos de leitura herdados da clareza auto-definida dos ismos modernistas e a ausência de identidades fixas na arte atual — característica da produção contemporânea, deliberadamente cultivada pelos artistas —, funciona como um obstáculo para o posicionamento crítico face às novas circunstâncias que emergiram dessa crise. Um de seus sintomas mais claros reside na expectativa não só do público, como dos artistas e até da crítica, de reconhecer e designar com precisão, tal como no passado, produções que não mais se centram no campo objetivo da forma, na estrita materialidade de sua "linguagem".¹

CRÍTICA: A PALAVRA EM CRISE

O abandono gradual, pelo modernismo, dos referentes em que se baseava a *mimesis*, implicou no questionamento de categorias tradicionais como a de *conteúdo*, que ancorada na representação, perdera a eficácia analítica de outrora, produzindo temporariamente um vazio semântico. O sentido auto-referente da forma moderna, sobretudo após o advento do abstracionismo, em 1910, pôde ser construído, por exemplo, a partir da associação da obra de arte às questões da lingüística estrutural nascente (Saussure). Tornando a arte uma linguagem, o discurso teórico associou a *forma* plástica ao signo lingüístico e sua organização (composição) à noção de *estrutura*. Essa interpretação histórica identificou o significante (forma) e o significado (sentido) ao ponto de, em muitos casos, torná-los um só, afirmando a vocação anti-ilusionista da forma plástica moderna, avessa a quaisquer simbolismos. Já a produção contemporânea, se examinada pelo mesmo prisma, percorre um caminho inverso: vem distanciando progressivamente significante e significado, até o limite de uma simbolização aparentemente tão subjetiva que pode sugerir uma resistência a toda forma de mediação pela palavra.

É notório que o discurso de parte significativa dos artistas que emergiram nas últimas décadas funda-se na valorização, em graus variados, do papel que as vivências e experiências pessoais desempenhariam em suas obras. A atenção, talvez excessiva, aos processos de subjetivação inerentes à criação artística move, atualmente, mais que nunca (mesmo se cotejarmos o caso de movimentos como o Surrealismo e o Expressionismo Abstrato), parcelas consideráveis da produção contemporânea, operando um deslocamento de foco do objeto artístico para o sujeito-artista. Ao contrário da produção tipicamente moderna, cuja ênfase na forma, nas linguagens e nos *ismos* inseria poéticas singulares no campo objetivo da história, a nova arte parece desprezar essa inserção, tornando difícil avaliá-la através do repertório teórico-crítico desenvolvido, desde o início de nosso século, para captar e produzir o sentido das produções modernas, eminentemente formalizadas e, portanto, estranhas à esses segmentos da contemporaneidade.

Um dos principais teóricos da pós-modernidade, Hal Foster, reconhece que "grande parte da arte de hoje efetua a libertação diante da história e da sociedade por um movimento do eu — como se o eu não estivesse informado pela história, como se ainda estivesse oposto à sociedade. Esta é uma velha queixa: o movimento do indivíduo para dentro de si, a retirada da política rumo à psicologia."² A crítica dirige-se fundamentalmente aos adeptos de um certo tipo de *pluralismo* que supõe ser a sociedade um conjunto de indivíduos, o lugar de trocas inter-subjetivas onde nenhuma instância supra-individual, histórica, interviria. Mas o próprio Foster registra que o *eu* não é estranho à história, pois nela se delinea e se informa. Nesse sentido, importa menos o conteúdo simplificador do discurso desses artistas e críticos do que a emergência e a disseminação de uma nova maneira de se produzir arte, esta sim impregnada de historicidade e, por isso mesmo, passível de ser pensada e objetivada na palavra.

FERNANDO COCCHIARALE

Assim como a auto-referência modernista tornou inócuas muitas categorias estéticas então vigentes, suscitando uma revolução teórica, a emergência de processos artísticos de formalização mínima, composta ou residual, neste final de século, parece anunciar novas modalidades interpretativas. Por outro lado, se é legítimo afirmar que o *eu* não está aquém da história, devemos admitir, pelas mesmas razões, que o *Sujeito Teórico*³ não se situaria, de modo algum, além das circunstâncias específicas de uma determinada época. A teoria da arte não é pois um produto verdadeiro, perene e neutro, mas algo extremamente comprometido e informado pela vida social. Suas transformações à primeira vista determinadas por processos endógenos de retificação e aprimoramento em direção à verdade, seriam sobretudo decorrentes de pressões exercidas pela dinâmica da produção artística.

A idéia de que o sentido verbal de produções artísticas individuais dependia de sua articulação a instâncias mais abrangentes, coletivas e portanto históricas, delimitou-se, definitivamente, na segunda metade do século XVIII quando surgiram a estética (Baumgarten e Kant), a história da arte (Winkelmann) e a teoria da arte (Lessing). Esses discursos consolidaram em seus desdobramentos, ao longo do século XIX, a compreensão de que a possibilidade de sua própria existência residia na ultrapassagem do

entendimento da arte como mera manifestação pessoal, uma vez que nesse nível ela poderia, no máximo, tornar-se objeto de uma "psicologia". Era portanto necessário alçá-la da esfera subjetiva para o campo objetivo da história, para o lugar onde o discurso teórico e a investigação formal reuniam-se para produzir um sentido coletivo.

Na luta contra os ideais de eternidade da arte - o Belo normativo da *mimesis* clássica -, o artista moderno valorizou a ruptura plástico-formal como instrumento indispensável para a emergência do novo e da diferença, não só em relação ao passado, mas no âmbito da própria vanguarda. A pluralidade dos *ismos*, possível graças à destruição dos valores universais que o classicismo pensava ter atingido, manifestou antes uma nova articulação da obra singular com o universo da arte, uma nova totalidade, do que a atomização das questões estéticas em fragmentos subjetivos. Tal como havia ocorrido no mundo econômico, reestruturado através da divisão racional do trabalho e da especialização capitalistas, os princípios *absolutos* das Belas-Artes, deram lugar ao universo *relativo* de movimentos artísticos claramente identificáveis e à sua progressiva proliferação ao longo da história do modernismo. A visibilidade moderna necessitou, por isso mesmo, de justificativas textuais produzidas não só por artistas — manifestos —, como pela crítica, destinadas a um público despreparado para acolhê-la, devido a resistência de hábitos de fruição impregnados pela tradição naturalista.

O artista que emerge da crise do modernismo, inversamente, baralha referências, dilui as fronteiras entre pintura, desenho e escultura, utiliza-se de repertórios plástico-formais tradicionalmente contraditórios, de materiais de todo tipo. Busca, afinal, em fragmentos da história, entre o passado e o presente, nas várias regiões do saber e no cotidiano, a condição singular de sua obra, que se quer única. A identidade das coisas e situações torna-se, assim, transitiva, causando um estranhamento generalizado, porque o discurso não mais consegue fixá-la.

Mesmo assim seria ingênuo considerarmos a emergência dessas questões um corte radical com o passado. Lições essenciais do modernismo, como a da autonomia da arte face à natureza ou a quaisquer outras possibilidades de representação são um legado que não contradiz a revalorização da potência da imagem e do simbólico pelas práticas artísticas contemporâneas. Assim também, em decorrência da "incomunicabilidade" de poéticas fundadas basicamente na crença de um *eu* que se expressa, e, por isso mesmo, impossibilitado de filiar-se objetivamente, de moto próprio, a questões estéticas, permanece indispensável a mediação crítica entre o caráter singular dessas produções e seu sentido coletivo.

Instrumento essencial dessa mediação no período histórico do modernismo, o discurso teórico-crítico parece incapaz atualmente de cumprir sozinho essa função. Sem contar com a positividade da auto-referência formal, cromática e espacial característica dos *ismos*, face à fragmentação que se manifesta em pontos vitais do esgarçado campo das artes, a palavra e a lógica do circuito de arte produziram novas modalidades de articulação entre obra e fruidor.

No vácuo das grandes questões que a clareza formal das obras modernistas proporcionava ao discurso, o sentido coletivo da produção contemporânea deslocou-se inteiramente para fora do campo de ação do artista. Progressivamente, viu-se associado a uma nova dimensão *autoral* configurada pela ascensão vertiginosa de um novo agente do circuito: o *curador*. Essa função essencial à lógica institucional das artes plásticas no fim de nosso século, difere daquela do crítico de outrora, que respaldado apenas no discurso, exercia seu poder mediador. Em relação à nova arte, o *curador* deve, pois, produzir questões, quase sempre extra-estéticas, temáticas, que emprestem sentido, ainda que provisório, à dispersão aparente em que nos encontramos.

Do terreno nebuloso que caracteriza toda transição histórica, somos levados a supor que a clareza limitada da palavra, ora em crise, vem se apoiando no silêncio *monstrativo* da subjetividade autoral do *curador*, exercida, como a do artista, na esfera da visibilidade.

Rio de Janeiro / São Paulo

novembro de 1997

Notas:

(1) O primeiro, sétimo e oitavo parágrafos retomam idéias trabalhadas no texto *Situações Transitivas*, para exposição de mesmo nome, na galeria Joel Edelman Arte Contemporânea, Rio de Janeiro em 1995.

(2) FOSTER, Hal. *Recodificação*. São Paulo, Casa Editorial Paulista. p. 38, 1996.

(3) A origem da noção de indivíduo no Renascimento, ou seja, da subjetividade enquanto fundamento ético, estético e político, terminou por colocar um problema: era preciso assegurar uma instância supra-individual que produzisse conhecimentos universais, válidos para todos, sem o concurso da expressão pessoal, fruto da subjetividade nascente. O *cogito* (penso) cartesiano, racional e objetivo veio ao encontro da necessidade de constituição de um outro Sujeito, trans-subjetivo, impessoal, voltado para as questões gerais e universais, características do conhecimento filosófico e científico. A crítica kantiana, cerca de 140 anos mais tarde, delineou um novo Sujeito de conhecimento, adequado à modernidade nascente. O indivíduo tornou-se, simultaneamente, senhor de sua subjetividade e agente virtual do conhecimento verdadeiro, esteras diferenciadas e indispensáveis para a existência da subjetividade e da objetividade, da expressão e do produto, do privado e do público.

KEILA ALAVER

BRINCANDO DE GENTE GRANDE

A brincadeira treina as crianças no uso de regras que darão parâmetros da vida social, tendo nos brinquedos elementos tecnicamente conformados para que se encenem, em uma escala fictícia, os papéis adultos.

Keila Alaver trata, em escala de brincadeira, do mundo dos adultos, que já deveriam ter aprendido a jogar com as regras ensaiadas em criança, abandonando, assim, os objetos de treino. Insiste, contudo, em construir brinquedos por meio dos quais somos convidados a encenar regras do mundo adulto e, para tal, a voltar a utilizar ludicamente objetos de comparação entre o real e o fictício.

A construção das obras de Keila, ocorrendo em diversos registros técnicos, gera brinquedos desconfortavelmente próximos da escala do espectador. Pessoas com cabeças intercambiáveis de boneca, autorretratos em tamanho natural ou fotos de crianças decapitadas e enxertadas com rostos inanimados propõem jogos para os quais não temos certeza de estar aptos. Sem contar de qual jogo se trata, Keila só fornece os elementos técnicos do próprio objeto lúdico: articulações mecânicas dos membros, cenários coloridos e corpos passivos.

O brinquedo com forma humana é facilmente investido de afeto pelas crianças, acostumadas ao livre jogo imaginativo. No entanto, ao oferecê-lo ao espectador adulto, confronta-o com a dificuldade de criar livremente as regras do treino lúdico que não deve se confinar à infância.

Felipe Chaimovich

Apresentação da Keila Alaver no catálogo da Bienal do Mercosul - Porto Alegre.

PEDRO AUGUSTO

SOBRE O VÍDEO

Bocaliteradas consiste na transfiguração de um dos órgãos de maior importância da expressão humana - a boca - a seres independentes dos corpos dos quais fazem parte, manifestando-se ao mesmo tempo de forma sedutora e grotesca. Enquanto experimentam frases repletas de aliterações, parecem buscar uma razão individual em si mesmos.

Esse vídeo poderia ser classificado dentro do vídeo-arte como *video-performance*, não se tratando de uma *performance* adaptada ao vídeo, e sim de uma feita especificamente para ser "experienciada" nesse suporte.

Pedro Augusto

BRÍGIDA BALTAR

NOVOS AFETOS. Entre a biologia e a *high-tech*, a arte produz afetos. Coisas sem qualquer utilidade prática, senão se dirigirem aos sentidos, ao olho, ao tato, à pele, ao corpo. Objetos e imagens irrecuperáveis, senão pelas maquinações do pensamento, em suas técnicas de tri (ou tetra, penta, hexa etc.) dimensionalização dos discursos, das construções narrativas. Poderosa tecnologia, a possibilidade de processamento sensorial diferencia um campo próprio e uma forma de ação, compreendendo outro enfrentamento do mundo: coisas, objetos, imagens, textos, modelagens, sons etc. compõem o múltiplo arsenal. Brígida Baltar insere-se, com seus novos trabalhos, nesse fluxo particular de produção e construção de afetos. Tarefa de enfrentamento da suavidade e do confronto, arrancando das coisas e das imagens espaços adormecidos e signos latentes, Brígida desenvolve a estratégia de pensar a questão das relações e dos interrelacionamentos: nesse caso, vai debruçar-se sobre o estabelecimento das condições, germinação e cultivo dos espaços entre as coisas. Assim, criar e modificar imagens de si própria, produzir objetos antropomórficos combinados entre si, erguer torres globulosas, projetar a imagem/objeto de um cérebro em azul profundo são gestos que, em conjunto, procuram desencadear uma impregnação afetiva do entorno: por entre objetos e imagens corre algo próximo de uma irradiação de energia psicológica, hipereposta, nada solipsista. Também há uma atitude básica de troca, em que nós - público, observadores - somos convidados a nos projetar sobre o todo que nos é oferecido, e, imersos nesse espaço 'climatizado', experimentarmos nossas acelerações e desacelerações, atrações e repulsões, movimentos que contam de volta não apenas os trabalhos expostos, mas cada um de nós. *You can love me and be yourself* é o título de um dos trabalhos no qual duas pequenas figuras de cerâmica geminadas (uma masculina, outra feminina) apóiam-se no interior de uma torre globular de vidro. Invólucros afetivos, talvez - invocando tatilidade - que procuram, de algum modo, atuar como dispositivos que destilam energia plástica, devolvendo ao ambiente a possibilidade de um olhar quente, caloroso: dissolvida pelas peças, uma termodinâmica interessada nos desvios e trânsitos moleculares lança no ar as misturas das substâncias das diferentes coisas expostas, estabelecendo pontes, canais, desvios comunicativos. As imagens fotográficas construídas trazem Brígida Baltar em ação, funcionando qual espelhos projetados nos quais uma outra de si própria é personificada, conduzindo à tona algo de nossa multiplicidade constitutiva - somos muitos, cada um é também todos e muito mais. Sempre será decisiva a experiência de espacializar, colocar em circulação, novos afetos: habitar este espaço, hoje, tem o gosto do futuro.

Ricardo Basbaum

VERA CHAVES BARCELLOS

UMA OBRA CONTEMPORÂNEA

A opção de um artista por determinado meio e procedimento constitui a materialização de um processo mental e criativo, decisão que comporta inúmeros questionamentos acerca do que pode ser definido como arte. Em termos contemporâneos, percebermos a ruptura de fronteiras, a interpenetração de discursos oriundos dos campos científico, filosófico e artístico e o trânsito e a migração de objetos e significados culturais distintos, em termos espaciais e temporais, como deflagradores de uma subversão do papel e do lugar ocupado pela arte e por esta classe de procedimentos ditos artísticos.

No caso de Vera Chaves Barcellos, a exploração da linguagem fotográfica pode ser considerada como um fio condutor para a análise de parte considerável de sua obra.

Especialmente naqueles trabalhos realizados a partir de 1973, é possível observar o uso de procedimentos fotográficos como base para o desenvolvimento de trabalhos que, em seu resultado final, utilizam técnicas e suportes variados, tais como: eletrografia, "off-set", serigrafia, objetos e instalações.

Considerando que às artes visuais não cabe reproduzir, mas "tornar visível", verificamos que elas trazem para o terreno do sensível e do intelecto uma noção aparentemente só vivenciada em termos imediatos ou instintivos: espaço. Nesse caso, a fotografia parece situar-se em um ponto intermediário entre as experiências proporcionadas pelas linguagens que trabalham com suportes bidimensionais - como a pintura ou a gravura - e aquelas que se materializam enquanto volume. O ato inicial de fotografar envolve uma mediação olho/lente/câmera/espaço vivido, que define um corte no mesmo espaço que envolve o fotógrafo.

Diferentemente do espaço pitórico auto-suficiente, construído por adição em função dos limites dados pela tela, o espaço fotográfico consiste em uma subtração, remete sempre a um pedaço do mundo que ficou de fora: "*El espacio fotográfico, en tanto corte, extracción, selección, separación, toma, aislamiento, cercamiento, es decir, como espacio siempre necesariamente parcial (en relación con el infinito del espacio referencial) implica pues constitutivamente un resto, un residuo, el otro: el fuera-de-campo, o el espacio 'off'.*" (Dubois, 1986;159).

A operação de corte - a constante lembrança desse ato e da opção por um exclusão - não se dissipam com o emprego da fotografia como matriz para exploração de outras

linguagens, como a instalação. Antes, afirmam e mantêm a decisão pelo limite, pelo recurso à dúvida e à permanência - incômoda e incontornável - do enigma.

Entre as primeiras investigações das possibilidades representadas pela fotografia, realizadas por Vera Chaves durante os anos 70, está o livro *Ciclo*, composto por serigrafias com base fotográfica, e as séries *Testartes*, nas quais se enfatiza a interação com o espectador, seguidas por *Epidermic Scapes* (1977), conjunto de imagens da própria pele, hiperampliadas. Durante a década de 70, também foram realizados outros livros de imagens, como *Pequena Estória de um Sorriso* (1975) e *Da Capo* (1979). Realizada no início dos anos 80, a série de trabalhos *Atenção, Processo Seletivo do Perceber* (1980) constitui-se a partir de fotografias, textos e fotocópias. *Per(so)nas* (1981) utiliza a fotografia enfatizando um tema que terá desdobramento em outras obras da artista: a feminilidade e seus signos.

Nos trabalhos realizados durante os anos 80, *Em Busca da Cabeça, Em Busca do Coração* (1987), *Em que Taça Beberei?* (1988), *A Taça* (1988) e *Peito do Herói* (1988), Vera Chaves emprega a fotografia manipulada em instalações nas quais as noções de repetição e fragmento são exploradas e discutidas.

Assim, em um primeiro conjunto, no qual se inserem as obras realizadas entre os anos 70 e meados de 80, predomina a investigação acerca do modo como o universo dos mitos pessoais, subjetivos, são invadidos e conformados pelo plano social e os mitos coletivos. A partir de *Cadernos para Colorir: O Jardim* (1987), essa investigação ganha um sutil desdobramento: o foco dirige-se para o mundo de objetos/comportamento/signos gerados, em abundância, pela cultura e para a forma como é possível produzir, manter e subverter a hierarquia entre esses produtos culturais. A reflexão sobre a relação entre ornamento e arte, presente nas obras realizadas no final dos anos 80, mantém-se em trabalhos desenvolvidos durante os anos 90, como em *Ornamentos* (exposto em Barcelona em 1990) e na série *Memorial* (1990, 1992, 1993), instalações em que Vera Chaves explora o recurso da iluminação, juntamente com a fotografia, entre outros materiais.

Em *Memorial III: Dones de la Vida* (Barcelona, 1993), diversos materiais - mármore, papel, objetos - são manipulados, em uma instalação que propõe ao espectador uma reflexão sobre a feminilidade, o tempo e a memória, por meio de um jogo entre signos de vida e morte. *Memorial IV* (Porto Alegre, 1993) também se desenvolve em torno das noções de fragmentos de uma memória

cultural, empregando fotografia manipulada sobre papel e mármore. Ainda em 1993, a instalação *O Nadador* (desenvolvida entre 1988 e 1992) traz um novo elemento - água - para o conjunto de materiais, procedimentos e significados discutidos pela artista em seus trabalhos.

Quando apresenta *Enigmas* (Barcelona, 1996), Vera Chaves refere-se ao aspecto de continuidade em relação aos procedimentos adotados em trabalhos anteriores: uma imagem fotográfica constitui o ponto de partida e sua origem é definida como "totalmente circunstancial". (Chaves, *Enigmas* - catálogo de exposição. Barcelona, Galeria Artual, 1996.) Em *Enigmas*, o núcleo é constituído por fotografias de primatas do Zoológico de Barcelona que, manipuladas em laboratório, formam as três imagens principais da exposição. Em cada uma delas, propõe-se um conceito: o olhar ou a atenção, a mão ou o gesto, e a reflexão ou o pensamento. Essas imagens e suas possíveis interpretações ecoam/dialogam/desdobram-se em três outros elementos: uma reprodução de imagens do universo obtida pelo telescópio Hubble, seqüência de caixas que contém letras modeladas em sal e pedaços de tela com aplicações de fragmentos de visom. Por fim, uma outra fotografia manipulada fechou o círculo: uma "noiva-primata". Segundo a artista, "talvez seja esta a figura que justifique o título da exposição, pois em sua própria ambigüidade contém a evocação do retrato na história da arte, uma alusão duchampiana, e o matrimônio animal/homem com a cultura". (Chaves, *idem*).

Nesse mesmo ano, a artista apresenta *Vadios*, uma série de fotografias manipuladas, realizada a partir de alguns negativos encontrados nas ruas de Barcelona, por acaso, complementados por objetos que recriam fragmentos dessas mesmas fotos.

Em julho de 1997, Vera Chaves integra a exposição *Cegueses*, evento multidisciplinar - conforme definição de sua curadora Glória Bosch - ocorrido no Museu D'Art de Girona (Espanha), tendo como fio condutor múltiplas interpretações/metáforas sobre a cegueira, apresentadas por meio das artes visuais, literatura e em ciclo de debates. O trabalho exposto por Vera Chaves tem como título *O Caminho de Tírésias ou Reflexões sobre a Cegueira: um Ensaio sobre Cinco Artistas Brasileiros*. Textos sobre as obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Cildo Meireles e Waltércio Caldas vedam as 36 janelas do mezanino "El Mirador" do Museu, lugar onde normalmente se descortina uma vista panorâmica sobre a cidade. Livros sobre uma mesa, com traduções em braile, complementam a obra.

Para Vera Chaves Barcellos, o fato artístico não se circunscreve na produção da obra de arte. Entendendo o papel do artista como agente cultural, sua atuação foi sempre pontuada pela compreensão e pelo tensionamento das diversas forças que interagem no campo artístico, para que determinado objeto ou procedimento seja - ou não - considerado arte. Nesse sentido, segue o ideário proposto por Giulio Carlo Argan, quando esse autor afirma que "a arte contemporânea não é tal apenas porque 'é' a arte de nosso tempo, mas porque 'quer' ser de seu próprio tempo: contemporânea e participante, em sentido positivo ou negativo, da situação não só política mas cultural." (Argan, 1988)

Assim, por meio de sua atuação como uma das organizadoras dos grupos *Nervo Óptico* (1976/78) e *Espaço N.O.* (1979/82), Vera Chaves teve participação ativa no movimento ocorrido em Porto Alegre nos anos 70, no qual se discutiu de forma crítica o desenvolvimento de novas fronteiras para o campo artístico, investindo na desmaterialização do objeto, na participação do espectador e na exploração de novos meios e linguagens. Nesse período, o emprego da fotografia e suas inúmeras possibilidades atraíram os artistas que pretendiam ultrapassar os limites da obra única, promovendo o intercâmbio e a democratização do acesso à produção e à fruição de arte.

Ana Albani de Carvalho

Referências Bibliográficas

- Argan, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa, 1988
- Carvalho, Ana Albani de. *Nervo Óptico e Espaço N.O. : A Diversidade do Campo Artístico em Porto Alegre nos anos 70*. Porto Alegre, 1994. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Instituto de Artes. UFRGS.
- Dubois, Philippe. *El Acto Fotográfico de la Representación*. Barcelona: Paidós, 1986.

COMISSÃO DE FRENTE

para Paulo Buennos

1.

AT HOME AND NOT IN PARADISE

PURVIEW THE WILD IRIS

Ted Pearson

A trajetória da obra de Paulo Buennos pode ser delineada como uma série de chegadas, habitações e partidas. O abrigo como tal não é a questão, muito menos qualquer suposta reivindicação de apego. Assim como Antonio Porchia tão precisamente perguntou "*Would there be all this seeking if the found existed?*", a questão, em vários sentidos da palavra, é a atenção cuidadosa de Buennos para com a prática humana da localização e renovação, por meio da qual o espaço geométrico da abstração e representação formal é transformado em espaço antropológico de habitação e construção social. Nas sociedades "tradicionais", *casa* é tipicamente concebida como uma matriz de relações genealógicas e de propriedade dentro da qual o indivíduo está sujeito às contingências de Nome e Lugar de uma, se co-extensiva, comunidade. Nas sociedades "modernas", *casa* é duplamente concebida: hiperextensivamente como "pátria" ou "nação" e hiper-restritivamente como um refúgio espaço-temporal das exigências da esfera pública e mesmo daquelas da comunidade em si. Por essa luz, o trabalho de Buennos tem-se provado igualmente resistente às lisonjas de propriedade relacionadas à família, à casa e ao "romance" existencial do desabrigo. Contudo, é trabalho que insiste, sem polêmica, em manter a mobilidade de conceitos *dentro* de um mundo claramente humano, heterodoxo e discutivelmente habitável.

2.

AGORA SABEMOS, MAS NÃO PODEMOS FALAR EM VOZ ALTA.

Ditado popular brasileiro

Se o trabalho de Buennos descreve uma trajetória, ele também determina um itinerário. Esse itinerário, de maneira importante, situa sua prática entre os espaços sociais e culturais que ele habita, assim como dentro e entre os limites dos espaços geográficos para os quais ele viaja.

Como disse Oppen: "We are not coeval/With a locality/But we imagine others are." Por isso, estar em meio a todos, como sempre estamos, dentro do campo de ação do Outro, é ao mesmo tempo estar sujeito ao e distante do poder que o lugar como tal nos confere. Uma coisa é conseguir chegar a algum lugar ("*Now we know, but we must not say it out loud.*"), outra bem diferente é "nomear" o onde [*Da*], e, desta forma, invocar o que um outro lugar [*Fort*] não é. O *Aqui*, em outras palavras, faz o *Acolá* possível; e, neste duplo enunciado (o enunciado do Duplo), ambos expressam e trazem a tona o desejo pelo quê e onde não estamos. Dessa forma, até onde uma trajetória socialmente abstrata pode ser traduzida para um itinerário cultural específico, o constante ponto de partida de Buennos é a questão de transformar um espaço dado em um espaço construído (*un espace propre*) e de constituir o cotidiano, como ele lá o percebe.

3.

THERE ARE THINGS

WE LIVE AMONG 'AND TO SEE THEM

IS TO KNOW OURSELVES'

George Oppen

Começa-se em meio às coisas. A ansiedade que conhecidamente precede a aparição do "vazio" da página ou de uma tela "em branco" advém, em grande parte, do conhecimento de que campos similares de possibilidade, permissão e deferência foram percorridos, delimitados e habitados por outrem. Se se começa, é a disciplina da arte (não o hábito da arte) que considera as práticas dadas, mas

resiste a elas. Em seu lugar, dirige e coloca sua atenção no contexto e nas particularidades do lugar onde habita. No trabalho de Buennos, a atenção progride de uma visão de superfícies percebidas como tal para uma vista de traços, formas e relações que emergem, primeiramente, como topografia e, por conseguinte, como espaços em que se pode entrar, caminhar e, provisoriamente, viver uma vida. Essa é, obviamente, uma vida imaginária, mas vida que é exercitada, todavia, no mundo e, em grande parte, na companhia de outros. Ao relocalizar o lugar de inscrição do plano vertical de uma parede para o plano horizontal do chão (este, em si, ao menos figurativamente, adequado à superfície da terra onde residimos), o espaço estético é reinscrito em um espaço social do qual emergem possibilidades de performance, interação e mobilidade.

4.

RELATION IS THE PRINCIPAL THING

Piet Mondrian

Do espaço bidimensional dos desenhos e pinturas em que ele, uma vez, visualizou quartos, ruas, cidades, nações e o fluxo e refluxo de pessoas, Buennos prosseguiu na articulação dessas imagens no espaço-tempo expandido da performance arte e instalações "site-specific". Materiais tradicionais como papel, lona, madeira e vidro usados para construção de chassis e molduras tornaram-se matéria para os tecidos, mobília, figurinos, janelas e espelhos de uma habitação que se enuncia, um espaço antropológico habitado por executantes, platéias, espectadores e transeuntes. Os pigmentos e óleos das suas pinturas anteriores transformam-se nos óleos essenciais que ele freqüentemente usa para "colorir" ou perfumar o ar; os elementos gráficos (portanto textuais) e rítmicos (portanto musicais) de seu exercício pictórico transformaram-se no verbal (escrito, falado, cantado, bordado) e nos elementos acústicos à disposição dos executantes. De forma significativa, pode-se dizer que a série recente de desenhos de Buennos é um revisitar gráfico do seu início artístico, ao mesmo tempo que uma revisão do diagrama do seu longo itinerário. Ao combinar elementos cartográficos e pictóricos de espaços pessoais, sociais, geográficos, objetos e textos, Buennos escolheu inscrever seu trabalho em uma escala que não se reduz à instalação de forma *literal*. Assim sendo, eles não deveriam ser erroneamente interpretados como estudos para/ou desenhos em lugar de futuras instalações. Mais propriamente, eles são instalações completas em si mesmas dentro do espaço imaginário dos desenhos que elas formalmente "habitam".

5.

I KNOW WHAT I HAVE GIVEN YOU.

I DO NOT KNOW WHAT YOU HAVE RECEIVED.

Antonio Porchia

O erotismo do trabalho de Buennos também é, e de maneira importante, o seu *éthos*. Heráclito observa que o oráculo não diz nem esconde seu significado, mas sinaliza. Similarmente, o trabalho de Buennos não exige nem recusa a atenção do observador, mas sim oferece-se a (e como exemplo de) uma compreensão totalmente sensualizada. Por necessidade, essa oferta é carregada de desejo, ainda que um desejo cujos reconhecimento e identificação são dependentes da mesma atenção que ele procura e pede. Com essas observações, não procurei descrever o trabalho ou delimitá-lo em seu contexto artístico-histórico. Tendo visto o trabalho de Paulo (*in situ* e documentado) e tendo vivenciado o movimento e alteração da atenção em relação ao espaço e social que ele oferece, quero citar uma passagem de Michel de Certeau: "Desde Mallarmé, a experiência da escrita [gráfica] desdobrou-se na relação entre o ato de ir adiante e o campo minado no qual o viajante deixa o seu rastro. A esse respeito, o escritor [artista] é um homem moribundo que está tentando falar. Mas, na morte que suas pegadas inscrevem [na superfície], ele sabe e pode expressar o desejo que espera do *outro* o excesso maravilhoso e efêmero de sobreviver a uma atenção que se altera".

Ted Pearson

WALTÉRCIO CALDAS

A ciência acústica conhece um fenômeno chamado som de combinação, ou terceiro som. Se duas notas de alturas diferentes, mas relativamente próximas, são tocadas simultaneamente, suas frequências entram em choque e produzem uma terceira nota claramente audível, equivalente à diferença entre elas. Embora tenha sido descoberto no século XVIII, até hoje não se sabe se o terceiro som é uma realidade física ou uma reação neurológica.

Por analogia, poderíamos pensar nos trabalhos de Waltércio Caldas como objetos de combinação, ou terceiros objetos. Neles, há grande proximidade e, portanto, choque entre o projeto da obra e sua presença física. O projeto não parece ser anterior ao objeto, não poderia ser destacado dele como uma idéia ou um método construtivo, no entanto, o objeto é tão mediado, tão milimetricamente calculado, que remete necessariamente a um projeto. Os volumes das esculturas de Waltércio são incorpóreos, mentais e, todavia, não conseguimos definir com clareza sua geometria, não poderíamos duplicá-los ou utilizá-los como módulos. As coisas aludem ao espaço, mas não o desenham. Interrogados, seríamos obrigados a responder tautologicamente: "este espaço aqui, que estas coisas sugerem". Idéia e corpo não ocupam, assim, dois lugares separados, um no pensamento, outro no espaço; eles superpõem-se, parecem gerar um ao outro simultaneamente.

Como duas oscilações próximas, mas diferentes, que entram em fase, pensamentos e matéria criam assim uma perturbação, uma vibração secundária, que não pode ser reconduzida a nem uma nem outra frequência principal, embora seja, com toda evidência, um reflexo delas. A substância do trabalho de Waltércio está justamente nessa vibração, algo que não é corpo nem idéia, algo que não enxergamos na obra, mas que podemos intuir por meio de ou graças a ela. Onde está a obra, nesse caso? Não apostaríamos em sua realidade física, tampouco em seu caráter de mera ilusão dos sentidos.

Os desenhos, por exemplo: cada um é o resultado de um número consistente de esboços. Apesar da maciez e da leveza das linhas, não há nada de intuitivo neles. Mas a precisão dos signos não se desdobra na representação de uma forma precisa. É, ao contrário, uma precisão indefinida, que não se atrela a um conceito nem se projeta em uma utopia construtiva que não pressupõe

futuro nem passado, apenas o instante presente. Em outras palavras: não é idéia exata nem corpo exato - é exatidão pura, exatidão em si. Poderíamos dizer, desenterrando a terminologia idealista, que essas obras buscam a idéia sem conceito, a idéia que coincide imediatamente com a sensação, em suma: algo que toda obra de arte deveria almejar. No entanto, levando esse princípio até o ponto máximo de rarefação, colocando-o numa posição que não deixa qualquer válvula de escape em direção à transcendência ou à expressividade, Waltércio aceita a circularidade, o paradoxo de abstração sensível, que na estética kantiana é apenas uma ameaça. A obra desencarna-se na nossa frente, convida-nos a olhar além dela, e, todavia, não podemos abstrair-nos de seu corpo, não podemos, por assim dizer, tirar conclusões. Atrás da obra se encontra apenas a obra, como uma série de máscaras que não recobre rosto algum. Sem dúvida, é possível reconhecer uma certa ironia nesse jogo de esconde-esconde que suscita expectativas continuamente frustradas. Peças mais antigas assumiam, com frequência, uma coloração humorística, não porque Waltércio tivesse a intenção de ser engraçado, mas porque a circularidade de seus procedimentos aproximava-se naturalmente do *calembour*, do jogo de palavra. Com o tempo, seu humor tornou-se sempre mais impalpável; sua poética sempre mais enxuta. As obras recentes, como, por exemplo, as instalações com fios de lã, parecem alcançar um grau-limite de inefabilidade.

Os fios propõem, sem dúvida, simetrias entre linhas e relações tonais entre cores. Mas linhas e cores são tão sutis que só podemos perceber plenamente a proporção do trabalho quando nos aproximamos demais dele e o destruimos com a nossa própria presença. A obra não admite uma distância ideal, e, por isso, é praticamente impossível fotografá-la. Assim, ela nunca é realmente vista, mas apenas intuída, no exato momento em que se desmancha.

Hegel lia, na serenidade sorridente das esculturas gregas, a melancolia doce do espírito prestes a se separar definitivamente do mundo dos corpos. Os fios de Waltércio encarnam um sorriso ainda mais melancólico, porque já sabem que nada existe fora dos fenômenos. Se o clássico é antes de mais nada plenitude, esses fios são os gatos do Cheshire do classicismo.

As esculturas não são muito mais sólidas. A polidez extremada das superfícies achata as imagens e impede uma percepção exata das dimensões. O vazio, que nessas obras tem um peso fundamental, pressiona, dilata

corpos, transforma-os em meros horizontes. No entanto, as linhas continuam fechando-se, teimam em conservar uma unidade. Se os fios negam a legitimidade de todo ponto de vista, as esculturas admitem todos os pontos de vista possíveis, não, porém, como uma escultura barroca, no qual as diferentes perspectivas podem ser somadas para criar a impressão unitária de um corpo em movimento. Aqui, cada ângulo de visão é inimigo de todos os outros, cada um diz respeito a um corpo diferente. O que é mostrado, de fato, não é tanto um objeto quanto uma distância ou uma relação. As esculturas de Waltércio são estáticas em um duplo sentido: elas são estáveis, porque cada ponto de vista sugere uma relação bloqueada, e todavia tensa, entre cheios e vazios (como uma eletricidade estática, justamente), e elas sugerem um êxtase, porque essa relação, que surge não se sabe de onde, apresenta-se como um além, uma epifania.

Dois trabalhos apontam para uma outra área que o artista ainda não explorara. São duas pequenas pinturas, uma branca e outra verde-água. Tentam colher o momento em que a forma se torna cor, e vice-versa. Na branca, camadas de tinta superpostas distendem-se sobre uma saliência ovalada, no centro de uma superfície retangular. As arestas vão apagando-se, e as pinceladas cruzadas criam uma textura aconchegante, como uma tela ou um lençol. Aqui, a cor, literalmente, encobre a superfície. No verde, ao contrário, a construção ortogonal do suporte, com suas saliências em ângulo reto, gera regiões de sombra nas quais a tinta, quase transparente, torna-se mais densa. Nesse caso, é a superfície que determina a cor. Mudam as aplicações, não a poética: nessas pinturas, também, a cor não depende de tinta e a superfície não é apenas uma dimensão. Invertendo, de novo, o paradigma clássico do equilíbrio perfeito entre coisa e idéia, as obras de Waltércio surgem no intervalo entre uma realidade que se apaga e um pensamento que não se cristaliza. As coisas tornam-se reveladoras quando deixam de ser elas mesmas e, no entanto, reconhecem que não poderiam ser outra coisa.

Lorenzo Mammì

UMBRAIS PARA O ABANDONO E
PARA A SOLIDÃO

*"E, da meia-noite, perdura a presença,
na visão de uma câmara do tempo, cujo
misterioso mobiliário detém um vago frêmito
de pensamento".*

Mallarmé

Os Umbrais revelados por Santiago Vera instauram passagens para a memória íntima, instalada nas recordações da antiga habitação abandonada. Passar por eles é penetrar em uma área de conflitos dissonantes: dolorosos sentimentos de despedida são despertados juntamente às surpresas do reencontro; o pensamento é turvado pelo esquecimento à mesma medida que é clarificado pela recordação. Para o artista, esses Umbrais abrem-se para um "território de ausências traumáticas", promovendo uma fenda no imaginário mnemônico para tornar possíveis "terapias" e "antídotos"¹ capazes de tratar a nefasta amnésia, decorrente de uma cultura que pretende a coisificação do sujeito e que se perde na massificação, obsolescência e descartabilidade dos sistemas e dos signos que os representam. Sua manobra ambiciona medicar os tumores e as infecções provocadas pelo cancerígeno exagero de simulações destituídas de acesa e verídica significação, ministrando-lhes imagens dosadas pelo silêncio e pela sobriedade, signos que não corroboram com a imediatividade hodierna, mas que se suspendem lentamente em uma longa reflexão, além da circunscrição temporal, acessando uma busca pela essência mais duradoura e verdadeira. Peregrinação por um trajeto solitário, com destino à soleira da mais arquetípica e atávica moradia, em que o viajante é convidado a adentrar na intimidade dos recintos, solicitado a vasculhar os enigmas ocultados na mobília, até que se veja aconchegado e protegido no fundo de um armário.

Santiago investe na palingenesia e nos mecanismos do eterno retorno como um modo de regenerar a memória e de ativar uma miríade de recordações entorpecidas, visando redimensionar o estatuto ontológico no campo da atividade artística, bem como restaurar a condição do sujeito que edifica sua auto-identificação por meio de sua acomodação no interior da manobra de arte. A obra então passa a ser um espaço vivencial

que abriga e "concentra o ser no interior dos limites que protegem", agenciando reminiscências, sentimentos e pensamentos originados em um espaço vivido no passado, torna-se um lugar em que se pode "viver na casa desaparecida", sob o conforto - e também desconforto - peculiar aos abrigos para o abandono, ao sítio de manifestações ontológicas mencionado por *Bachelard* como "espaço de nossa solidão"².

Esse tratamento baseado na busca do desaparecido, na experiência arqueológica de investigar fragmentos e ruínas do pretérito, não implica uma investida alheia às palpitações da vida e da realidade, de caráter individualista, encerrado e anacrônico. Mas, ao contrário, essa manobra reclama a consciência de uma atenção à vida indissociável da memória. Opera em consonância com a memória enunciada por *Bergson*, instância em que consciência e memória inauguram-se mutuamente, são concomitantes em sua gênese. E a primeira, além de projetar o que está por vir, penetrando no futuro, tem também a função de arquivar e "reter o que já não é"³. Assim, consciência e memória interagem no mesmo amálgama em que se acumula e conserva o passado no presente. Considerando isso, o filósofo reserva maior êxito à ação que se lança para o futuro sabedora de todos os tributos devidos ao passado. A memória é assim o campo de comutação em que as categorias temporais fundem-se em uma eterna continuidade.

A obra de Santiago Vera enforma problemas poéticos que repelem sedimentações categorizantes. Nela, torna-se impossível traçar uma divisa demarcatória entre o passado e o presente, entre o resquício recuperado nos arquivos da memória e o dado planejado pela consciência. Seus Umbrais acessam para uma zona perigosa, ambígua, opaca em sua mudez, e, também, transparente em seu manancial de significações. Zona íntima encetada nos compartimentos de um mobiliário quase esquecido, porém estranhamente próximo, de onde emana a forte presença do ser que se interioriza, refletindo sua própria história, infinitamente.

Configura-se um campo em que se cruzam e se fundem fluxos simbólicos individuais e coletivos, mesclando bagagens autobiográficas e culturais; ergue-se o templo para o qual convergem as mitologias particulares e as cosmogonias públicas, celebrando a comunhão entre os documentos da memória do artista e as imagens potenciais contidas no repertório da imaginação humana. No ato dessa comunhão, o espaço sensibiliza-se e ouve-

se reverberar os sussurros da linguagem universal.

Um sentimento solene e grave preside a transposição desses Umbrais. Situação desconcertante capaz de desestabilizar, retirando o pensamento da inércia. O matizamento do tempo, o cruzamento dos símbolos e o trânsito entre interior e exterior ocorrendo simultaneamente, como em uma cerimônia subterrânea de contato com a obra. Rito de vivências reminiscentes, reencontro com a fantasmagoria necessária à reconstrução do sujeito, que de início observa a obra e que depois se vê tragado por ela, ambientado sob o foco de uma parca luz, cujo poder concentrante é capaz de atrair o observador como uma lâmpada atrai os insetos noturnos.

O artista articula a "estratégia de ocupação"⁴, o processo de introjeção no interior de suas construções como um acontecimento semelhante ao rito, promovendo a cerimônia de entronização em que a significação inerente à obra primeiramente reverbera e depois repercute, reafirmando a eterna fidelidade do passado ao íntimo do ser. Esse rito forma-se por subtrações, colocando o problema da memória contemporânea em um campo minado, em que uma emblemática biblioteca se vê saqueada e abatida em numerosos volumes, indicando que o sítio da memória se encontra fragilizado e ameaçado por constantes surtos de lapso. Nessa biblioteca, os palimpsestos desfazem-se e desmaterializam-se. Torna-se impossível não contabilizar todas as perdas: o que resta é quase uma ausência, uma luz baixa que vela a exígua presença de um enigma profundo, coberto pela fuligem do tempo, e que não se revela sem antes passar por um longo tratamento, no qual, dolorosamente, são eliminados todos os pruridos e excrescências.

Os Umbrais de Santiago Vera são aberturas para o vazio, acessos para o interior de uma câmara silenciosa. Entretanto, o procedimento rigidamente econômico de apresentação do vazio não deve ser visto como manobra de estratégias reducionistas que pretendem o esfriamento semântico da linguagem, sucumbindo na afasia de um jogo formal de ordem secundária. Deve, de outro modo, ser observado como um processo sofisticado, denso e elaborado de apresentação dos signos próprios a sua poética do vazio e do silêncio, articulado sobre estratégias de subtração. Como considera Merleau-Ponty, a ausência de um signo pode vir a se constituir em um signo, tratando-se, no caso, de uma "operação da linguagem sobre a linguagem que subitamente se descentra em direção ao seu

sentido⁶. E é justamente esse descentramento em direção ao sentido, é esse descarrilhamento semântico apontando para uma infinidade de experiências remissivas, que interessa na obra de Santiago Vera: as difíceis recordações de vivências resgatadas do trauma maior do tempo e da morte que é o esquecimento.

O vazio para o qual transpõe esses Umbrais é tributário da vocação metafísica manifesta na história do vazio na arte. Tradição de transcendência e transsubstanciamento do vazio no cheio, diáfana passagem do nada ao absoluto, travessias pelas quais vagueiam os problemas do ser e do não ser. Nesses Umbrais, a Ausência pretende apontar o sentido da Presença. Ainda que seja a presença ocultada. Coloca o problema de um ser que, apesar de desencarnado de sua estrutura corpórea, jamais deixou de existir e de impregnar o espaço que outrora habitou com sua espectral presença. O vazio, então, já não o é mais, torna-se repleto, habitado por presenças de difícil visibilidade.

O sentido de reposição e compensação a uma perda traumática é efetivado por uma metáfora que transgride o estatuto do real, enraizando-se no reino do simbólico. Vasculhando sua memória, o artista recupera a imagem de um antiga foto de família, na qual todo o clã encontra-se reunido. Contudo, há um procedimento intrigante na construção da imagem. O patriarca da família, avô do artista, encontrava-se na ocasião como prisioneiro de guerra, em região distante; uma vez que estava ausente dentre os demais membros que posavam para a câmara, sua presença foi sinalizada, sua ausência ocupada por uma fotografia, por um duplo, correspondente à sua presença sensível. Já nessa imagem, que possivelmente remonta à infância do artista, aglutinam-se inúmeras questões referentes à introdução de uma operação de metalinguagem que proporciona o deslocamento de grandes significações, limite em que a ausência é suplantada por uma presença que não a da coisa em si.

Após compreender os mecanismos e os significados desse procedimento, o artista vê-se impulsionado por suas recordações a formalizar a instalação intitulada "Porque Hablaste Tanto". Em uma reentrância no ambiente, como o aprofundamento distanciador de um nicho, Santiago dispõe suas manobras econômicas: a parede tem um barrado pintado de cinza; no centro, duas cadeiras de época são postadas paralelas e solenemente; na parede, um pouco acima do barrado, posicionada sobre as cadeiras, irradia a luminosidade de uma lâmpada fluorescente; também na parede, à direita,

está colocada uma caixa de luminosidade encardida, que alude à presença da janela; uma sombra em seu interior configura a desconfortável e possível imagem de uma grade. "Porque Hablaste Tanto" incide sobre a importância do esquecimento, da ausência e do vazio sobre a formação das proposições do artista. É uma obra na qual a visível ausência é silenciosa e invisivelmente atravessada por um sentimento familiar de presença virtual, de que alguém, a qualquer momento, virá ocupar o lugar deixado vazio, terminando com a longa espera por um instante de aparição.

O retorno evocado por Santiago Vera efetiva-se na intimidade de seus Umbrais, e implica a interiorização simultânea da obra no espectador e do espectador na obra. Suas construções, principalmente os armários e vitrines, são como armadilhas que aprisionam a imagem do observador - ainda que essa seja especular - na superfície de suas paredes internas. O observador compartilha assim cada ruína da presença procurada; é despertado para a atitude delicada de um hermenêuta que vasculha o que sobrou de suas sucessivas perdas traumáticas. Doloroso, o tratamento palingênico agrega os resquícios de vida contidos ainda no cadáver de um inseto aprisionado em um quichê há muito fechado; as lembranças guardadas em uma velha bandeja descuidada no fundo da cozinha; o envelhecimento traduzido no espelho oxidado dos armários; a ausência denunciada nos cabideiros e prateleiras vazias; o apagamento revelado nos papéis fotográficos que não reproduzem realidade alguma. O teto prestes a desabar, a cortina já cerrada e a luz preparada para a penumbra das noites sem tréguas. As malas já contêm agasalhos e travesseiros. Uma janela. Uma porta. Partida e retorno. Umbrais para o abandono e para a solidão do ser.

Divino Sobral

NOTAS:

- 1- Os termos colocados entre aspas neste parágrafo foram retirados do texto *Umbrais de la Memória*, de Santiago Vera Cañizares. In: Catálogo Exposição Umbrals. Galeria Rubem Valentim, Brasília, 1997.
- 2- Bachelard, Gaston. *A Poética do Espaço*. Martins Fontes, São Paulo, 1989, p. 12, 35 e 28 respectivamente.
- 3- Bergson, Henri. *A Consciência e a Vida*. In: Pensadores/William James/Bergson. Nova Cultural, São Paulo, 1989, p. 191.
- 4- A essa estratégia de ocupação Santiago chama mito. Ver nota 1.
- 5- Merleau-Ponty, Maurice. *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*. In: Pensadores. Nova Cultural, São Paulo, 1989, p. 92-93.

MARIO CRAVO NETO

As fotos de Cravo Neto brotam encarnadas no universo mítico da cultura afro-brasileira gestada na Bahia. Mas, que o leitor não se engane: elas não documentam fiéis em transe, animais sendo sacrificados, danças rituais - cenas das quais já estamos por aqui. Não. Cravo Neto busca o âmago da mitologia afro-brasileira e, para tentar flagra-lo em toda a sua intensidade dramática, retira de suas imagens o caráter circunstancial dos eventos religiosos.

Os personagens que retrata são os deuses e semi-deuses de origem afro, apartados das contingências da realidade, percebidos num espaço sem tempo - um universo só passível de ser captado com eficácia pelas modalidades artísticas do plano (desenho, pintura, fotografia, etc.). Cravo Neto, utilizando-se da fotografia em preto e branco, tem sabido reorganizar aquele panteão, não como o documentarista típico, afastado do seu objetivo, preocupado apenas em registrar o "belo" em manifestações populares e/ou "atrasadas", mas como alguém que, sinceramente mergulhado naquele universo mítico, retira deles ícones que atestam sua existência e o revencia de forma poética.

Nesse processo que brota entranhando da realidade mais profunda do objeto que aborda, Mario Cravo Neto demonstra, inclusive, sua capacidade de universalizar a mitologia afro-brasileira, apontando possibilidades de elos inequívocos entre ela e as mitologias de outros povos.

Frente àquelas fotos tão afro-brasileiras, tão genuinamente representativas do universo mítico baiano, impossível o espectador não ser remetido, por exemplo, ao igualmente complexo sistema mitológico greco-romano, povoado de personagens como Leda e o Cisne, Cronos, Júpiter e outros.

Tadeu Chiarelli

Publicado no Jornal da Tarde em 1994.

ROGÉRIO GHOMES

O PROFANO SUDÁRIO: A PRODUÇÃO DE ROGÉRIO GHOMES NO CONTEXTO DA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

A ênfase dada por vários jovens artistas locais ao "apagamento" da identidade do homem brasileiro (sem traços distintivos dentro da complexidade dos problemas sócio-culturais que assolam todo o país) pode ser entendida no quadro da cultura fotográfica do país dos anos 90 como a contrapartida crítica, o "troco" irônico que essa geração de artistas/fotógrafos concedeu ao imenso acervo fotográfico produzido no Brasil até o início dessa década, acervo esse preocupado em traçar a identidade do homem local.

Contra esse antigo e persistente afã de flagrar a qualquer custo as supostas peculiaridades da população brasileira - seu exotismo e sua folclórica singularidade -, artistas como Rosângela Rennó, Paula Trope, Cristina Guerra, Cris Bierrenbach, Rosana Paulino e outros pontuaram - e vêm pontuando - a quase que total impossibilidade de retratar o "Brasileiro", imerso em uma sociedade esmagada pelas contradições, em que as grandes massas ou os grupos marginalizados que as formam não têm voz e não têm cara.

Por outro lado, apesar de sempre partirem da realidade do homem local para realizarem seus trabalhos, esses artistas surgidos nos anos 90 parece que, desde o início, já haviam superado a necessidade de caracterizar a especificidade (ou a perda total) da identidade do homem brasileiro. Tendo como base inicial a descaracterização da população local, esses artistas falam do homem contemporâneo em geral, com sua individualidade engolida pelos meandros selvagens e devoradores do processo de globalização hoje em curso.

No mesmo terreno em que, no Brasil, proliferaram essas obras insatisfeitas com o caráter meramente denunciatório das mazelas da população ou de sua identidade "impoluta" ou "tão peculiar", surgiram, ou tornaram-se notórios, artistas que, embora também discutissem pela fotografia a questão da perda da identidade, ao invés de enfatizarem diretamente o social, preferiram explorar o problema por meio da especulação da própria identidade. Um resquício conservador, pequeno-burguês, em um circuito que retomava as questões sociais, após anos de censura e arbítrio? Parece que não, porque as obras de artistas como Rubens Mano, Lenora Barros, Márcia Xavier, Rochele Costi, Rogério Ghomes e outros, mesmo partindo das indagações sobre a própria identidade, transcendiam o meramente pessoal para alcançarem o coletivo. Ao invés de partirem diretamente do questionamento da identidade coletiva do sujeito brasileiro ou não, partiram para a exploração da identidade do indivíduo,

perdido nessa sociedade espessa demais, sem espelhos.

Absorvendo as contradições da sociedade local e filtrando-as no contato de suas sensibilidades autorais (a morte do autor para eles é uma falácia, e é contra ela que eles lutam), esses artistas, pontuando seus trabalhos com referências específicas ao próprio corpo, desenvolvem suas trajetórias indo do individual e do particular para o geral, para o comum a todos - não se prendendo (como de resto, o trabalho dos outros artistas citados) a uma problemática apenas local, mas sempre tendente ao universal.

Rogério Ghomes, no início da carreira, centrava seu interesse na relação mórbida da fotografia tirada para documento de identificação e usada em túmulos de humildes cemitérios católicos: a imagem criada para a identificação (em última instância, criminal) do rosto de um indivíduo usada como índice da sua existência pretérita.

Sintomático nesses trabalhos é que em sua grande maioria eram produzidos com retratos do próprio artista: o único lugar previsto para si mesmo, a única certeza do futuro que Ghomes antevia era a identificação lapidar de um túmulo. Sem dúvida, essa é a interpretação primeira dessa série de trabalhos do artista. E a mais óbvia. Porém é instrutiva, tanto dentro do quadro social do país, quanto do próprio meio artístico local: qual a única certeza de um jovem brasileiro do sexo masculino na passagem dos anos 80 para os 90, com interesse em iniciar uma carreira artística, vivendo num centro periférico como Curitiba? A morte enquanto cidadão e enquanto artista'.

A partir desses primeiros retratos "para lápides" - em que o artista colava sua foto de identificação em molduras de gesso apropriadas para túmulos -, Rogério Ghomes começou a aprofundar ainda mais as incógnitas de sua própria identidade. Se, nos primeiros trabalhos, seus retratos eram apresentados com o rosto voltado em direção ao espectador, algum tempo depois começam a ser apresentados de costas, negando qualquer possibilidade de reconhecimento.

Se, em seus trabalhos iniciais, já era possível perceber tanto certa inquietação formal quanto certa dimensão trágica - mesmo que ainda encapsulada por um travo de juvenil narcisismo -, nos trabalhos que se seguiram percebe-se nitidamente os sinais iniciais de amadurecimento do artista.

Em primeiro lugar, com seus retratos de costas, Rogério Ghomes aprofunda a questão da perda de identidade do homem contemporâneo (e não apenas local), sua perda de significação enquanto indivíduo e enquanto sujeito da história. Mais do que o retrato do jovem artista brasileiro Rogério Ghomes, aquelas imagens de nuca não são

sinais de uma presença, são índices de ausência - ou de inexistência - histórica e social.

Toda essa problemática de significação do seu trabalho pouca ressonância teria, no entanto, se Ghomes mantivesse os esquemas formais de suas produções anteriores: fotos emolduradas que, em última instância, mantinham os esquemas de apresentação convencionais da fotografia.

A partir desse aprofundamento conceitual perceptível nos seus mais recentes trabalhos - ou, na verdade, por causa dele -, Ghomes passa a explorar o espaço tridimensional, por meio de instalações em que seus retratos de costas são processados de várias maneiras, agora sempre associados a matérias e situações inusitadas.

Mantendo constantemente como referência a complexa equação "identidade/anonimato/vida/morte", em 1994, Rogério Ghomes produz a instalação "Presentes ausentes": duas séries de módulos, a primeira contendo um retrato de sua nuca em negativo, a outra com a mesma foto em positivo; ambas emolduradas como quadros, porém dispostas no chão, com os módulos de cada série alternados, lembrando uma procissão ou, mais especificamente, uma fileira de túmulos.

Ali, a fotografia, retirada do espaço virtual da "arte" (a parede) e colocada no espaço real da galeria, dava sinais inequívocos de que o artista - mesmo mantendo suas antigas indagações - procurava formalizar suas inquietações sobre a vida, a morte e a perda irremediável da identidade, de maneira mais decisiva, propondo uma interação direta entre obra e espectador. Agindo dessa maneira, suas questões puramente individuais tendiam a ganhar uma dimensão profundamente coletiva, como se, por meio do expediente da instalação de seus trabalhos no espaço real, Ghomes "socializasse" suas angústias perante a vida e a morte, perante o esfacelamento da identidade individual na sociedade contemporânea.

Um segundo salto decisivo rumo a uma formalização ainda mais radical deu-se em 1995, quando o artista, convidado a apresentar sua produção no Museu de Arte Contemporânea de Porto Alegre, propôs a instalação "Arquipélago": no espaço da galeria, fotos da nuca do artista espalhadas pelo chão, quase que totalmente submersas por aglomerados de pó de mármore, formando um grande arquipélago. Notável nesse trabalho como Ghomes conseguiu aprofundar o problema "identidade/anonimato/vida/morte", amplificando as possibilidades de significação dessa questão, por meio de uma matéria natural utilizada para a construção de túmulos (o mármore) que "devora" a imagem não-identificadora do personagem. "Arquipélago" explora não apenas a questão da morte, mas a problemática da irremediável solidão humana.

Em 1996, Ghomes volta a surpreender nessa sua investigação obsessiva sobre o esfacelamento da identidade e suas relações com o desaparecimento e a morte, a partir do trabalho no qual cria jogos de complexos significados, aliando, em um mesmo espaço, franhas brancas que servem de envelope para os retratos de sua nuca e franhas com a impressão serigráfica do mesmo retrato, em branco.

O sono como antecipação da morte, o leito como metáfora da última morada, a impressão serigráfica como um sudário que não revela - antes esconde - a identidade de quem faz referência.

No meio dessa instalação, no qual objetos tão cotidianos e íntimos (as franhas) servem como suportes para uma imagem ao mesmo tempo estranha (o retrato de costas de um desconhecido) e familiar (a remissão ao sudário de Cristo é inevitável), o espectador é obrigado a revolver dentro de si questões que vão além de uma absorção apenas formal do trabalho do artista.

Com essa sua mais recente instalação - que se apropria tanto das paredes da galeria quanto do espaço de circulação do público -, Rogério Ghomes dá provas muito claras de que aquele viés "menos engajado" da fotografia brasileira dos anos 90 (mencionado acima) carregava em si, desde o início, a potencialidade de desdobrar-se em formulações estéticas/conceituais capazes de transcender o meramente narcíseo para ampliar-se para além dos limites do "indivíduo brasileiro" ou mesmo do "sujeito brasileiro", para alcançar, com sensibilidade, os conflitos e inseguranças do homem contemporâneo.

Seus trabalhos recentes apontam para uma crescente radicalização no tratamento das questões que o mobilizam, denunciando igualmente o quanto a produção desse artista pode ajudar a ampliar o debate sobre a fotografia brasileira contemporânea, cada vez mais permeável a contaminações que, se desestabilizam sua "pureza", também a abrem para uma participação mais aderente ao debate artístico atual.

Tadeu Chiarelli

¹ - Para os leitores não familiarizados com a realidade brasileira, seria importante lembrar que as artes em geral não são vistas como territórios profissionais honrados, dignos de apreço. Por outro lado, em que pesem os esforços de Curitiba - capital do Estado do Paraná - em transformar-se em um centro de arte e cultura, o fato é que São Paulo e Rio de Janeiro continuam sendo os dois únicos centros culturais onde um artista no Brasil pode - não sem muito esforço - vir a ser plenamente reconhecido.

HILAL SAMI HILAL

O TAPETE VOADOR

Depois de percorrer todas as lendas das "Mil e Uma Noites" - o conjunto de histórias tradicionais do mundo árabe - apenas dois objetos são inesquecíveis para o leitor: a lâmpada de Aladim, que esconde um gênio em seu interior, e o tapete voador, que em poucos minutos conduzia o seu proprietário a qualquer canto da terra. Para o artista Hilal Sami Hilal, não há a menor dúvida que o tapete das histórias de Sheerzade continua a ser o seu objeto favorito. Hilal era um virtuoso do desenho, aventurou-se na gravura, e finalmente decidiu aprofundar-se na fabricação artesanal de papel. Ao mesmo tempo, começou a interessar-se pelas noções básicas da arte clássica do Islã. Tal cruzamento de informações terminou em um belo conjunto de trabalhos, e parte deles compõe esta sua exposição.

Seu ritmo de trabalho é lento, a sua escolha de imagens é demorada e obsessiva, mas no resultado final percebe-se um artista seguro de seu repertório. O papel Hilal faz em casa com retalhos de tecidos de algodão. Suas formas já eram grandes, mas nos trabalhos mais recentes ele usa lâminas duplas de papel ou então uma única faixa, com mais de quatro metros de extensão. Basicamente, seu trabalho seria apenas pinturas sobre papel. No entanto, o resultado é mais do que isso. Tanto a trama do papel como a textura das tintas são tão importantes como as variações de cores. E as imagens finais guardam um aspecto suntuoso, como as antigas tapeçarias do Oriente. Como um hábil criador de imagens, Hilal consegue dosar referências de várias épocas. Como se as suas formas, que evocam tapetes, na verdade sugerissem o tapete mágico que salta em instantes de uma época para outra. Algumas de suas peças, por exemplo, têm uma rica textura em ouro, prata ou vermelho vivo e indicam soluções visuais muito próximas das lições orientais. Em outras, ele usa o grafite e o cinza criando um grande manto escultórico em que o lado físico do objeto também se torna muito importante. Finalmente, mostra outras imagens que ainda remetem o espectador para a Viena do fim do século passado ou para as texturas dos cristais do *Art-Nouveau*, em tons de amarelo, branco e violeta.

Essas referências culturais na verdade desaparecem com muita discrição. As suas formas são muito livres, independentes, e mesmo que o público não tenha a menor iniciação a esse tipo de associações, as pinturas continuam a manter a sua força visual. Além disso, são objetos de grande atualidade.

Na verdade, foi como um alarme simultâneo que começou a ser ouvido em vários pontos do planeta. Muitos artistas decidiram recusar o futuro e voltar às antigas maneiras de fazer arte. Ao invés de experimentar os novos meios tecnológicos, que povoam em excesso o cotidiano, preferiram voltar aos objetos e materiais artesanais. Dessa maneira, começaram a surgir obras que, mesmo desafiando o raciocínio, voltaram a valorizar o gosto pelo objeto sutil e precioso. Tal fenômeno encontrou ressonância na Califórnia, na Suíça, em Viena e no Japão. Em todos esses lugares, hoje é possível encontrar artistas - sempre um pouco à

margem das tendências que são a moda - tendo como traço comum o interesse em recuperar materiais delicados e imagens que mantêm uma força arcaica. Nesse raciocínio, é possível enumerar muitos exemplos - desde um trabalho antigo de Janis Kounnelis, uma instalação de muros dourados, às esculturas coloridas de Anish Kapoor, os painéis recortados de Thomas Wundi ou os painéis sobre o mito de Icaro, realizados por Michel Bune. Hilal trabalha, talvez, na mesma sintonia, embora nunca tenha se preocupado em se afinar com esta ou aquela tendência internacional. Aliás, mesmo na cena brasileira, só agora é que ele se apresenta para definir qual é o seu espaço pessoal.

Em uma época em que é cobrado do artista plástico um comportamento semelhante ao dos artistas do palco - entrevistas contundentes, a presença em eventos mundanos, uma produção extensa e muitas exposições simultâneas - Hilal prefere permanecer isolado em seu estúdio em Vitória, no Espírito Santo, e concentrar-se na elaboração de cada trabalho.

O maior perigo da grande multidão de artistas que hoje trabalha com o papel artesanal é que, mesmo quando tecnicamente fazem belos papéis, o que fazem a seguir não justifica o seu esforço além do artesanato. A matéria é bonita, mas não chega a ser uma obra de arte. No caso brasileiro, então, o confronto entre os artistas que trabalham nesse material chega a ser dramático, pois entre eles está o trabalho de Antonio Dias, que consegue tal nível de brilho e inteligência, que torna difícil criar um parâmetro de referência em relação ao resto da produção. Hilal infelizmente consegue resolver bem esse uso do papel - ele é o suporte adequado para dar consistência à matéria da pintura com as texturas que ele deseja e o local em que aplica as sucessivas camadas de cor.

A qualidade da cor é um dos grandes trunfos de seu trabalho. É verdade que Hilal resolve suas imagens com combinações clássicas e que imediatamente remetem o espectador a uma referência cultural. Airal, até mesmo o Palácio de Cnossos, em Creta, mantinha emoldurado seu trono de pedra, um grande mural em vermelho e dourado. E nos palácios de Bagdá, nos tempos do califa Harum Al-Raschid, as tendas dos jardins e os revestimentos interiores usavam os mesmos dourados, prateados e violetas que Hilal utiliza em algumas pinturas. Apesar disso, não é apenas a referência nostálgica que sustenta e torna interessante o trabalho desse artista. Ao contrário, cada um de seus grandes painéis tem uma escala de volumes e uma gama de cores suficientemente fortes para despertar a atenção para a qualidade física, para a atração corpórea da pintura. Mesmo cortadas as ligações com a memória da arte, esses objetos - e a sua forma versátil sugere antigos tapetes que se poderiam usar no teto, nos muros, no chão - conservam a atração fascinante do mito do tapete voador, que promete viagens. Eles servem de ponto de partida para uma iniciação sensível e guardam, também, esse aspecto envolvente que relembra a qualidade física da obra de arte que tem por uma de suas funções essenciais manter acesa a sensibilidade e acelerada a imaginação.

(...) A proposição *Pássaros Migratórios* (1992), de Sonia Labouriau, também procura trabalhar um conjunto de questões inter-relacionadas com experiência, processo, fluxo e memória. Misturando coloras (composto comestível que combina extrato de urucum e fubá) com cola de metilcelulose, a artista obtém uma massa moldável de cor vermelho-alaranjada, dotada de organicidade própria. Labouriau, então, elabora um procedimento para a produção de pequenos "pássaros", a partir de "quatro movimentos de mão", de modo a obter o resultado, não a partir de determinações formais, mas em decorrência de um método operatório, processual: "procurar criar procedimentos que possam, como uma partitura, ser executados incorporando as circunstâncias"⁵. Cada um dos pássaros assim produzidos é conservado dentro de um vidro convexo, protegido contra secagem e deterioração; ao mesmo tempo, um deles é escolhido e colocado dentro de um vidro côncavo, cheio d'água; agora, em um espaço de tempo de algumas horas até dois dias, o pássaro vermelho-alaranjado irá dissolver-se, "migrar para a água", desfazendo sua transitória formalização, puro processo. É o próprio dever do objeto de arte que *Pássaros Migratórios* torna visível, ao assinalar um percurso de desmaterialização que reconduz qualquer cristalização em direção a um estado de fluxo, que inevitavelmente irá adquirir nova substância ao combinar-se com o fruidor/experimentador, suporte de possível recepção e repotencialização contínua. Deixando traços de uma verdadeira memória líquida, cada estado de seu voo processual indica etapas de uma constante metamorfose, a afirmar afinidades não só entre arte e transformação, como também entre arte e transmutação, pela interconexão de diferentes estados e pela facilidade em reformular-se nas condições mais diversas e adversas. Colocar em movimento o objeto de arte será refazê-lo novamente, escutar seu conjunto rítmico e deixar-se constituir por seu dever - experimentar-lo, experimentar-se. (...)

Ricardo Basbaum

In "De fora para dentro/de dentro para fora" - Revista "Lápis Espanha", 1997.

(...)

"Migratory Bird" is beautiful; the migration of materials from one state to another. I like the aspect of the performed sculpture. The immediacy of the hand, and the implication of distance of the bird's migration. Instance and shadow. (...)

Guy Brett

London, Sept. 20th 1994

MOVIMENTOS DE ATRAÇÃO E REPULSÃO

O elemento mais rapidamente perceptível, nas pinturas recentes de Elder Rocha Filho, é a leveza que suas imagens manifestam possuir. As formas estão soltas na tela de lona crua e alguns elementos fazem papel de interligação entre elas. É nítido que cada uma dessas pinturas resume um sistema, configura uma específica situação. A leveza, por ele construída, está desassociada do vago ou do aleatório, ao contrário, denuncia precisão e determinação.

É exatamente essa essencial leveza que o escritor Ítalo Calvino considera, nas "Seis Propostas para o Terceiro Milênio", uma das qualidades eternas da arte, um dos fatores condicionantes do percurso da arte através dos tempos e garantia da manutenção de sua vitalidade. Ao flagrarmos que o leve está presente para denunciar o pesado, assim como estabelece Calvino, começam a apresentar-se as chaves para o entendimento de características que lhe são pertinentes. Torna-se necessário prestar atenção e detectar o que Elder está propondo. Afinal, o trabalho artístico constitui-se em escrita para ser desvendada. A sua pintura torna-se, então, campo de conhecimento que obriga o espectador a exercitar seu conhecer.

O caráter serial é uma constante no seu trabalho. Para ele, representa a oportunidade de investigar certos procedimentos, certas condições. Cada série consiste em desbravar o limite de determinadas tensões. Em cada uma, o plano da tela é espaço para diferentes níveis de intervenção. O conjunto de trabalhos comporta-se como um momento único. Cada série possui sua própria integridade, tem características peculiares, está ligada por um propósito bem definido. Existe uma idéia que se quer comunicar. A intrigante coerência dessas séries reforça a carga conceitual do trabalho, ao mesmo tempo que permite sua compreensão.

A pintura de Elder é formada de diversos elementos de atração, mas estranhamente contém também elementos de repulsão. São problemáticas que o próprio artista procura impor, buscando saborear a vitória de sua solução. A mais óbvia é a utilização de formas orgânicas e formas geométricas. Sua liberdade nesse sentido é total, as estruturas vão-se formando com tamanha precisão que constroem os sistemas que agora ele explora.

Nos últimos tempos, esses sistemas ficaram tão evidentes que os deliberou como assunto ao qual quer tratar. Na verdade, Elder passou a dissecar questões intrínsecas dessas estruturas e de seus movimentos. As figuras arquetípicas foram remetendo a ordenações que deveriam pertencer a organismos. As formas poderiam associar-se à reprodução, pulsação, vida. As telas trazem a morfologia

de aparelhos orgânicos que parecem obedecer a movimentos ritmados, similares a outros sistemas, mas pertencentes a um corpo ideal. Um corpo único que passa a se referir a todos os corpos que conhecemos.

A sobreposição de tratamentos pictóricos é outra característica de cada série, proposital no repertório de tensões em que o trabalho transita. Houve mesmo uma série em que a fatura expressionista foi utilizada para construir uma geometria uniforme; outras trazem discussões tão radicais quanto. O fundo das telas muitas vezes é submetido a um tratamento que o descola completamente das formas. No entanto, o olhar percebe que são técnicas diferentes, formando uma imagem só. A exigência é que esse olhar esteja muito bem-treinado. E possua disposição para ver, pois, muitas vezes, a expressão justifica-se em sua própria ausência. Em certo sentido, Elder monta armadilhas com instruções fornecidas pelo longo percurso do fazer artístico.

Pequenos esboços são a etapa inicial de seu processo de trabalho, desenhos nos quais inscreve as formas. Essas formas podem ser de sua autoria ou ser a utilização de outras preexistentes, pouca diferença isso faz para ele. São trabalhadas, buriladas como formas e como elementos das imagens que pretende construir. Só depois são passadas para a tela, tal qual matrizes. Mas, de maneira antagônica, mantém a força, a qualidade do gesto. Possuem a velocidade do fazer. Fica evidente que isso é milimetricamente deliberado e obedece à vontade do artista.

Os objetos criados por Elder representam a tridimensionalização dos sistemas que vem construindo em suas pinturas. Se, nas telas, convivemos com o interior de organismos, com mecanismos internos de corpos inexatos, nos objetos, podemos ter a dimensão de sistemas que são extensões desses corpos. Os objetos são ordenações exteriores que reafirmam os movimentos sistêmicos. São recorrentes às pinturas, no entanto, contêm uma integridade que caracteriza seu próprio campo de ação, sua existência individual como obra.

Na pintura e nos objetos de Elder Rocha Filho, constatamos que o conceito está tão arraigado que é tomado como da própria natureza de cada trabalho. A história da arte é referência e realidade em que trafega. A dedicação específica à pintura transformou o conhecimento acumulado em repertório à sua disposição. A técnica é considerada utilitária para seu fazer, é posta a serviço, nunca é guia. O trabalho denuncia que sua postura está ancorada na contemporaneidade: suas aptidões são utilizadas como estratégia para atingir os sentidos.

Claudio Telles, 1997

FERNANDO LINDOTTE

A COR DA AUSÊNCIA

Derivado do contato direto entre seu corpo e a matéria, o trabalho de Fernando Lindote é, no entanto, quase impalpável. Podemos ver apenas a tela de um monitor no qual é exibida a mesma seqüência de ações: a tarefa do artista que, com pequenas dentadas, corta placas de borracha de cores intensas; o rompimento lento e sistemático de um campo de cor. O enquadramento em *close* leva a luminosidade da cor da placa a espalhar-se por toda a tela do vídeo, enquanto a violência discreta do ato de morder repete-se ininterruptamente. Os resíduos de cada mordida vão saturando a boca até escorrerem para fora.

Seis linhas paralelas sobre o piso ocupam o espaço de circulação na sala. Suas cores nos atraem para o frágil traçado sobre o chão onde reencontramos, rigorosamente alinhadas, as sobras do plano de cor inicial. A regularidade obstinada com que o artista dispõe cada partícula extrai alguma integridade de algo que já se partiu; o sistema de marcações reestrutura todo o espaço em que se situa. Quase invisíveis no vídeo, esses fragmentos, agora deslocados para a galeria, abrem no intervalo entre as linhas uma nova superfície planar, que, embora desprovida de massa, integra-se por meio da propriedade de expansão das cores. Se o plano, em certa medida, pode ser considerado reduto ontológico do próprio sentido de unidade da obra de arte, no trabalho de Lindote, este decorre da tensão entre a capacidade de expansão da cor e a unidade do próprio corpo do artista.

Como afirmou claramente Hélio Oiticica, o suporte do quadro configuraria um "campo a priori"⁽¹⁾ pronto a delimitar o território do ato de pintar. Dentro desses limites, cor e espaço seriam incondicionalmente pintura: a natureza do suporte prevaleceria sobre o ato. Essa condição levada ao extremo permitiria inscrevermos no âmbito da tradição pictórica atitudes tão diversas quanto os cortes na tela de Fontana, as obras de Rauschenberg do final dos anos 50 (em que cravava no quadro objetos pessoais como sua própria cama) e mesmo as impressões de corpos femininos sobre tela crua, realizadas por Yves-Klein. Apesar do que sugerem algumas visões apocalípticas, o recorrente esgarçar dos limites da pintura conduzido por esses e outros artistas expressaria o quanto o espaço pictórico referencia a produção e fruição artísticas na atualidade, integrando de modo decisivo uma discussão que extravasaria o âmbito restrito de seu próprio território.

Se, é claro, seria excessivo e inútil conceder estritamente à pintura a função de condutora desse processo de discussão, não alcançaríamos a complexidade inerente aos múltiplos meios e modos com que hoje se realizam a fruição e a veiculação da imagem, sem compreendermos que toda tentativa de desestabilização da ordem pictórica carrega também, em seu reverso, a consciência do poder formador da pintura. Podemos constatar na produção de arte desse século o desejo de ruptura ou distensão dos limites da tela. Entretanto, essa desarticulação

incide frequentemente sobre os meios pictóricos e acontece simultaneamente à necessidade de intensificar uma experiência estética tradicionalmente tratada pela pintura.

Com Vídeo-imagens e rastros de cor sobre o chão, com elementos discretos mas um forte sistema que os organiza, Fernando Lindote estabelece, em sua sala do Panorama, um campo que evoca a perda de corpo da pintura. Mesmo que a situação proposta pelo artista pressuponha a existência de um plano de cor, paradigma de nossa tradição com que se forjaram também as telas do cinema e da TV, a sua natureza é instável e imaterial, mas sobretudo, indicadapor um campo distinto ao mencionado por Oiticica. A ausência do suporte tradicional libera essa superfície de cor que pode ser constituída em qualquer região do território entre o traçado linear sobre o piso e a pulsação regular que o registro sonoro do morder espalha no espaço.

Entretanto, em um segundo momento, a ação realizada por esse corpo que corta, cospe e reconstrói precários horizontes perde importância em relação aos meios pelos quais temos acesso a ela. A sua existência mediada trança a armadilha que nos retém no tempo. Reconhecemos, então, nos procedimentos de repetição e deslocamento, presentes tanto no vídeo como na organização dos fragmentos, os artifícios que sincronizam temporalidades diversas: o tempo presente do olhar e a memória de um acontecimento passado.

Afastada a noção de que a obra de arte resulta de uma única intenção do artista, a experiência estética advém de um campo heterogêneo em que o sentido de unidade da ação (derivado da pressuposição de que o artista reflete na obra sua própria integridade) seria apenas um horizonte construído, mas suficiente, mesmo que de perto descortinasse o encaixe precário dos fragmentos que o constituem. Porém, o exercício da impossibilidade da pintura que reforça o sentido contemporâneo da obra apresentada por Fernando Lindote recusa-se a "conceber o espírito sem o corpo". O artista aplica, então, "a vacina antropofágica"⁽²⁾ e descarta o problema da busca da essência da arte, caro não só a todas as vanguardas modernistas, como a seus desdobramentos na arte brasileira. Desse modo, desvia o problema da unidade do sujeito para o campo das incertezas e nos leva a transpor o tempo presente por meio da certeza dos limites do corpo.

A presença do corpo é o índice de nossa humanidade, o lugar a partir do qual podem ser traçados nossos horizontes. Lindote nos mantém retidos nesse intervalo entre o ímpeto da antropofagia e o método. Afinal, a mera constatação da extinção de qualquer instância do sujeito como condição a priori da fruição estética seria algo inútil.

Luiza Interlenghi, 1997

Notas:

1. Em "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade". *Aspiró ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

2. Refiro-me ao seguinte trecho do Manifesto Antropofágico: "...O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as aquisições exteriores. Só podemos atender ao mundo ocreular". *Manifesto Antropofágico*, *Revista de Antropofagia*, Ano I, maio de 1928.

IOLANDA GOLLO MAZZOTTI

Iolanda Gollo Mazzotti produz uma obra artística forte, radical, elaborada, viva, porosa, de significados nascentes. Traduz, em uma linguagem absolutamente contemporânea, um universo encravado no cerne da cultura, explorando os temas de raízes católicas do imigrante. Desdobra a gênese reconcida, consciente e inconsciente, das vivências religiosas da visão simbólica do homem e do mundo, sem separá-la da totalidade do modo de ser. É um arte que ultrapassa de longe o superficial, o popular e, por isso, descobre a estranhez original das coisas, principalmente dos objetos e dos gestos.

Explicação para isso, talvez válidas, mas apenas circunstâncias. A artista é de família católica, neta de marceneiro e filha de um construtor de altares de igreja, um colecionador de imagens sacras. O mundo da infância é assombrado pelos ritos, signos, incensos, tabernáculos, hinos, ladainhas, missais e principalmente olhar poderoso, onisciente, de Deus, que vela as emoções humanas com as estratégias invisíveis do medo, da culpa e do perdão. É fato. Desafio para os intérpretes desse mundo, todo ele plástico, tátil, visível, pré-crítico, posto como problema e jamais como tema na ordem perduradora da obra.

Característica igualmente importante do trabalho de Iolanda Gollo Mazzotti é a coerência de sua produção artística vem tendo. Investigação conflitante, crítica, criativa dos temas. Indaga com quase impaciência o estabelecido, o dito conceitualmente, mexe no alegórico, procura da densidade a tudo que diz de modo visual, tátil. As lembranças são apenas matéria-prima. É preciso transfigurar, deslocar, reelaborar, alcançar uma nova dimensão estética da verdade. Os objetivos são apenas meios de instalação, celebração, ritualização. Não são para serem vistos. Vê-se através deles absolutamente.

A obra de Iolanda Gollo Mazzotti é ainda jovem, apesar de forte. Recente, apesar de lidar com o primitivo. Nova na linguagem, apesar de formular o permanente. Tem condições de anunciar obras cada vez mais elaboradas e capazes de marcar época.

Jayme Paviani

A CONQUISTA DO QUADRO

É sempre gratificante estar diante de uma obra que chegou a si. Pelo menos desde 94, as pinturas de Fabio Miguez ganharam uma estrutura fértil que, tudo indica, ainda está plena de possibilidades. O que não significa que o já feito, antes ou depois de 94, não possua qualidade. De 88 para cá, qualquer uma de suas pinturas é sempre boa. A trajetória de seu trabalho, entretanto, mostrava-se indecisa. Não há nada de mal nisso. Variar sempre é uma das maneiras de uma obra se constituir. Não parecia ser esse o caso, entretanto - e as pinturas dos últimos quatro anos retrospectivamente o confirmam -, para as obras de Fabio Miguez. Entre as pinturas negras de 88 e as de 91, as mais coloridas que realizou, há em comum algo como uma flutuação ou levitação das formas que já se insinuava mesmo nas obras que expôs na Bienal de 85. As pinturas de 94 em diante mantêm tal aspecto. A novidade, porém, é que agora a variação entre diferentes momentos de sua obra não é mais tão abrupta. Ela se dá no interior da mesma estrutura. Se antes era uma variação sucessiva ou cronológica, atualmente pinturas com tamanhos muito discrepantes mostram diferenças que não se desgarram de uma unidade comum sempre renovada e que ainda promete muito a explorar.

Comparadas com as de antes de 94, as pinturas atuais são mais frágeis, mais sutis. Se, desde 85, cada momento da procura de Fabio Miguez possuía uma fisionomia forte - monocromática, colorística ou a composição do quadro por um padrão muitas vezes quase geométrico -, a indecisão entre os diversos momentos acabou por se mostrar ainda mais saliente justamente pela maneira decidida como cada um deles se apresentava. Já as pinturas recentes transformam o problema em solução. Trazem a indecisão que pautou sua trajetória para dentro das obras. E aqui é preciso todo cuidado para caracterizar tal indecisão. Não é uma de não saber escolher. É, antes, uma que apresenta uma riqueza quase inesgotável das opções que se oferecem à pintura abstrata e prefere não decidir entre elas. Variações, flutuação, indecisão, tudo é carregado para o plano da pintura de maneira definida. O que há de especial nessas pinturas é a falta de hesitação em exibir o hesitante. Fossem pensamentos - e a seu modo o são - as pinturas de Fabio Miguez desde 94 seriam da ordem da meditação. Ir por ali ou ir por aqui é uma questão que não é exterior a elas, mas aquilo que comunicam e deixam ver como um momento privilegiado, reflexivo ao extremo, do situar-se, do existir.

Como não embaralhar e confundir o que deve se mostrar apenas ambíguo? Nas pinturas anteriores a 94, o problema não se punha. O decidido delas, porém, enfraquecia, paradoxalmente, a inteireza das obras. As bordas do quadro delimitavam um campo que não era posto à prova. Duas dimensões fortes, o quadro e a pintura que suportava, disputavam o espaço da obra. Tudo, e de modo intenso, se passava no interior do quadro. Este último, porém, mantinha, desse modo, uma razoável autonomia diante do que enquadrava. Nas pinturas atuais, ao contrário, o quadro e suas bordas são partes internas das pinturas. O domínio ou a conquista do quadro surge, então, para estabilizar e fixar formas que de outro modo seriam fugidias ou evanescentes. O que para a maioria dos pintores abstratos contemporâneos é ponto de partida, quase um dado, para Fábio Miguez foi uma conquista paulatina. Tal demora, se assim pode ser dito, acarretou, entretanto, um ganho extra. O pintor, sem muito exagero, já dominava tudo, pelo menos da pintura abstrata, antes que viesse a dominar a sua. Se, felizmente, as pinturas de agora não são uma exibição de habilidades, mas, antes, expõem um misto de facilidade com surpresas, é porque as habilidades antes adquiridas estão a serviço da arte. Também entre a destreza e a dificuldade há uma decisão de não escolher.

O descompasso entre o quadro e a pintura das obras mais antigas impedia que uma pintura, à primeira vista, em tudo contemporânea se individuasse plenamente. Já como parte puxada para o interior da obra, o quadro faz da pintura algo como um fragmento inteiro. Uma prova disso talvez venha das diferentes fisionomias que as pinturas assumem conforme os diferentes tamanhos. Um quadro pequeno, *grosso modo*, é um recorte de um médio e este, de um grande. As dimensões das formas e dos quadros possuem, diga-se, o mesmo metro. Mas, então, um novo paradoxo surge. O aspecto primeiro das pinturas tem parentescos com o abstracionismo dos anos 50. E, se antes o tinha menos, era a maneira de abordar o quadro como uma totalidade algo neutra que remetia ao mesmo abstracionismo. Uma espécie de inversão das aparências então ocorre. Pinturas contemporâneas convivendo com uma abordagem mais tradicional do quadro adquirem o aspecto de pinturas mais antigas em um espaço pictórico contemporâneo. Há uma vantagem nisso. As manobras do pintor não precisam mais adensar um espaço que no limite se recusava a tal. As pinceladas podem adentrar o quadro mais por seus lados do que frontalmente. Tornam-se fluidas, escorregadias, e marcam momentos mais densos ou mais ralos e mais transparentes ou mais opacos conforme se queira.

Cabe perguntar, é verdade, por que uma pintura contemporânea, e justo quando se torna decididamente contemporânea, passa a dialogar ainda mais do que antes com o abstracionismo de 40, 50 anos atrás. Ou, melhor dito, cabe avaliar, além da dificuldade da aventura, a sua pertinência. Ela é, creio, uma lição de atitude perante a cultura atual. Há várias instâncias nas quais é possível analisá-la. Por exemplo, a recusa, apesar das diferenças, em romper o fio que une períodos distintos da arte moderna. Também a recusa, ou a escolha, de não optar nem por uma coisa nem por outra. Diante da falta de movimentos artísticos autônomos na história da arte brasileira, também não é uma lição cultural ater-se ao contemporâneo, mas recusando suas modas e, de outro lado, dialogar com a tradição, mas renovando-a? Que há renovação nessas pinturas é algo que exige atenção, porém, não a grande novidades, mas, diga-se, ao pequeno novo: calmo, sereno, sem grandiloquências. A relação com a tradição moderna não se atém, com isso, a nenhum pintor em particular. As pinturas pequenas possuem algo de Morandi, mas, imagine-se, de um Morandi pintado por De Kooning. Já as médias e grandes seriam como que um De Kooning pintado por Morandi. São apenas impressões, mas reuni-las em uma só pintura - e influências tão díspares - dá uma medida da força que é preciso para tal. Uma força, porém, discreta, sutil, que trabalha com oposições todo o tempo, apenas o necessário para deixá-las suspensas. Decidir não decidir, refletir, meditar, é, creio, o coração dessas obras. É assim que uma cor luminosa não se expande e não conquista um terreno que estaria à sua disposição. Ganha, assim, um aspecto compacto, de uma massa colorida. Mas o restante da pintura vem contrabalançar as massas com vazios. E nenhum dos dois prevalece. Linhas e gestos também poderiam dominar a trama da pintura. Mas não. Interrompem-se, desaparecem ou tendem, às vezes, a uma mancha. Com exceção da figuração, nenhum termo da pintura está ausente das obras, mas nenhum predomina. Fosse a vida, não fosse arte, essas pinturas careceriam de objetivo. Mas mesmo a vida, onde se renova? E o decidir, onde se prepara? Mesmo em modos de vida tão atravancados como os de hoje, bem ou mal, decide-se. Que alguma serenidade ainda possa anteceder e preparar resoluções em um mundo cada vez mais fragmentado é uma possibilidade que essas pinturas, talvez assim possa ser dito, demonstram visualmente.

Alberto Tassinari, 1997

A DANÇA ONDULANTE DO
PRAZER E DA DOR

Uma miríade agitada de minúsculos rabiscos volatiliza-se por meio das gravuras de Rosana Monnerat. São marcas originais da chapa de cobre não polida, arestas do material bruto, não tratado, que agem como presença viva, imiscuindo-se por entre as formas do gesto agregado pela artista. As marcas da crosta sem brunidura agregam-se os entalhes em ponta seca, imprimindo à gravura uma atmosfera de entrelaçamentos que vagueiam entre a luxúria rude de excesso de tonalidades acinzentadas, resultante do descaso com as arranhaduras naturais da matriz de cobre, e a singeleza do sulco escarificado pela ferramenta na superfície. Há alguns anos, dessa urdidura de traços refluíam indícios autobiográficos, nos quais o olho cumpria uma função de gênese do processo, era o impulso inaugural da sensorialidade, não apenas pelo fato de a artista trabalhar, naquela época, sempre em frente a um espelho, mas também porque a primeira imagem delineada era sempre um olho. Do olhar frontal sobre o próprio olhar e de sua primeira imagem espalmavam-se reproduções seriais de olhos e mais olhos, pontuações rítmicas, notas musicais, pequenos flocos que, pouco a pouco, vão-se abstraíndo, despojados, até se sintetizarem em meros sinais gráficos.

Em uma etapa subsequente, a referência à expressividade do próprio corpo esvai-se, dando lugar a uma extensa fase, em que as gravuras evocam com sutilidade grácil *Peregrinação à Ilha de Citera* de Watteau. Na esteira do mestre francês, para quem o elemento narrativo já se tornara oblíquo, cada vez mais são as questões que envolvem a linguagem artística em si que reivindicam a primazia no trabalho. É neste momento que a extensa gama filetada de imagens da gravura passa a investigar outra dimensão, a do espaço escultórico, em que pequenos figurantes amoldados em cera virgem, quase sempre emparelhados, desestabilizam-se no espaço e no tempo - em uma provável referência aos três casais da Ilha de Citera, os quais não sabemos se de fato são três, ou apenas um, em momentos diferentes. Os pares isolados pela artista, em pequenas ilhas flutuantes suspensas no ar por emaranhados de fios de cobre, apoderam-se do estatuto volumétrico da escultura clássica, enquanto fios ricocheteantes refluem diretamente da superfície plana, alcançando a determinação do desenho espacial.

Nas esculturas mais recentes, os vultos em cera de abelha distendem-se exacerbados, passando a competir com a leveza das linhas de cobre que, fabricitantes, costuram o ar. A massa

corpórea das pequenas esculturas anteriores alonga-se agora desafiadora, com a mesma verve dos fios, rememorando a co-optação entre os riscos rasos inerentes às placas de cobre e a memória do gesto violento das incisões cavadas no plano. Quase levitando, essas esculturas ameaçam a gravidade, expandindo-se pelo espaço tridimensional. Na maior parte com vocação verticalizada, não parecem à primeira vista perseguir a monumentalidade. Mas suas dimensões surpreendem, oscilando entre a atrofia e a hipertrofia: as pequeninas cabeças de feições entumescidas, quase fetais, e os corpos raquíticos transgridem as proporções dos membros demasiadamente alongados, ultrapassando, por vezes, a estatura humana real. Dessas pequenas-grandes criaturas atormentadas, estiradas para além de seus próprios limites, florescem linhas de cobre rutilante, longos cipós dilacerados que, em sua exuberância metálica, lampejam como diminutas serpentes adelgaçadas dos cabelos de Medusa. As feições embaçadas e o olhar especular górgone vitrificado e turvo, aparentemente despido de expressão - egressos de um certo romantismo que extasiou os decadistas do final do século dezenove - condensam sensações em que dor e prazer, deformação e fascínio locupletam-se, em um irônico jogo prefigurador da volúpia e da morte.

Talvez, em uma menção longínqua à *Balsa da Medusa* de Géricault, que vem merecendo especial atenção da artista, os movimentos das diagonais rebatem em uma dança dos espectros dolentes de semblantes inexpressivos, destilando um novo sentido de fulguração, em que esqueléticos corpos claudicantes enlaçam-se, em precário equilíbrio, acariciados pelo brilho sulfuroso dos fios acobreados. Não insistem em nenhuma intenção alegórica, mas iluminam um fragmento da condição humana, da angústia que preside a instabilidade silenciosa entre os sinais de vida e morte, como volúpia e corrupção, prazer e sofrimento.

Expandindo-se como fios alongados, a figura humana ganha a estatura do desenho. Insere-se em uma tradição de valoração formal da linha detectável em uma Vieira da Silva ou em um Giacometti, ou ainda, talvez de maneira paradoxal, no movimento irreverente dos móveis e objetos de Calder. Dialoga com a escultura renascentista, do mesmo modo que com a pintura de um Chardin, de um Watteau. São fontes que importam tanto quanto as egressas do nosso Barroco, ou aquelas apontadas na escultura banhada pelo surrealismo de Maria Martins. É uma obra que não se furta tampouco a uma discreta passagem pela monumentalidade do Barroco mexicano, que se delineia nas últimas gravuras. Perpassa também pelos asfíxiantes monstros agigantados de algumas gravuras de Kubin e de Rops. Rosana Monnerat colhe da história da arte

as afinidades que fermentam o vício, a volúpia e a dor. Nesse viés, vale lembrar a alusão de Mário Praz à beleza meduséia, quando aponta a modernidade desta assertiva de Diderot: "Quase sempre aquele que obsta a beleza moral redobra a beleza poética. Não se faz nada além de quadros tranqüilos e frios com a virtude; é a paixão e o vício que animam as composições do pintor, do poeta e do músico"¹.

Stella Teixeira de Barros, 1997

¹ Mario Praz. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas, Unicamp, 1995. Pg. 50

CLÁUDIO MUBARAC

CLAUDIO MUBARAC/O DESENHO
IMPREVISÍVEL

1. *Movimento*

Uma linha desenvolta, emancipada de todo virtuosismo técnico, e então pensada apenas como movimento: o conjunto de gravuras de Claudio Mubarac chama a atenção, primeiramente, pelo empenho persistente do artista em extrair da linha esse misto de despojamento e determinação, que fariam dela uma grandeza puramente expressiva, capaz de revelar a estrutura mais interna dos objetos.

Por isso, se à primeira vista tem-se a impressão de que as formas se produzem aí da emergência meio que impulsiva dos gestos, vê-se logo que a questão do trabalho não é, absolutamente, de natureza gestual, em que se valorizaria a irrupção instantânea e contundente da linha. Ao contrário, o que está em jogo nessas gravuras é realizar a capacidade de síntese e o viés construtivo do desenho, isto é, a capacidade - própria à linguagem do desenho - de generalizar e de permanentemente afirmar-se como experiência autocognitiva da visão.

Parece ser esta, então, a motivação mais geral do trabalho de Claudio: alcançar uma espécie de qualidade imanente da linha que permitiria restituir não a imagem percebida das coisas, mas, geneticamente, seu movimento constitutivo.

É a partir desta dupla visada - revelar o movimento expressivo da linha, sem desconsiderar que esta descreve também um movimento produtivo, princípio de ordenação e de discriminação do visível - que o artista envolve toda uma discussão acerca do *desenho*. Como as coisas podem, afinal,

individualar-se a partir de um fundo indefinido e incomensurável? Qual a condição de aparecimento de um sujeito em um campo que, a princípio, é pura exterioridade? As linhas, dessa maneira, não são representações, mas grandezas relacionais, que permanentemente localizam um objeto em um determinado contexto.

É significativo que a pergunta pelo sujeito apareça contextualizada desde o início - o "fundo" é elemento imprescindível nessas gravuras, é afinal o campo que cabe ao sujeito permanentemente comensurar e estabelecer como algo pertinente a si próprio. E, à medida que assim faz, tal "fundo" o "historiciza" e lhe dá a real medida de sua efetividade. Notemos, a propósito, como a ocupação do campo, nessas gravuras, dá-se quase sempre do centro para as bordas. Obviamente, isso não ocorre porque se obedeça aí a uma lógica compositiva, mas sim porque há um movimento estratégico de expansão e apropriação que se irradia da figura para o fundo.

Não parece descabido, portanto, supor que uma utopia construtiva do desenho exerça um fascínio discreto sobre essas gravuras. Mas, longe de se apresentar como evocação melancólica da tradição moderna, tal utopia se introduz como indicação para que avancemos além do espaço intimista sugerido nas gravuras e para que consigamos projetar para além de um cenário puramente psicológico a noção de sujeito (ou de individuação) que nelas se esboça.

2. Corpo

À medida que o trabalho de Claudio surpreende o movimento constitutivo dos objetos e, mais precisamente, de um objeto lutando para emergir de um fundo indiferenciado, ele implica, evidentemente, alguma figuração. Entretanto, mais do que questões ligadas à figuração, interessa aqui a maneira singular com que o artista acaba por revelar o tema do corpo, tema problemático no universo da arte contemporânea, cuja forma de aparecimento, desde a arte povera, parece ter sido quase sempre a do aniquilamento ou da desconstrução.

Por isso, o corpo não é, aí, dado *a priori*, mas o problema a ser enfrentado pelo trabalho. A exigência de franqueza e pontualidade expressiva é para este de tal ordem que a figuração do corpo não pode resultar senão de um ponto de vista interno e de seus próprios meios construtivos, não devendo, por isso mesmo, deixar-se rebuscar por qualquer desempenho técnico extraordinário. Não surge como predicado da expressão, tampouco como predicado do gesto, e, em sua verdade fenomenológica, não é algo que se deixe apreender sob a moldura de uma convenção qualquer. Assim, ele só pode aparecer como movimento, substantivamente.

3. Institucionalização

Um certo jeito de acolher e criticar a idéia de técnica, e ao mesmo tempo de repropor uma utopia do desenho (como imanência, produtividade interna e não "apenas" expressão), coloca-se, portanto, no centro desta série de trabalhos. Entendamos "técnica", obviamente, muito além do sentido histórico mais presente a nós, herdado à tradição medieval das corporações de ofício - como habilidade - mas em registro mais amplo e pensado em face dos problemas da arte contemporânea, como institucionalização incessante e inevitável de um fazer.

A tal risco, o trabalho de Claudio responde com a capacidade de fixar-se no que há de elementar e nuclear nas coisas - com a determinação e o despojamento da linha. De outro modo, como tocar em um tema já tão corroído nas fumaças metafísicas, na melancolia ou no espírito desconstrutivo que quase sempre condicionaram a representação do corpo humano, desde a *tabula rasa* a que o submeteu a história da arte moderna? E depois, mesmo sobrevivendo a tanto, como vencer o teatro nihilista (mas ao mesmo tempo muito profissional), sob cujo patrocínio muito da arte contemporânea reintroduziu a representação do corpo?

A primeira grande qualidade da resposta de Claudio é a modéstia, o tom dubitativo e ao mesmo tempo persistente de todo o seu percurso. Ao invés de uma imagem literária, o que há no trabalho é uma fenomenologia do corpo, atravessando-o difusamente. E sua originalidade consiste justamente em não poder domesticar o corpo sob qualquer esquema prévio de representação e em mantê-lo então como fato imaterial e móvel no espaço, um ponto que a cada caso singular é obrigado a centralizar-se e a reconquistar seu prumo.

Coloquemo-nos diante do "corpo" que nos é apresentado nas linhas toscas de uma chapa de chumbo: assistimos aí à liquidação de todas as garantias de prumo e estrutura que ainda restavam nas linhas cavadas sobre o cobre. São esses os tipos de determinação e de franqueza expressiva buscados no trabalho de Claudio; pois, um suporte complacente e prestes a se desmanchar sob qualquer excesso expressivo, como é o caso do chumbo, logo denunciaria o informalismo anódino e demagógico de uma linha e o teor de domesticação de um desenho percebido como anacrônico em relação a seu movimento constitutivo.

Mais do que um vocabulário poético motivado pela figuração do corpo, o desenho aparece na gravura de Claudio Mubarac na condição de vetor e instrumento dessa relação espacial. E esta é sempre a de um corpo que se localiza, mede suas forças e regula permanentemente a escala de seus movimentos conforme o deserto ou a célula que lhe servem de parâmetro.

ELIAS MURADI

SOBRE OS TRABALHOS DE ELIAS MURADI VISTOS COMO FOTOGRAFIAS

Em 1974, Waltércio Caldas Jr. produziu uma obra que pode ser entendida como um emblema da arte do pós-guerra: "Espelho com luz": um espelho emoldurado medindo 100 X 100 cm, tendo no canto inferior direito dispositivo que, quando acionado, fazia acender uma pequena lâmpada vermelha, colocada logo acima do dispositivo mencionado.

Talvez o mais completo manifesto contra o caráter pueril, ingênuo da "arte participativa" dos anos 60/70, o trabalho negava-se a qualquer tipo de empatia com o público, apesar de propor uma relação entre obra e espectador.

"Espelho com luz", de forma mais imediata e fria que uma câmera fotográfica instantânea, devolvia a imagem do espectador dentro do espaço institucionalizado da arte, frustrando-lhe qualquer desejo de ver confirmadas suas certezas da natureza da arte como representação de um "outro" mundo, fosse ele figurativo ou não.

A fixação volátil da imagem refletida no espelho e seu caráter transitório cegavam o espectador ao frustrar-lhe suas expectativas de ver materializado naquele vidro algo que fosse além de sua própria transitoriedade (apesar de seu esforço em apertar o botão).

Agora, em 1996, Elias Muradi apresenta as peças "Vazio para os olhos" I e II, plataformas de alumínio presas à parede, sustentando pequenas mesas do mesmo material, colocadas à altura do olhar. Essas "mesas" possuem um anteparo que forma o "vazio" do título, no qual o máximo que se percebe ao se aproximar o rosto daquele lugar é a imagem difusa dos olhos do espectador envolto pelas luzes do entorno.

Se, no trabalho de Waltércio Caldas Jr., a nitidez volátil do reflexo machucava o observador pelo fato de obrigá-lo a despir sua mente de qualquer expectativa em relação ao que iria ver no quadrado emoldurado (que, no final, "apenas" o refletia e ao espaço circundante, como um quase auto-retrato em que o valor indicial é o primeiro que conta), nos trabalhos citados de Elias Muradi o que machuca o observador é que este - devido à quase que total opacidade do material - torna-se justamente aquele que não pode observar, aquele que nada encontra ante seus olhos, aquele que perde a visão e se percebe enquanto corpo limitado no espaço.

O "aparelho" de Waltércio Caldas Jr. tentava driblar os estereótipos da arte como representação de um "outro" mundo, trazendo o observador para a dimensão de sua fragilidade no espaço institucionalizado.

Já o aparelho de Muradi, embora cumpra a mesma função de fazer o sujeito conscientizar-se das mesmas questões, possui como que uma "dramaticidade", um mistério que, no final, acaba por fazer as peças transcenderem a materialidade que as suporta.

Mas que dramaticidade é esta?

Uma dramaticidade, diga-se, surda. Uma dramaticidade que não ressoa por meio de nenhuma estratégia de expressividade exacerbada do autor, mas que está ali, justamente na impotência da impossibilidade de nem ao menos se reconhecer em um espelho que não reflete direito aquele que olha.

Tanto o trabalho do artista mais velho quanto do mais novo falam da incomunicabilidade, estratégia presente no melhor da arte contemporânea, que sempre se recusa a "participar" quando esse verbo significa a alienação do público. O que difere um do outro é que, no trabalho de Waltércio Caldas Jr., a frustração causada no sujeito que olha é uma ação deliberada do artista, perversamente deliberada do próprio drama da frustração. O artista, bem situado em seu racionalismo crítico, dúvida e coloca a crença do público à prova.

Já na proposta de Muradi, a frustração parece que é compartilhada pelo autor, e é essa cumplicidade que faz o objeto transcender para uma área que vai além de sua materialidade, não trilhada por grande parte das obras de Waltércio Caldas e dos artistas de sua geração. Uma diferença que teria sua origem, talvez, no espaço de tempo que separa as duas obras.

Parece que certos artistas surgidos nos últimos anos incorporam em seus trabalhos algumas questões já exploradas por colegas de outras gerações. No entanto, eles tenderiam a introduzir um **phatos** estranho na obra de seus antecessores, que acaba por perturbar aquele racionalismo cínico, típico da melhor produção dos anos 70.

Mas que mistério é este, visível nas obras de Muradi? Ou melhor, de onde vem?

Se os "Vazio para os olhos" I e II se caracterizam pela opacidade de sua parte côncava, já a gestalt deles e os outros trabalhos apresentados chamam logo a atenção justamente por uma característica oposta: a nitidez. Não a nitidez volátil de espelho, vista na materialidade literal do trabalho de Waltércio Caldas, mas a nitidez "eterna" da fotografia.

Por isso, apesar de tridimensionais ou em relevo, eles guardam uma configuração mais próxima, talvez, do fotografado que propriamente da escultura ou da pintura (se formos levar em conta que o relevo integra

um universo mais pictórico que escultórico).

Como nítidas fotografias, o valor indicial dos "Receptáculos", por exemplo, parece estruturá-los de maneira totalizadora: eles emergem no plano da nossa visão como traços de outros objetos, referência à existência de outros corpos que não estão mais ali (se é que algum dia ali estiveram). Seios humanos moldaram aqueles "Receptáculos", que mais se assemelham a mãos moldadas por seios. Mesmo nos "Vazio para os olhos", a presença do corpo é pressentida: aquela espécie de aparelho existe para alguém colocar os olhos ali.

Se é menos óbvio o valor indicial na figura da mulher segurando um receptáculo sob um dos seios, evidente é o seu valor irônico. Aquela peça, também como uma foto, é o congelamento de uma "tomada", o mesmo ocorrendo com aquela forma cônica (representação de um seio ou de um falo revestido?) prestes a romper o véu que recobre a mesa.

Se, ao rememorar os ensinamentos da semiótica de Charles S. Peirce, lembramos que a fotografia pode articular ao mesmo tempo suas qualidades indiciais, icônicas e simbólicas, o mesmo é possível dizer dos trabalhos que Muradi nos apresenta: simultaneamente índices e ícones, a característica simbólica de todos eles demonstra-se como a possibilidade de um sentido outro, que vai além da própria materialidade das peças (o mistério que brota da nitidez inebriante daquelas imagens, cuja chave talvez esteja nos "encaixes" de madeira e alumínio também apresentados pelo artista).

Obviamente, não caberia em um texto como este decifrar o caráter simbólico das peças do artista ou o universo de referências signíficas a que elas nos remetem. No entanto, seria importante frisar que é justamente na retomada de um universo simbólico - patente nos trabalhos de Muradi e também nas obras de muitos de seus colegas de geração - que reside a grande diferença dos artistas surgidos nos anos 90 em relação aos seus pares de décadas passadas, um índice mais do que provável dos reflexos que a arte, neste final de século, apresenta ao interessado.

Tadeu Chiarelli

1. Para escrever este texto foi fundamental a leitura dos seguintes livros: BRITO, Ronaldo. *Aparelhos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979; DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994; PIERCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

ALEXANDRE NÓBREGA

TERRENO HOSTIL

Todo o desejo nasce de uma necessidade, de uma provação, de um sofrimento⁽¹⁾. Alexandre Nóbrega se atira à tela como um naufrago enfrenta o mar bravo. Ele sabe que a arte é um exercício de resistência, e cada gesto seu é a braçada do guerreiro que agride a morte. A criação surge desse embate: o artista percebe que para construir uma realidade é necessário, antes de tudo, destruir o passado. O seu gesto, portanto, é o resultado de uma agressão, e toda a sua inteligência consiste em recuperar a integridade por ele destruída. Assim, ele é ao mesmo tempo proprietário e prisioneiro de sua própria linguagem, de seus próprios desafios.

O discurso se elabora através da paisagem destruída, através dos resíduos da memória, fragmentos de um espelho estilizado. Alexandre não elabora temáticas de caráter mimético, ele investiga novas línguas, novas histórias; ele discute processos, estruturas do pensar. A imagem surge como consequência dessa engrenagem determinada pelas tensões do momento. A matéria seca adere ao suporte como se o artista revolvesse a terra com as próprias mãos. Ele rasga o ar com o ímpeto que dignifica a arte: ele destrói.

A realidade fragmentada exige ser reconstruída. Para isso ela necessita de uma estrutura. Esse é o espaço da ordem, a base da identidade, a cadeia do criador. Todo saber nasce da decisão de edificar e sistematizar uma nova maneira de se compreender o mundo. Em Alexandre, as imagens são construídas como um corpo que se aproxima de nós através da bruma. A cada instante a forma transfigura, pulsam novas verdades, novas cores, suores. Como interromper o fluxo desse processo, qual o exato momento de se dar por terminada a tarefa, como fazer do tempo o instrumento do eterno e do imutável? O artista reduz e acumula, pinta e desenha, vela e revela. Há, sobre todas as coisas, sobre todos os seres, todos os gestos, uma ordem, uma razão que estrutura o processo e determina a clareza da idéia. A obra justifica-se pela sua identidade: ela constrói.

A produção de Alexandre Nóbrega é o palco do conflito e da concórdia. Ela se projeta contraditória para reafirmar a estratégia de uma ação regida pela inteligência do artista. Ela revela as cruzes e os sofrimentos da dor e da paixão do homem sobre a terra e reflete a *praxis* do homem simples e a angústia do saber erudito. A produção de Alexandre não se impõe com as armas da razão inquestionável ou da verdade absoluta. Ela é instrumento da dúvida, vereda da luz. Não se trata, portanto, de justificar com as armas do poder a estratégia de quem subverte o poder. A arte é a arte e o avesso da arte. Ela é a transcendência, o ver-além, grito projetado na escuridão. Com meios reduzidos, em terreno hostil, Alexandre constrói uma aventura na qual o gesto e a violência registram a dimensão trágica do Homem.

Marcos Lontra, 1997

(1) "Dores do Mundo", Schopenhauer

NAZARETH PACHECO

UMA REALIDADE... DILACERANTE: A PRODUÇÃO DE NAZARETH PACHECO

"O terrível da sublevação do objeto tem sua raiz em seu silêncio e em sua imobilidade"

Juan-Eduardo Ciriot

No início desta década, ao escrever sobre os primeiras peças decididamente tridimensionais que Nazareth Pacheco apresentava ao público, qualifiquei-as de "objetos dependentes".

Herdeiros das tradições *poverta* e pós-minimalista, aqueles objetos filiformes, produzidos em metal ou borracha, pareciam colocar-se no mundo completamente à mercê dos estímulos que os cercavam. O espectador poderia manipulá-los, dando-lhes novas configurações no espaço, ou simplesmente observá-los na inércia que os dominava, parecendo não existir em si mesmos, constituindo-se como contrapontos à auto-suficiência do objeto de arte convencional.

No entanto, eles possuíam outras particularidades que na época não me mobilizaram com tanta intensidade.

Quando feitos em borracha, a artista colocava alguns pinos pontiagudos do mesmo material (elementos que quebravam o caráter liso da tira), conferindo à peça - vejo hoje com clareza - uma estranha semelhança com objetos de tortura.

O mesmo ocorria com os filetes de latão, que Pacheco situava na parede, à altura dos olhos do espectador - filetes esses em que, de tantos em tantos centímetros, a artista também colocava pinos pontiagudos de borracha...

Entre esses primeiros objetos e a exposição que realizaria em 1993 no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo, Nazareth Pacheco produziu uma série de objetos em látex, em que o caráter linear visto na produção anterior ainda era mantido. Eram tiras imensas de látex rugoso, só interrompidas por nós decididos, que dobravam e retorciam violentamente a matéria, para depois seguir de novo até outro nó...

Eram ainda "dependentes", sem dúvida, e muito próximos dos filetes de borracha e metal anteriores. Porém, essa nova produção como que parecia ter absorvido a agressividade existente nos trabalhos anteriores (via os pinos de borracha agregados), manifestando-a agora, no entanto, de maneira mais "orgânica", não

só pela própria materialidade agressiva do látex bruto, mas igualmente pelos nós que acabavam por estruturar de maneira precária aquelas peças filiformes.

Como foi mencionado, em 1993, Nazareth Pacheco apresentou novas obras no Gabinete Raquel Arnaud. A maioria dos trabalhos ali mostrados parecia diferir muito dos objetos anteriores, tanto do ponto de vista formal quanto conceitual.

A artista exibiu pequenas caixas, repletas dos objetos mais variados, que narravam sua trajetória, ou a trajetória da reconstrução ideal de seu corpo, desde a infância até a idade adulta.

Uma produção de forte cunho catártico, quase terapêutico? Sem dúvida, a mostra possuía muito dessas características. Mas, por outro lado, sinalizava para uma viagem que a artista fazia dentro de si mesma e de sua biografia, à procura de uma verdade possível, capaz de fazê-la transcender seu próprio drama individual e encontrar, no espaço da criação, o significado para continuar existindo enquanto indivíduo, mulher e artista.

Ali, a artista mostrava os vários procedimentos e objetos que foram utilizados para a adequação de seu corpo aos padrões de beleza feminina hegemônicos, como documentos de tortura a que ela própria fora submetida durante anos.

Sintomaticamente, após aquela exposição especialíssima, Nazareth começa a trabalhar com instrumentos médicos e cirúrgicos, conhecidos sobretudo para a manipulação do corpo da mulher: espéculos, fórceps,...

Na mostra "Espelhos e sombras", apresentada nos MAMs de São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente em 1994 e 1995, a artista exibiu uma série de espéculos de acrílico, colocados lado a lado. No meio deles, um mesmo instrumento, só que produzido em metal.

Usando com ironia e espírito subversivo uma receita formal de origem minimalista - um módulo atrás do outro, metaforizando a produção industrial de massa, Nazareth contrapunha à aparente leveza e quase imaterialidade (visual e conceitual) dos espéculos em acrílico a brutalidade ascética do mesmo instrumento em metal. Assim procedendo, parecia perguntar: é possível observar tais aparelhos apenas na beleza fria do *design* anatômico, sem esquecer a função a que estão destinados, tão próxima de outros instrumentos de tortura?

É nessa fase que o encaminhamento da produção da artista se esclarece.

Primeiro, aqueles "exercícios" do início da

década, em que Pacheco é quase ainda uma aluna (talentosa, sem dúvida) da "tradição" pós-minimalista, fortíssima em São Paulo. Uma aluna aplicada, mas que sentia um certo prazer em subverter o receituário da "escola", introduzindo em suas tiras uma perversidade estranha e inquietante, que só explicitará sua origem mais remota na individual de 1993.

A exposição desse ano, apesar de "catártica", serviu para que a artista conseguisse ampliar a perspectiva de seu drama pessoal. A partir dali, ela parece ter concluído finalmente não mais ser possível entender-se apenas como um indivíduo isolado, a sentir sozinho os efeitos da ditadura dos padrões de gosto acerca do corpo da mulher, mas como um entre milhões e milhões de seres submetidos a inúmeros procedimentos e/ou objetos torturantes, usados com o fim de se adequarem a exigências exteriores.

Por isso, a artista saiu da documentação autobiográfica para a produção de objetos ou instalações, criados a partir de objetos médicos e/ou cirúrgicos, concebidos para o "aprimoramento" do corpo feminino em geral, a despeito de suas características violentadoras, invasivas, prepotentes, fundamentalmente autoritárias.

Agora, nessa mostra na Galeria Valú Ória, Nazareth Pacheco apresenta esses objetos... sádicos. Colares feitos de cristal e instrumentos de perfuração: anzóis e os mais diversos tipos de agulhas.

Os adornos em geral - e, nesse universo, o colar - fazem parte do nosso cotidiano. Sedutores, concebidos para compensar nossa condição tão imperfeita, tão efêmera, tão humana, eles tendem sempre à perfeição, ao eterno. Usá-los nos torna melhores, como se, pelo contato, eles nos passassem todas as suas qualidades.

Os colares de Nazareth Pacheco nos seduzem: cristalinos e brilhantes, sugerem o toque, a posse, o desejo inconfessável de - como ocorre frente a qualquer adorno - trazê-los para junto do corpo para que nos tornemos um pouco o que eles são. Ou o que deveriam ser, mas não são...

Tocá-los, possuí-los, tomá-los na mão e trazê-los para junto do corpo, esses são os desejos que nos animam...

São dependentes como seus primeiros trabalhos, filiformes como eles, porém agora tão familiares e sedutores e, ao mesmo tempo, tão perversos nesse dado novo que acrescentam: a capacidade real de ferir.

Os "colares" de Nazareth Pacheco se alojam em um estojo muito pequeno, porém extremamente instigante, da arte deste século. Ao lado daquele do *ready made* de Duchamp, ele surge como o

compartimento que a história da arte criou para os "objetos construídos". Exatamente aqueles objetos que, embora estruturalmente preservem a aparência de inócuos objetos cotidianos, agregam novos elementos que subvertem suas funções originais, ou as negam. Ou as impossibilitam.

O "Presente" de Man Ray, concebido em 1921, talvez seja o mais emblemático dos "objetos construídos": um prosaico ferro de passar roupa, em cuja base o artista aplicou 14 pinos de metal. Sádico, tanto em sua configuração final quanto no próprio título, o "Presente" extrapola os limites do real, por meio de uma perversidade fria, calculada.

Mas ele não é a única peça emblemática desse estojo. Existe igualmente o "Objeto" de Merret Oppenheim: um pires e uma xícara recobertos de pele. Dependentes igualmente, uma vez que foram concebidos originalmente para serem manipulados (tanto quanto o "ferro" de Man Ray), revestidos de peles eles adquirem uma estranha imobilidade - uma inquietante imobilidade. Ali, silenciosos, parecem ter ganho, de repente, uma auto-suficiência brusca advinda das ameaças que passam a representar: ameaça física (podem comprometer a integridade de outros objetos ou do próprio corpo do eventual usuário) e ameaça psíquica (destroem nossas certezas sobre a "realidade" cotidiana).

Os colares de Nazareth Pacheco causam essas mesmas sensações: adornos, objetos dependentes da nossa vontade, pela introdução de elementos cortantes entremeados às pedras, adquirem uma auto-suficiência derivada justamente da operação realizada pela artista, no próprio conceito do objeto "colar": concebidos para adornar, para compensar os limites da nossa existência, eles agora representam uma ameaça a ela.

Observando a produção do início da carreira da artista, tendo como ponto de partida essa sua produção atual, percebe-se claramente que, desde o início, Nazareth vem fazendo o mesmo trabalho: objetos filiformes, dependentes do espectador. Só que agora mais belos. E a ameaça que representavam em potencial no início dos anos 90 agora é uma realidade... dilacerante.

Tadeu Chiarelli, 1997

¹ - O texto "Objetos dependentes" foi publicado duas vezes: no "folder" produzido para a individual da artista no Centro Cultural São Paulo, 1990, e no "folder" produzido para a individual na Galeria Macunaíma, IBAC, RJ, 1991.

DEBORAH PAIVA

ENTRE VER E LER

Desde que o espaço pictórico, no início do século, tornou-se receptível e condizente com a escrita, as maneiras de escrever em uma tela parecem ser tão variadas quanto as de pintar. Há sempre algo de surpreendente, porém, no modo particular pelo qual uma determinada pintura dá uma nova solução ao problema. Nos *Jogos* de Deborah Paiva, a direção tomada é de uma simplicidade inesperada e, salvo engano, pouco explorada. As letras meio que brotam de uma massa pictórica monocromática e surgem feitas por pinceladas que pouco se distinguem das demais. O jogo que se arma, para usar o título que deu a seus quadros, assemelha-se a um esconde-esconde. Ali parece haver uma letra, mas não, mais ali aparece uma que não se desconfiava, e assim por diante. É necessário, entretanto, que a camuflagem que move o jogo funcione. Se trabalhassem com muitas diferenças, as pinturas perderiam o aspecto direto e simples do qual tiram seu frescor. Inversamente, um monocromatismo homogêneo impediria o jogo. A uma cor de base - amarela, azul, marrom ou areia nos quatro jogos - são, desse modo, acrescentadas variações que podem mesmo originar, aqui ou ali, uma segunda cor. Também os jeitos de pincelar variam. Vão do espatulado a pinceladas quase retíneas e mais salientes que as restantes, passando por formas intermediárias. Há um sentido de economia, porém, nas margens estipuladas para as variações. Elas não são mais amplas do que o jogo exige. Daí que o espaço da pintura também não se mostre apinhado de letras, mas em uma medida que a passagem do pintado ao manuscrito possibilite, igualmente, a legibilidade e o sentimento do indecifrável.

É feliz a escolha do título *Jogos* para essas pinturas. A palavra "jogo", sem que perca seu sentido básico de um vai-e-vem, serve tanto para descrever jogos infantis como o esconde-esconde ou a amarelinha, como é muitas vezes requisitada para tomar parte no vocabulário das teorias que procuram conceituar uma obra de arte. O aspecto imediato das pinturas impede, felizmente, que se veja aí uma tradução espacial de uma teoria estética. Se são obras de arte, e dão o que pensar, não é pela ilustração de nenhuma idéia. Já o que mostram de trabalho, de, diga-se, uma simplicidade sofisticada, também impede que o jogo caia em uma dimensão apenas cotidiana. É em um vai-e-vem entre uma coisa e outra, para aproveitar a expressão, que as pinturas se situam. Em um jogo corriqueiro, as emoções estão demasiado voltadas para seus objetivos para que se veja o jogo enquanto tal. Na sua generalidade, por outro lado, o conceito de jogo é ralo e inexprimível visualmente. Um jogo visual e ao mesmo tempo artístico necessita, de algum modo, particularizar-se. O das pinturas de Deborah Paiva se faz em um meio termo entre pintar e

escrever e propõe, ao espectador, uma experiência entre o ver e o ler. Uma experiência de início quase banal, é verdade, mas que vai se adensando conforme se olha e se é deixado levar pelas pinturas. Por que uma letra aqui? Por que não outra ali? Por que só às vezes há palavras inteiras? E uma inteira, senhora de seu significado, valerá mais que o resto? Não é uma palavra como outra qualquer? O local em que o sentido brota mais cheio será justamente o local em que ele não está pleno? O esconde-esconde é mais complicado do que à primeira vista parecia? Contraposto à palavra que se formou não estará o sentido muito mais na cor que, abafada pelos sinais, já não pode de todo ser vista? Ou no vai-e-vem entre ambos? E o jogo, que talvez possa ser denominado "O jogo do há sentido", prossegue. Já se é uma etapa da obra da artista que também prosseguirá - pois são seus primeiros quadros de uma nova fase - é uma outra questão. O que importa, agora, diante desses quatro quadros, é o sentimento de que o jogo foi bem jogado.

Alberto Tassinari, 1997

ROSANA PAULINO

A RESPEITO DOS TRABALHOS EXPOSTOS

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe, então, com esses problemas.

No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão.

Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo

bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo.

Apropriar-me do que é recusado e malvisto. Cabelos. Cabelo "ruim", "pixaim", "duro". Cabelo que dá nó. Cabelos longe da maciez da seda, longe do brilho dos comerciais de *shampoo*. Cabelos de negra. Cabelos desvalorizados. Cabelos vistos aqui como elementos classificatórios, que distinguem entre o bom e o ruim, o bonito e o feio.

Pensar em minha condição no mundo por intermédio do meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca.

Rosana Paulino, 1997

PAULO PASTA

A SOMA DO PASSADO

Talvez o que estas pinturas apresentem como novidade no meu trabalho - ou como variação para um velho problema - seja a tentativa de criar diferenças e contrastes, quebrar uma tonalidade geral pelo uso de uma segunda e de uma terceira cor.

Minhas pinturas anteriores (penso nas que apresentei na XXII Bienal de São Paulo) tinham uma uniformidade maior. Variavam os tons, não as cores. Monocromáticas por terem sido pensadas como tal, elas não eram. Mas ficava difícil romper com o lugar ideal, sem fraturas, que elas propunham. Resolviam-se quando quase desapareciam, ficavam visíveis quando quase invisíveis.

Não que estas agora tenham mudado muito, mas estão mais conformadas com as diferenças. Uma cor a mais é uma escolha, um limite e, apesar do lugar-comum, penso que elas, assim, mais limitadas, ficariam também mais livres.

As negações e as áreas escondidas continuam, mas a partir do momento em que tiveram o espaço (sempre estou tentando pintar um lugar) mais bem definido pelo uso do que parecem ser colunas, formas mais uniformes, as cores puderam também variar.

A minha maior dificuldade está nisto: fazer as passagens entre as cores criar a convivência entre as diferenças. Desconfio das ações momentâneas, dos atos bruscos, e procuro sempre a ordem. Luto para que todas as partes encontrem seus lugares pacificados. Fazendo ajustes nesse sentido,

a pintura tende a iludir, como se estabelecesse uma espécie de "sursis", de suspensão temporal. Algo como se o presente não existisse, ou fosse a soma do passado com a projeção de futuro (o falado plano pictórico não seria isto? Também ele não é uma ilusão?).

Minhas pinturas são lentas. Digo que são dia após dia, tinta sobre tinta, mesmo as cores, embora saturadas, não são do mundo, das coisas.

Ela resulta assim - a pintura - meio sepultada nela mesma, cheia de pudor e decepção. A vitalidade que possui seria meio às avessas, e, se existe rebeldia, acho que está nessa dificuldade em deixar ver.

Já que boas idéias não fazem boas pinturas, e nada mais pedante que tematizar dificuldades, o que quero é compreender melhor e levar adiante o que faço. Decantar no trabalho as minhas vontades. Arrancar aquilo que Manuel Bandeira nomeou tão bem no poema *Resposta a Vinicius*:

*"Este anseio infinito e vão
de possuir o que me possui."*

Paulo Pasta, 1996

PAULO CÉSAR S. PEREIRA

Paulo Pereira é um dos artistas da Bahia que tem-se revelado com uma representativa direcionada a preocupações renovadoras. Suas esculturas têm-se destacado não só pelas visíveis qualidades técnicas, mas sobretudo por encaminhamentos que aviam raciocínios sobre a tradição do barroco baiano e pertinências de uma arte atual.

Suas afirmações sobrepõem-se à madeira como meio de expressão de uma forma que já parece acenar para uma direção de desejo, que busca apropriar-se daquelas tradições de escultores, santeiros e artistas populares do barroco baiano. A escolha segundo critérios que parecem ritualizar certas qualidades imanentes da madeira, ao contrário de parecer matéria, distancia-se daquilo que poderia conter singularidades e afirma uma homogeneidade que confere à sua obra uma condição quase impessoal, não fossem suas formas portadoras de linhas com disposições orgânicas ou antropomórficas. No que pese se eximir das soluções iconográficas imediatas da estatuária africana dos ex-votos e da escultura católica, Paulo Pereira parece buscar um território comum em que seja possível comungar estas vertentes pagãs, católicas e mundanas, sem perder sua condição cultural.

Nesses entremeios, sua obra parece agir no fito de revelar reminiscências, trabalhando com resíduos inscritos na cultura, aludindo constituições que lhe interessam - como a presença brancusiana - alinhavadas com um fato contemporâneo, em busca de suas origens.

Vauluizo Bezerra, 1997

ROSÂNGELA RENNÓ

A imagem é hoje uma ferramenta de desatenção. Quanto mais imagens conseguimos devorar, mais imagens acabamos por esquecer. Se nossa capacidade de armazenamento é aparentemente muito elástica, a memória ativa guarda apenas uma quantidade limitada de informação. O resto vai para a vala comum do esquecimento. Rosângela Rennó vem revirar esse cemitério e seus mortos.

Desde as primeiras obras, seu objetivo não era somar imagens ao nosso repertório estético, mas se apropriar de um repertório anônimo existente, que deveria ter funcionado como memória afetiva de alguém, sem que o espectador pudesse identificar de quem seria. O exercício proposto é justamente aquele que faremos ao tentar afastar a névoa de uma lembrança exilada há muito tempo: como era mesmo o seu rosto?

O anonimato fotográfico permaneceu como questão ao longo de uma produção que percorreu álbuns de família, retratos 3 x 4, imagens de jornal e de arquivos e textos alusivos à fotografia. Mas, ao invés de identificarem, as obras de Rosângela apagam a diferença entre as pessoas, justamente por elaborarem as técnicas de massificação. Nada identifica mais um modelo do que o outro; todos são intercambiáveis, como nos jogos de Rosângela.

A dimensão social do anonimato fotográfico é uma preocupação constante da artista, que mostra os mecanismos institucionais de dissociação entre memória e imagem. Em vez de pessoas, Rosângela apresenta nosso hábito adquirido de lidar com tipos. Características de nossa memória desatenta, acabamos por esquecer a visão por mais que insistamos: o esquecimento é consequência dos modos instituídos de guarda de nossa memória oficial.

Felipe Chaimovich, 1996

Texto de apresentação do livro *Rosângela Rennó*, publicado pela EDUSP em 1997. Publicado no catálogo da exposição *Sexta Bienal de la Havana - el individuo y su memoria* (Paris: Association Française d'Action Artistique, 1997, p. 117)

HERBERT ROLIM

CONFISSÃO E CONFEÇÃO PONTUAM OS TRABALHOS DE HERBERT ROLIM

A cor é ferrugem. A paisagem, chapada. Sombras azulam nacos de serra, criando volumes que se movem conforme a luz. O sol arde na vista. Isto é o sertão cearense. Um mundo que se mexe com hora marcada: à noite, com a chegada do Aracati, vento oceânico que adentra o sertão seguindo o leito do Rio Jaguaribe, levando a famosa "fresca", brisa que deixa o sertanejo "morto de feliz".

Embalado por essa lembrança da infância, em Iguatu, Herbert Rolim confeccionou a obra "... varrida pelo Aracati...". Trabalho marcado pela delicadeza que tece com a memória a poética da vida.

É assim que H. Rolim trabalha. Somando reminiscências às sucatas que vem acumulando em um processo obsessivo, herdado do pai e cultivado como o labor de um joalheiro pelo artista.

Em cada obra, um pedaço do tempo vivido - tempo que reconstrói na base da urdidura, do pesponto, do fino artesanato da gente para quem tirar leite de pedra não é metáfora, mas sabedoria.

Essa fidelidade de Herbert Rolim me comove. O desenhista perspicaz, econômico, transpõe para o objetivo e a escultura a leveza gráfica do risco preciso.

A cor é ferrugem. A paisagem, em relevo. Sombras azulam nacos de lembranças, que se movem conforme a luz do olhar do menino que carrega o sertão dentro de si.

Dodora Guimarães

MÔNICA RUBINHO

Nas questões abordadas por Mônica Rubinho verifica-se a existência de um universo muito particular, de conotação íntima, seja na eleição do material a ser trabalhado, seja na forma de manipular e devolver o objeto construído ao observador.

Mônica aborda elementos do consciente coletivo, resgatando com estes segredos ou narrativas cotidianas que verificam uma poética cronológica e espacial em suas construções.

A devolução do objeto construído reintrega a caracterização da matéria transformada dentro do contexto artístico, sugere a

possibilidade de diálogo do observador com o material utilizado, com a narrativa da artista e com a concepção de uma poética própria.

Assim, a artista escreve a história para que todos pareçam ser personagens.

Seus objetos determinam níveis de percepção (como a altura, posição e distância com que se integram obra e observador), apelam com a sensualidade da seleção de materiais que nos provocam sensorialmente. O uso de palavras ou títulos completa seu pensamento conceitualmente.

"Com alguma frequência faço uso da caligrafia como elemento constituinte na elaboração das peças. Quando a palavra aparece, possui a função de acrescentar significados e propiciar ao observador a construção de uma segunda imagem, imagem subjetiva."

Suas obras visam estabelecer com o observador uma experiência de cumplicidade e estranhamento ao mesmo tempo.

Com a intenção de provocar sensibilidade e percepção, familiaridade e desconhecimento, Mônica executa sua trajetória.

Texto construído a partir de diálogo entre os artistas
Mônica Rubinho & Sidney Philocreon.

JOSÉ RUFINO

UNIVERSALISMO DESRAIZADO

O metabolismo natural que provoca ciclos no sistema das artes plásticas faz com que jovens artistas apareçam e desapareçam do cenário com a mesma rapidez com que alguns deles mudam a poética, de acordo com a moda.

Na contramão da pressa e da ansiedade, José Rufino faz seu percurso de maneira reflexiva e silenciosa. Trabalhando fora do eixo Rio/São Paulo, desenvolve em seu ateliê, na Paraíba, uma releitura do universo familiar que transcende a narrativa, amplia-se e chega a um universalismo desraizado.

O jovem artista redesenha sua geografia familiar como se tratasse de qualquer outra saga. Nada tem caráter narrativo ou regionalista. Sua visão de mundo amplia o raio de percepção e o enquadra como um artista do mundo, descompromissado com tudo o que está circunscrito em uma única "aldeia".

Navegando por poéticas diferentes, seu primeiro impulso veio por meio da geologia, que o colocou em diálogo direto com a natureza, estabelecendo intimidade com vários materiais. Mas o homem e suas implicações sociais, antropológicas e políticas logo passaram a ser o fio condutor que até hoje pontua suas instalações.

Entre as idéias recorrentes que percorrem seus trabalhos estão mais de cinco mil cartas, correspondências pessoais e profissionais de seu avô, senhor de engenho, que foram retiradas da mera vocação de comunicação entre pessoas e transformadas em arte.

Na leitura proposta, a correspondência interfere na cartografia social, não como mera recuperação de uma história, mas como registro humanista. O conceito de Rufino é amplo e muitas vezes perturbador. Se anteriormente ele liberava a forma de um rigor mais perturbador, hoje ele transcende o próprio conceito. Em sua "torre", bilhetes, cartas e anotações sobrepõem-se e justapõem-se compondo um totem, como se fossem esculturas sociais. A acumulação dos materiais deixa em aberto o formalismo, que ora permanece estático, ora segue o ritmo imposto pelas linhas.

Essas correspondências-objeto, mumificadas, estabelecem um canal de comunicação ligando o presente ao passado para projetar um futuro. Se nos trabalhos anteriores antigas placas de numeração de casas, carimbos, lacres dos correios, máquinas de escrever, gavetas repletas de gesso esquadriavam um ideário pessoal, agora a citação é mais ampla e velada.

Alternando-se entre as instalações mais cênicas, de gestos amplos e minimalistas com pequenos cenários intimistas, José Rufino propõe um inventivo código social, sem hierarquias. Seu diálogo permeia vários campos da sociologia urbana em um exercício *in progress*. Mas não se trata, no entanto, de uma obra aberta, mas de formalismo bem-acabado, resultado de um pensamento linear, em sintonia com uma visão mais pragmática do mundo.

O binômio tempo/memória contido no conceito não uniformiza as estruturas, ao contrário, estabelece nuances. Superfície e aresta não cumprem só o papel de conter, de assegurar um lugar definido à latência da matéria, mas se prolongam em planos imaginários, que criam um espaço concreto em um espaço imaginado.

Agora Rufino faz a experiência de integrar o papel como volume no corpo que dialoga com o espaço que o circunda. Empregando o mínimo de elementos representativos, ele se afasta de qualquer conteúdo narrativo.

A utilização da forma livre encaminha o observador a uma percepção diferenciada, provocando um reconhecimento, um elemento surpresa. O olho do espectador é conduzido pelo prazer, e o envolvimento

sucessivo das formas movimenta-se em um ato de cobrir a densidade de cada superfície, em um movimento circular. Como resultado, um conjunto de elementos serve de ponto de partida para um diálogo entre o observador e o artista. A linguagem faz-se a partir de sinais reconhecíveis por ambos. Assim, a comunicação pode ser encaminhada de várias maneiras.

Sua escultura-objeto indica o caminho percorrido por ele antes de atingir a forma, ou seja, aquilo que pretendeu representar. Assim, Rufino incorpora novos elementos a seu trabalho, tratando-o de modo a não transcender as aparências reais do cotidiano.

Ele alcança certa liberação de mobilidade do volume que se exterioriza por meio de inserções desses materiais. O resultado apresenta ondulações que negociam com a alusão geométrica presente no ponto de partida, que se dilui na superfície modulada.

No metabolismo natural do sistema de arte, Rufino não está em busca da poética do dia, mas de incursões que o levem a uma pesquisa que ultrapasse o efêmero.

Leonor Amarante, 1997

CRISTINA SALGADO

HUMANA/INUMANA

Fragmentar o corpo, dividi-lo em pedaços, perfurá-lo, juntar suas partes de outras maneiras, alterar sua funcionalidade, sua simbologia. Por meio desses e de outros procedimentos, Cristina Salgado desenvolveu sua mais recente série de trabalhos, tocando em questões que, se hoje aproximam arte, ciência e tecnologia, inserem-se também em um outro problema, colocado mais propriamente aos artistas: como representar, figurar o corpo humano, depois da *Pop Art*, da arte conceitual e, sobretudo, da *body-art*? (o corpo-imagem em série sem interioridade, o corpo dissolvido ou reconstruído em um enunciado, o corpo que faz de si mesmo um material para experimentações). E, ainda, depois que Lígia Clark demonstrou o corpo enquanto dentro/fora perfeitamente transformável, via objetos relacionais? Há também, no núcleo dessa questão, a presença das experiências pós-1968 do multiculturalismo e do feminismo, e os desdobramentos recentes da ciência da computação e da biotecnologia, como as raízes de "uma nova organização pós-humana da personalidade (...), uma nova concepção de *self*, uma nova concepção do que significa um ser-humano"¹. Ou seja, repensar o corpo é, agora, enredar-se em uma complexa fenomenologia, que há muito abandonou qualquer naturalidade e ousa arriscar-se a mexer ao mesmo tempo com o entorno e consigo própria, produzindo

imagens com poder de intervenção nessas questões.

Se as imagens que Cristina Salgado constrói trazem referências de uma certa representação religiosa do corpo humano, por meio do uso de ex-votos de cera como matriz para as peças fundidas em ferro, essas marcas são logo misturadas à proposição de *jogos afetivos*, que depreendem-se de cada uma das peças. Sempre em direta relação, pedaços do corpo indicam uma pulsação qualquer que se sobrepõe à violência com que os organismos teriam sido fragmentados, perfurados, amarrados. Nessa tensão afetiva, é evidente a celebração de um certo fim do corpo humano (embora Cristina Salgado não oculte alguma dor inerente à perda), sua reeroticização e redefinição dos afetos, a experimentação no rearranjo de suas partes. Afinal, enquanto construções conceituais, as imagens exteriores que dimensionam nós mesmos e o outro são a interface complicada do social possível - a arte sempre desfazendo o denominador comum do coletivo.

As operações plásticas que inserem esses corpos fragmentados em nosso espaço de circulação são basicamente de corte, amarração e justaposição. A partir destes procedimentos, as diferentes partes são postas em relação, constituindo ora um único corpo, estranhamente composto apenas de suas extremidades (cabeça + pés ou mãos), ora dois corpos separados, em uma interação não menos estranha, que aprisiona as duas figuras com violência curiosamente passiva, acolhida na quietude e maciez das almofadas de veludo. Chega a surpreender quão pouco perversas seriam essas construções, em seu investimento de desejo. E aí se retorna são então ao silencioso sacrifício dos ex-votos, mas chega-se, ao mesmo tempo, à indicação de que são essa *escassez de órgãos* e essa *rigidez* de movimentos que permitem ao espectador a construção de uma anatomia imaginária a partir das construções, sob interferência de projeções de uma narratividade do cotidiano.

Propondo-se simultaneamente *humana e inumana*, a nova série de trabalhos de Cristina Salgado² ressalta principalmente as tensões que atravessam esses dois campos, enquanto possibilidades de convergências, hibridizações, incompatibilidades. São imagens prontas para se inserirem no fluxo coletivo deste final de século, trabalhando as novas formas de sentir, perceber, compreender e transformar as afetividades novas que se anunciam frias neste corpo ao qual a arte empresta sua substância e delírio.

Ricardo Basbaum, 1995

1 Idéias colocadas por Jeffrey Deitch no texto para o catálogo da exposição, *Post Human*, 1992, da qual é também curador, em que participaram, entre trinta e seis artistas, Janine Antoni, George Lippas, Jeff Koon e Annette Lemieux.

2 Importante lembrar que os artistas Ernesto Neto, Marcia X e Franklin Cassaro, por exemplo, sob diferentes abordagens, também avançam nessa direção, investigando o corpo em relação com materiais, e procedimentos enquanto "fetichização" e maquinação do erótico ou como jogo formal especial e singular, respectivamente.

DEL PILAR SALLUM

A DES-AÇÃO DE DEL PILAR SALLUM

Gestos repetitivos de enrolar e desenrolar parecem, à primeira vista, singelos, remetendo a brincadeiras infantis de amarrar e soltar os dedos e as mãos para lidar com a oposição prisão/liberdade. Aludem também ao trabalho de tricotar, utilizando novelos de fios e lãs, atividade revestida com a aura da domesticidade feminina. Podem associar-se à imagem de dedos amarrados para representar a memória de alguma ação futura, que não pode ser esquecida. Ou ainda lembrar ataduras, aplicadas a um corpo enfermo, em um ato de cuidado e redenção.

No entanto, encampados pela repetição exaustiva e circular dos atos de enrolar e desenrolar, que se expandem e se retraem, espessam-se e dissolvem-se na falta de resolução, os gestos tornam-se metáforas de perversão. A simultaneidade de duas ações paralelas no tempo e opostas no sentido produz uma síntese nihilista. Os gestos anulam-se, pervertendo a perspectiva de uma construção cumulativa. Evocam vazios.

As mãos que se enrolam e se desenrolam nos fios metálicos são metonímias de um corpo que opera a contramão da produção capitalista. Elas acenam a transgressão da ideologia da linha de montagem. Fazem e desfazem em proporções idênticas e simultâneas.

Como discute o filósofo Jean Baudrillard, na cultura pós-moderna, o ato de construção gera a respectiva desconstrução de seu sentido. Ele argumenta que a contemporaneidade traz em si a dissolução das noções de tempo e de espaço público. O objeto, então, não é mais o espelho do sujeito; a causalidade perde-se. A visualidade de "cena" é substituída por uma informação "ob-cena"⁽¹⁾. O que se vê não é a mão que enrola ou desenrola fios metálicos, mas sim os motores que gestam essa operação desconstrutiva. A obra dá lugar não apenas ao texto, mas ao subtexto, às entrelinhas invisíveis que se delineiam no efeito semi-hipnótico produzido pela visão fixa sobre o binômio ação-contração.

O vídeo-performance é um prolongamento do corpo - mais especificamente das mãos - escolhido consistentemente pela artista como veículo para a construção de um trabalho intimista e constrangedor, fragilizado e fragilizante.

Em *Ataduras*, série anterior de trabalhos, Sallum moldou fios metálicos, obsessiva e espessamente, ao redor de seus dedos e mãos. Desse modo, eles se transformaram em moldes, molduras, suportes. Fios moldados, enrolados e ocios, eles se tornaram esculturas sobre o vazio, a solidão, a memória da fisicalidade que os produziu.

Esvaziado do conglomerado metálico, o corpo da artista desintegra-se, vira passado. As esculturas produzidas tornam-se, então, receptáculos de memórias, recipientes de lembranças, casulos nulos de vida.

No vídeo, a experiência da construção material das esculturas-ataduras, realizada pela ausência física, radicaliza-se. Aqui, o processo que se realiza no tempo não chega a lugar algum.

A temporalidade do enrolar/desenrolar é aprisionada, como uma melodia sobre o vinil riscado. A repetição da ação ziguezagueante determina uma relação na qual qualquer vestígio de causalidade se apaga. Dessa translucidez da cena, emerge uma relação esquizofrênica: pela repetição, nos tornamos íntimos e cúmplices desse enrolar/desenrolar autista. Com nossos olhares, desencantados com a narrativas lineares propostas pelos sistemas de produção, estabelecemos uma identificação promíscua com aquele corpo compulsivo, desprovido da possibilidade de escapar de sua vazia e incessante trajetória.

Katia Canton

(1) Jean Baudrillard em "The Ecstasy of Communication", pp. 126 a 134. The Anti Aesthetic-Essays on Postmodern Culture, ed. de Hal Foster. (Seattle: Bay Press, 1983).

IRAN DO ESPÍRITO SANTO

O exercício de atenção para com o familiar exige uma mudança no modo de ver. É muito mais difícil prestar atenção à variedade de aspectos de lugares com os quais convivemos diariamente do que de lugares que visitamos pela primeira vez. O habitante deve exercitar-se muito mais que o turista para atentar para o seu lugar.

A obra de Iran do Espírito Santo caracteriza-se desde cedo pelo deslocamento da atenção como condição necessária para que qualquer obra de arte seja percebida. Antes de pendurar o quadro na galeria ou no museu, é preciso discutir o fato de estar usando a parede para pendurar objetos. A essência sublime da arte e a sua relação com o espectador não diferem da relação de qualquer outro objeto com o mesmo espectador. O fato de se tratar de um objeto artístico não é suficiente para garantir a atenção de alguém cronicamente desatento. A relação emperrada entre espectador e objeto amplifica-se, portanto, para além da obra de arte. Se não somos capazes de atentar para objetos com os quais convivemos no nível mais banal, como

poderia a arte referir-se de modo relevante ao cotidiano esquecido?

O amadurecimento desse impasse na obra de Iran do Espírito Santo exhibe-se em sua ocupação orgânica dos espaços em que expõe. Em vez de pendurar obras singulares obedecendo condições dadas pelos lugares de exibição de arte, o artista passa a apropriar-se de suas exposições como obras em si. Assim são feitas suas instalações, que obrigam o espectador a se perguntar mais pela natureza do espaço no qual ele se encontra do que pelas obras já caracterizadas como artísticas.

Dentro de seu diálogo com os espaços de exposição, Iran desenvolveu um vocabulário para reformar a atenção do espectador. As coisas caracterizadas como obras dão lugar a paredes doentes, com verrugas, paredes que nos olham enquanto são olhadas, galerias de fino trato pintadas com monótonos padrões em preto e branco ou irônicos tons pêssego.

Conversando com Iran, um problema que sempre vem à tona é a relação entre arte e representação. Se as codificações técnicas da representação, desde os artificios da perspectiva geométrica, habituaram-nos a ver o mundo por intermédio da arte, elas também causaram a passividade de um espectador que domina desatentamente as regras de trânsito entre a representação e o representado. Aqui está a figura de uma mariposa, ali está o modelo: a facilidade de interpretar a arte figurativa como transposição do mundo repete a desatenção que temos para com o nosso entorno. A arte, nessa medida, ajuda a reforçar a relação passiva com o cotidiano, enquanto deveria propor um exercício constante pelos sentidos.

A relação com o espaço de exposição de arte precede a relação com a obra de arte. A negação de que a obra existe deslocada de seu modo de apreensão pelo público pode servir como fio condutor entre as instalações e a produção plástica do artista. O estranhamento causado no espectador que entra em uma de suas instalações repete-se no estranhamento em reconhecer objetos e imagens cotidianos transformados em objetos estéticos por meio de procedimentos técnicos que vão de fotografias e monotipias à desenhos e esculturas. Iran insiste em negar qualquer superioridade do objeto artístico sobre outros objetos.

Felipe Chaimovich

ELISABETE SAVIOLI

Fotografias são superfícies. Esse traço distintivo que a foto partilha com as demais modalidades de imagens técnicas, aquelas mediadas em sua geração/produção por aparatos, raramente é discutido fora dos círculos de estudos sobre filosofia da comunicação. Por serem superfícies, assim permitiram a constituição do universo visual contemporâneo.

Os fotógrafos responderam à problemática da superfície de forma diversificada. Alguns partiram em busca da sensação de volume e textura na tentativa de anular aquela característica multiplicadora. Em um gesto que estabelece um paradoxo ao unir igualmente - sob esta ótica, incorporaram de modo constitutivo esse elemento estrutural, reorientando o olhar sobre o mundo, transformando o ruído em sinal.

Por serem reproduzíveis e manipuláveis, essas superfícies acabam gerando tensões permanentes em determinadas aplicações, como o campo do fotojornalismo, em que a fotografia é vista como instrumento documental - mecanismo gerador de verossimilhança. Aspecto que nos lembra de outro vetor comum a essas mídias: o caráter indícial.

Não se trata da interpretação da foto como instrumento elaborador de mimeses, mas de um traço condicionante da ligação entre mundo e possibilidades de representação. E são esses dois vetores - *indícialidade* e *superfície* - que esta série de fotografias de Bete Savioli parece descortinar.

Imagens de tons densos, estas fotos são exemplares ao revelar como ambos os elementos podem ser trabalhados no enfrentamento do instrumento - a câmera, embora fosse mais adequado falar em *sistema fotografia*.

Em um primeiro momento, elas nos fazem perder a referência espacial. De que ponto observamos a cena? São paisagens subaquáticas? Mas estamos dentro ou fora da água? O tensionamento parece romper-se repentinamente, com sutileza, quando do nada cristalizam-se objetos inesperados ou, ainda, quando o ângulo observado é tão estreito, em função do que a imagem exige do olhar: nossa atenção.

Estranha força nos prende. Uma sensação de silêncio, certamente causada pela concentração que exige. Em seguida, com velocidade, parecem associar-se à imagem impressões sutis, como o som do vento, seu toque. Impossível escapar do grande universo de conotações de fundo psicológico e de forte marca romântica que o elemento água apresenta na cultura ocidental. Não é difícil estabelecer um longo leque que vai das telas de Klimt à série de fotos de Klaus Mitteldorf - *Morte de Orlia*.

Ao mesmo tempo, as fotos de Savioli evocam paisagens de filmes de ficção científica com seus *aliens*, aproximando reações como atração e repulsão. Certamente, seus autores souberam tirar proveito de procedimentos de captura do olhar, promovendo um retardamento do mecanismo de contemplação. Curiosa solução que desvia nossa percepção do fato de que cenas de potencial magnetismo são construídas sobre dejetos, sobre água estagnada.

A presença da água pode ainda nos remeter ao mito do tempo, mesmo que nestas imagens a temporalidade pareça dilatada, talvez suspensa. A estratégia da obra nos leva a observar em profundidade. Dessa forma, é possível aproximar a série de produções recentes, que têm pensado na fotografia conforme as preocupações do grande campo das artes visuais. Um desses vetores de investigação é a busca de novas formas de "contemplação", em oposição ao ritmo acelerado imposto pelo universo visual contemporâneo. E Savioli o faz com leveza e com energia ao capturar nosso olhar.

Ricardo Mendes, 1997

EDGARD DE SOUZA

ESCULTURAS

*la pupila del otro nos inveta
el verbo querer en el primer beso*

Manuel Ulocia, "El viaje", 1982-89

Vista do quintal do atelier do artista, pela primeira vez, a grande concha que estava no centro da sala, recorre na memória a escultura de Paulina Borghese, representada como Diana recostada na interpretação de Canova. Se no paradigma do Neo-Classicismo o espectador é arrebatado pela beleza da realização da escultura - a figura, o mármore, a perfeita harmonia; na peça de Edgard de Souza tem-se o mesmo efeito de sedução visual. Há nela uma luminosidade, produzida pelo esmalte industrial, e uma sensualidade de curvas e movimentos, que aprisionam o observador de forma inescapável. Somos encapsulados pela sua beleza e pelo que ela contém de misterioso: um corpo ausente, uma presença invisível e silenciosa. A fascinação é seguida pela perplexidade: nos damos conta então que estamos diante do próprio corpo do artista, totalmente desnudado pelo nosso olhar. Talvez constrangidos, tentamos recuar mas já é tarde. Somos voyeurs, como sempre, do desejo dele, o outro, e, feitos cúmplices, participamos uma vez mais do assassinato de Marat.

Ejaculações escorrem pela parede ou lançam-se pelo espaço. Circulação de fluidos, viscosidades cristalizadas nos fazem lembrar que não somos mais que os

mecanismos dos líquidos que circulam pelas nossas entranhas. No interior do estúdio, estamos condenados a ver-nos na assepsia dessas esculturas feitas da mais sintética brancura. Entretanto essas formas em sua artificialidade, talvez como recompensa oferecida ao esforço do artista, celebram o espetáculo da energia e da libido. O projeto poético quer, metaforicamente, possibilitar a superação desta humana condição, sublimando a experiência corporal no tempo e no espaço através da linguagem. "Somos seres de linguagem"(1). Mas não há nela nenhum alívio. Estamos subjúgados às nossas pulsões e desejo.

Na parede do estúdio, um fragmento de dorso com braços coto parece querer envolver, generosamente, o espectador seduzido pela sua estranha carnalidade de luminosa fascinação. Ao tocá-lo, no entanto, somos repelidos pela dureza da sua estrutura, pelo estranhamento da proximidade daqueles braços inacabados ou mutilados e pelo incomodo de não sermos acolhidos. Não nos é dado possuí-lo nem ser possuído. Mas é a partir deste contato que percebemos a natureza desse objeto: algo entre, que não se afirma como fragmento de um passado perdido e tampouco revela-se como formação a caminho de uma complitude no futuro. Estamos sós com esse objeto de perversa ironia como estamos sós com nosso desejo. Ele é para ser visto e percebido no seu sentido irrevogável de melancolia e desconforto físico.

Nos estágios primários da história da escultura, ela era um objeto de culto mágico, usado como meio de assegurar a sobrevivência do seu autor. A partir dos gregos, a escultura tornou-se a expressão do ideal estético perseguido pelos estilos históricos, só interrompido pelas obras de Rosso e Rodin. No decorrer do século XX, ela se transformou na possibilidade de expressão mais completa dos ideais do Modernismo, ganhando uma nova aura, hermética, como um objeto de contemplação tendendo ao absoluto. Num tempo recente, a escultura vem sendo estressada ao seu limite máximo pelo uso da "Canal Street technology"(2) por Eva Hesse, pelas manipulações propostas por Lygia Clark, pelo uso de sugestivos, ambíguos mesmo, arranjos e estruturas por Bruce Nauman, ou pela impregnação da experiência psíquica por Robert Gober, para lembrar algumas entre as tantas práticas artísticas que a problematizam como um objeto estético e culto.

As esculturas recentes de Edgard de Souza operam com os níveis básicos da experiência humana: defesa, proteção, pesar, vulnerabilidade, solidão, sexualidade. Entretanto seu trabalho não é auto-biográfico nem confessional. Suas peças não são o resultado da sublimação do desejo, conforme o enunciado freudiano, mas a sua radical exposição. Não são a representação figurativa daqueles sentimentos mas a materialização da realidade inexorável deles. Com uma estratégia evocativa, cada peça é

uma afirmação do corpo no mundo, através de uma apropriação asséptica e aristocrática do design, que, sobretudo pelo esmalte branco-fantasia, lhes confere uma aparência inerte e brilhante. Objetos investidos de uma aura de estranhamento, característica da maioria dos trabalhos ao longo da carreira do artista, intensifica-lhes o senso de realidade: eles são uma manifestação perturbadora a problematizar a relação entre o homem e o mundo, particularmente aquelas definidas pela cultura e civilização.

Artesão de suas próprias peças, construídas obstinada e exaustivamente ao longo do tempo, Edgard reporta com elas o procedimento compulsivo e ritualístico como experiência básica, recuperada em seu tempo. O esforço físico, o suor, as mãos molhadas na construção do trabalho vêm para reforçar o caráter erótico e pulsante dos objetos, criados a partir de uma força emotiva, que, no entanto, foi disciplinada e refinada durante o processo. Cada etapa do trabalho serve como elemento silencioso na recriação evocativa de um brilhante desvio da norma erótica, comunicada, ao final, através de objetos inquietantes, que examinam o corpo em estado de emergência.

As esculturas e objetos de Edgard inscrevem a sua pesquisa plástica em torno daquela família de objetos fundada pelos surrealistas, os objetos-parte: "objeto-parte por dimensão psicanalítica de finalidade de um instinto ou impulso. O corpo do sujeito centrado em torno a tantos órgãos separados com suas necessidades e desejos, interatua com o mundo exterior em si - o mundo objeto - em função dos órgãos recíprocos que satisfarão essas necessidades e desejos. O objeto-parte expressa a imperiosidade dos impulsos, a voracidade de suas demandas, o modo como o corpo, no domínio da fantasia, pode ser rasgado, canibalizado, destroçado"(3).

Há uma impecável honestidade nesse trabalho: é como se o artista estivesse revelando que a construção de uma escultura é como uma metáfora física para a produção da forma e a formação da vida. Em Edgard, o corpo é o princípio e o fim da escultura.

Nunca tinha me dado conta que se alguém tentasse atravessar o espelho para o campo da imagem refletido, como fez Alice, no verdade, desapareceria tragado pelo próprio imagem. Desapareceria sem deixar resíduo, diferente de Narciso que provavelmente, deixou um corpo inchado, flutuando no lago(4).

As esculturas de Edgard são um retrato do corpo ameaçado, de um tempo de falência das causas e ideais, em que a pele, os fluxos e pulsões do próprio organismo se converteram na fronteira onde se travam algumas das grandes batalhas da contemporaneidade, isto é, o corpo transformou no território das práticas políticas. Nestes últimos trabalhos, o artista converte-se no protagonista central de sua arte, explorando a natureza e a pertinência de sua auto-apresentação. Entretanto o faz

criticamente, com o objetivo de criar distância de qualquer romantismo ou idealismo, para atualizar a imagem do artista como sujeito solitário, cujo último refúgio possível aos processos de mercantilização das sociedades de massa - onde a úmida e viscosa palpitação da vida foi substituída pela mitologização da sua prática - é o confinamento na privacidade do próprio corpo, que, apesar de ser definido como uma frágil entidade, é marca e origem de toda consciência de alteridade. Edgard, o artista, exibe-se como "máquina desejante"(5), encerrada no circuito de suas impetuosas demandas. Instaladas no espaço da galeria, as esculturas de Edgard armam-se como um conjunto auto-suficiente, isolado do mundo mas sob a regência do artista. A galeria é campo de batalha, o cenário de um vácuo de ambiguidades, onde vestígios do corpo - sensações, energia e sexualidade - são dispostos em um desconfortável estado de suspensão. Estão ali abrigados os resíduos do esforço empreendido no embate exaustivo pela busca de verdades e afirmações, produzidas numa espécie de ritual secreto, atos privados de riscos, eros e frêmito. Como protagonistas de uma história fantástica, porque imensamente humana, as obras se apresentam como pura expressão de pulsão e desejo convertidos em algo no campo do real. Para sua interpretação elas requisitam memórias de experiências sensíveis. Em cada uma delas o corpo é induzido pelo artifício, para revelar a si mesmo como consumidor de energia, potência e libido. Vistas como corpos espelhantes em um reflexo interminável, elas estão impregnadas, em sua condensação pelo artista, de uma proximidade que automaticamente engaja os sentidos. Elas provêm o primeiro estágio da percepção de nós mesmos, nas nossas potencialidades e energias, estendendo-se por um circuito fechado e engolindo o observador. São, para aquele que as contemplam, uma perturbadora fenda erótica, aberta ao próprio interior do observador e da sua condição: estamos, uma vez mais, diante de um drama fundado sobre a impossibilidade de consumação do desejo, esta pequena tragédia da frustração humana.

Ao final, o bebê fica ali a meia altura do chão. Abandonado na estranheza de sua semelhança, não lhe é dado o conforto das almofadas de pele. Estas são o "troféu", essa noção tão masculina, do criador e não da criatura. São um direito dele, pois nesse negócio não há vitória nem verdade. Apenas o fazer e o olhar.

Ivo Mesquita

Mauro Meiches, *Uma metáfora possível do morte?* São Paulo, original, 1997, p. 2. (2) Les LeVine, *Eva Hesse*, videorecording, Yale Art Gallery, 1992. Refere-se ao uso de materiais encontrados em lojas de construção. (3) Rosalind Krauss, "Retrato de la artista como Fillette", in *Louise Bourgeois*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1990, pp. 208-209 (livre tradução pelo autor do original em espanhol). (4) Edgard de Souza em carta ao autor, em 13 de Maio de 1997. (5) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Anti-Oedipus*, New York, Viking Press, 1977.

MARTA STRAMBI

O OCO E A ORIGEM

Do choque à indiferença, de objeto de escândalo ao escândalo do não-objeto, da diversão ao recolhimento, assim caminha a arte desse século. Quando o prazer do novo envelhece, quando o extraordinário é repetido incessantemente, quando o excesso anestesia, então começa um movimento em busca do que foi perdido na origem. Frequentemente nostálgico, romântico em essência, o caminho de volta acontece. À margem das grandes promoções culturais, muitos jovens fazem da criação plástica uma viagem dentro de si mesmos e buscam um diálogo com o mundo. A verdade é que o experimentalismo da arte atual é ainda assunto para iniciados.

Nessa introspecção, o corpo tem sido preocupação dominante. Como último reduto do eu, como único aparato do ser, a fisicalidade do corpo e suas implicações biológicas, psíquicas e sociais ocupam quase que obsessivamente uma geração. Não vejo essa escolha como opção sensacionalista. Vejo como necessidade íntima e premente, que vai no sentido inverso da assimilação acrítica do que se poderia chamar de política do corpo em um cenário em que a clonagem aparece como o último estágio da modelização do ser humano. Nada a estranhar, pois, como dizia Barthes: "a História, afinal, é a história do lugar fantasmático por excelência, isto é, do corpo humano". É a partir desse fantasma, buscando nele "a ressurreição lírica dos corpos", que alguns artistas hoje engendram suas poéticas, registros inquietantes do que assombra o homem contemporâneo.

Marta Strambi vinha nesse caminho desde 92, mas só agora fica claro seu percurso. Quando ainda trabalhava o quadro, aparecia na tela um relevo. O efeito era obtido pela adesão de um tecido a um objeto; removido o objeto e colado o pano sobre a tela, resultava em um plano em dado momento perturbado por uma protuberância. No inchamento da superfície estava a intuição do espaço topológico; no uso de estampados floridos, a alusão à pintura. Vieram, a seguir, as películas de material sintético corrompidas pela queima. Os acontecimentos promovidos pela ação do fogo e do ar traduziam-se em acidentes topográficos: o plástico incolor perdia a pureza pela adesão das negras fuligens e retinha as marcas da agressão em rugosidades e crateras. Nessas duas séries, a superfície define o espaço em estreita relação formal com o que virá depois.

No momento, é pela moldagem do corpo que se constrói a obra. Ao usar o corpo como molde, a artista lhe confere o status de matriz donde retira múltiplos. Emprega o silicone, matéria dúctil e maleável que, aderida ao corpo, dele assume a forma e retém a textura, tépida e macia como a própria pele. Pela maquiagem lhe dá coloração, aplicando os

mesmos produtos destinados ao embelezamento das mulheres. A película sintética maquiada em epiderme se estende em forma e contraforma de um vazio. A topologia de um ser vivente é aqui substituída pela artificialidade teatral de um dos processos micromoleculares de reprodução genética, cada artefato reduz-se a uma prótese externa, artificial. Justo por isso, cada fragmento funciona como índice, tendo no corpo seu referente.

Nas peças em exposição, a forte relação com o original que pretendem simular vem de uma fatura tecnicamente competente, mas não fria porque permeada de afetos: a necessária manipulação do corpo (quase carícia) exigida pelo processo de moldagem conduz ao reconhecimento de suas particularidades e heranças, enquanto o tratamento cosmético (recurso iludente) revela disposição de seduzir. Seios, nádegas, barrigas e entranhas recordam as densidades da carne, os côncavos e convexos habitados, a viscosidade dos líquidos corpóreos. É difícil resistir ao desejo de tocá-los. Porém, se são atraentes, são também repulsivos pela sugestão mórbida de corpos despedaçados. Um exemplo: Marta faz a moldagem dos dedos dos próprios pés e neles descobre traços de seus antepassados (relação biológica/individuação); montada a seqüência, constata a aparição de estranhos pés sob a orla de um manto (relação fantasmática/dissolução do eu no coletivo). Esse manto abriga em suas dobras um corpo que é histórico, marcado por medos e gozos trazidos de um tempo recuado, porém constantemente atualizado. Também no espectador essas obras suscitam o imaginário do corpo em uma indagação silenciosa de vida e morte.

Maria Alice Milliet, 1997

TUNGA

A VIRTUALIZAÇÃO DA ARTE

Chumbo, seda pura, lâmpadas, dedais, ninfetas, cobras, imãs, tripas de mico, vastas cabeleiras, sinos agigantados, ossos, agulhas e por aí vai - o universo de Tunga. Primeiro impacto diante da obra deste artista: convivem aqui pedaços de mundo que não costumam encontrar-se, nem mesmo na esfera dita autônoma da arte. Atrações entre corpos minerais, vegetais, animais e humanos, agitam uma exuberante sexualidade para além do antropomórfico. Nestes acoplamentos espúrios instauram-se mundos surpreendentes, povoados de seres *sui generis*. Engano, no entanto, pensar que nesta lista de materiais insólitos ou em sua igualmente insólita composição, residiria a originalidade e a força maior desta obra. Ver

seus trabalhos reunidos em retrospectiva leva a indagar-se porque estes materiais e não outros, porque e de que modo eles se juntam e o que se opera nestas miscigenações. Tais questões, mobilizadas pela proximidade espacial das obras, colocam-se mais agudamente ainda se evocamos sua evolução no tempo.

É que se trata de uma obra que nunca pára de sofrer hibridações. Ela é sempre passível de retornar e, a cada volta, torna-se outra. Às vezes são apenas pedaços de obra que se reatualizam em novas composições. Às vezes, obras inteiras. Às vezes elas ficam anos sem reaparecer¹. Às vezes reaparecem por ciclos, lunações. E entre os ciclos, elas hibernam². São obras de arte vivas, em infinita transfiguração.

Nada nestas obras é definitivo, nada nelas é neutro. Quando retornam, sempre num ambiente diferente daquele que as originou, é porque foram atraídas por elementos que ali vibram de modo especial e que, provavelmente, irão incorporar-se à sua química produzindo uma floração de novo tipo³. Ou então é algum problema que lateja mais intensamente, como que pedindo uma via de concretização para liberar a vida de um impasse qualquer, que encontra numa certa obra ou pedaço de obra uma matéria possível de expressão⁴. Nesta reatualização, é o próprio ambiente que se põe em obra. Tudo se transforma em matéria prima de um processo de criação, que inclui e trabalha o espaço, bem como o espectador e o próprio artista. O universo revela-se obra de arte, *work in process*; a arte revela-se vibração crítica do mundo.

Nada escapa a esta palpitação desejante, nem mesmo uma retrospectiva, como é o caso da atual exposição em Nova York: a nova vizinhança que se estabelece aqui entre as obras, as amalgama de modo singular, provocando devires em cada uma delas e fazendo nascer outras, inéditas⁵. E ainda, a mesma retrospectiva em espaços, cidades ou países distintos, será também ela infalivelmente distinta a cada vez e engendrará novas obras.

É o fio vital que alinhava os corpos, dependendo do que em cada um é afetável ou não pelo outro, dos efeitos de cada um sobre o outro. E é do desenho desta miríade de elementos entrecruzando-se que emerge o sentido. Quanto ao artista, ele é apenas o "propositor"⁶ de um protocolo de experimentação - lista de materiais e objetos, roteiro de operações e ainda, eventualmente, agentes humanos ou não de tais operações. No entanto, o que admirará não é ele quem sabe e muito menos quem decide. O artista é um "experimentador ocasional", como diz Tunga, ele sequer tem como prever qual será o ponto ótimo de tensão entre os ingredientes heteróclitos que ali se reuniram, de modo que sua fricção seja fecunda - condição para que um mundo tome consistência, possa individualizar-se e fazer-se obra. Grande arte é necessária para colocar-se à espera paciente

deste ponto preciso. Muito humor e pouco drama. Mas nesta contínua repetição diferenciadora como circunscrever uma obra deste artista?

A obra de Tunga tem sempre uma dupla face. A mais óbvia, aquilo que se costuma chamar de "obra de arte" propriamente dita, constitui apenas sua face atual - efêmera sedimentação numa forma determinada, dos fluxos que paralelamente não páram de agitá-la. Lado estático e cronificado da obra, onde ela pode ser apreendida como unidade, desde que lembremos que esta é sempre instável e não cessa de se desterritorializar. Mas há também e inexoravelmente uma outra face, seu reverso: infinitas obras virtuais que podem engendrar-se em seus invisíveis amálgamas, cujas direções, expansão e ritmo, são imprevisíveis. Lado dinâmico, cronogenético da obra.

Ou seja, Tunga opera uma virtualização da arte. Poder-se-ia cogitar que isto nada tem de original, pois que é próprio de toda arte. No entanto, na obra deste artista tal operação ganha visibilidade e relêvo, constituindo-se talvez na principal questão que move seu trabalho, sua "fórmula", por assim dizer. Uma obra que, apesar da aparente solidez, é sempre ao mesmo tempo um composto híbrido em formação. Obra vibrátil, ela continua se fazendo em função da lista de afetos possíveis de cada material empregado.

Se existe um mistério nesta obra, ele está em sua incontornável virtualidade, da qual sempre nos esperam devires. O próprio mistério da vida enquanto energia criadora. Não se trata aqui de representar a vida: representações pura e simplesmente, por mais originais, tendem a ser inofensivas. Trata-se sim de colocar a vida em experimentação. É isso o que estranha nesta obra: uma inegável força que, se deixarmos, nos arranca da mesmice e nos relança no processo. Uma força ética, pois afirma a potência de transfiguração da vida.

Assim, a obra deste artista, nunca está nem onde e nem como se espera. De fixo, ela não tem nem morada, nem contorno, nem nome. Uma obra que foge por todos os lados, que nunca se encerra em limites demarcáveis de uma vez por todas. Eterno retorno do outrar-se. É claro que se pode dizer que cada obra é uma e única, mas sempre e simultaneamente todas elas são atualizações de uma só e mesma obra, contínua, inesgotável, infinita. Obra virtual.

Esta linguagem própria da obra de Tunga, a qual implica em permanecer pulsando para além de suas sedimentações formais, dribla o autoritarismo do *establishment* da arte. Despista o monopólio da pulsão criadora, que ignora a maioria dos artistas e, àqueles poucos eleitos que ele reconhece e incorpora, tenta impor diretrizes de trabalho, reduzindo muitas vezes sua obra à condição de joguete de negociações comerciais e políticas. Tunga contorna estas duas tristes alternativas que se colocam para o artista hoje: ele consegue manter a visibilidade

pública de sua obra e, ao mesmo tempo, escapar desta reserva autorizada onde a força da arte tende a ser confinada e o ato artístico mumificado.

Os trabalhos deste artista escapam sem parar e por isso mesmo são raros; e quanto mais raros, mais demandados e mais valorizados. O curioso é que o modo como escapam é exatamente o mesmo que os faz impor-se nos domínios da arte, fortalecendo sua insubordinação e ampliando ainda mais a liberdade de invenção e incorporação de linguagens.

A obra de Tunga é uma zona franca de hibridações renovadas onde a criação, como dinamismo experimental e disruptivo da existência, é permanentemente reativada. "Flagrante ostensivo"⁷ da força geratriz. Uma generosa alegria emana desta infinita instauração de paisagens.

Suely Rolnik

¹ Exemplo: *Axis-Exogène* realiza-se pela primeira vez em 1986 e só retorna agora, na presente retrospectiva, em 1997.

² É o caso de algumas das obras que integram a atual retrospectiva: *Xifópagas Capilares*, exibida três vezes em 1985 e, de novo, três vezes em 1989; *Vanguarda Viperina*, realizada duas vezes, em 1985 e 1986 e, de novo, duas vezes, em 1993 e 1995.

³ Exemplo: charutos e caixas de charutos in *Barrocos de Lírio* (X Bienal de Havana. Cuba, 1994).

⁴ Por exemplo a instauração *Passeio de Vanguarda no Soho* (Nova York, 1996), reatualiza-se como *Espasmos Aspiratórios Ansiosos* (MAM, Rio de Janeiro, 1996) e, depois, como *Heraldos Divinatorios*, parte de *Inside Out, Upside down* na Documenta X (1997). No contexto da plataforma de uma velha estação de trem desativada em Kassel, pequena cidade alemã, próxima à antiga fronteira com o lado oriental, voltam os rapazes de *Passeio de Vanguarda no Soho*, carregando suas malas velhas que contêm ossos e pedaços de corpo humano não identificáveis. Desta vez, as malas e seu estranho conteúdo migram para as redes que ficam suspensas nas vigas da plataforma durante a noite e, que durante o dia, são colocadas à altura do olho do espectador. O cenário de *Inside Out, Upside down*, instaura e problematiza na Documenta uma paisagem de holocausto.

⁵ É o caso de *Old rocking chair*, instauração inédita que se criou no contexto da atual retrospectiva feita de charuto de *Barrocos de Lírio* (X Bienal de Havana, 1994), pólvora de *Corpos Pulverosos* (Luiza Strina, SP, 1996), desenho de *Pintura Sedativa* (MAM, RJ, e Hara Museum of Contemporary Art, 1985) e da introdução de um elemento novo, no projeto original um preto velho, protagonizado na vernissage da exposição pelo próprio diretor do Bard Museum.

⁶ Tunga assim se refere à função do artista, numa nítida alusão a Lygia Clark.

⁷ cf. expressão usada por Tunga num texto de sua autoria que acompanha a instauração *Espasmos Aspiratórios Ansiosos*.

A AMBIÇÃO E A MODÉSTIA DO PRAZER

A pergunta que Carlos Zilio faz é muito simples: "Pode alguém, ainda, pintar hoje em dia?". É uma pergunta ambiciosa que ele faz modestamente, mas é também uma pergunta modesta para a qual ele fornece uma resposta ambiciosa (entendendo-se, aqui, ambição no sentido anglo-saxão de elevada aspiração). Zilio não é o primeiro a fazer essa pergunta, naturalmente, nem o único a fazê-la hoje, mas é essa mistura de ambição e modéstia que considero única em seu trabalho.

Talvez isso seja mais fácil de se perceber por meio de uma comparação com Gerhard Richter, por exemplo, com quem ele tem ao menos uma coisa em comum: um exílio súbito e a descoberta resultante de todo um mundo cultural que ele havia previamente mais fantasiado do que conhecido. Richter, treinado na Alemanha Oriental como pintor realista socialista, chegou a Dusseldorf na época em que a *Pop Art*, mas também figuras como Yves Klein, era o *Nec Plus Ultra* da arte contemporânea e embarcou imediatamente no longo processo de esquecimento do que havia aprendido. Em princípio, por meio do que pode ser chamado de um impulso "Conceitual", Richter deu início a um desmembramento crítico da prática da pintura, desfazendo a unificação dessa arte que havia marcado sua história desde Manet: ele a separou em gêneros, em categorias, às quais abordou uma a uma (o nu, o retrato, a natureza morta, a paisagem etc.). Mas a introdução da abstração, ainda como um outro gênero, como um outro conjunto de possibilidades históricas, deslocou a posição irônica original: ficou claro para Richter que, apesar de toda a sua maestria dos códigos da pintura, apesar de todas as suas intervenções críticas sobre o legado da tradição, ele teve que aprender novamente o prazer de pintar.

É aí que entra a modéstia, e a sua dificuldade, quando alguém se coloca, como Richter, na posição distante de acusador. Uma saída moral está em jogo, apontando para a ética epicurista da antiguidade (mas também para Brecht e suas ambigüidades): como pode alguém zombar de alguma coisa e, ao mesmo tempo, sentir prazer com ela? Richter vem ocupando-se desse paradoxo há quinze anos.

O caminho de Zilio não é mais fácil. Como Richter, ele começou como artista político. Ao contrário de Richter, no entanto, foi um artista conceitual durante esses anos de militância - ou seja, participou do movimento antipintura que se seguiu à *Pop Art* (e Yves Klein etc. tudo o que Richter havia subitamente descoberto na época de sua deserção para o Ocidente). Em outras palavras, quando chegou a Paris no final dos anos setenta, Zilio já pertencia ao campo dos acusadores: a

pintura, em seu mundo, tinha há muito sido rotulada com a pecha de elitismo e estava enterrada. Seu choque com a descoberta da sua própria arrogância foi enorme (o mesmo de toda uma geração), baseado no que ele agora chama de sua "Ignorância". As coleções públicas e particulares no Brasil contêm tesouros extraordinários da arte da pintura, e existe uma tradição genuína de pintura modernista neste país, mas estas não estavam disponíveis para ele, talvez por falta de uma certa massa crítica. Ele poderia ter descoberto Cézanne em São Paulo, onde os exemplos contidos na coleção Chateaubriand estão entre os melhores que podem ser vistos no mundo, mas foi Paris a Damasco de Zilio. Diferentemente de Richter, que fora educado no *metier* da pintura acadêmica e sentiu uma necessidade urgente de tomar uma posição contra ela, Zilio subitamente maravilhou-se com as complexidades dos gestos mais simples: o que significa deixar uma marca em uma tela, o que significa organizar um campo? O cheiro de terebintina é tão ruim quanto nos diz Duchamp? É possível pintar sem se sentir culpado? Qual é a origem, qual é mesmo o valor do prazer do procedimento pictórico?

Neste jorro de novas interrogações, Zilio leva uma vantagem sobre Richter. Como ele, teve que desaprender, diminuir seu *status* como artista; como ele, teve que aceitar que a eficiência política da arte não é tão grande (a rejeição de Richter ao modelo realista socialista foi mais fácil de atingir; para Zilio, foi toda a utopia político-artística do modernismo que precisou ser questionada). Mas ele não teve que se posicionar como o desafiante irônico da tradição da pintura, como o liquidante. Pelo contrário, precisou desaprender que a pintura "fora" liquidada, teve que aprender um ofício que ele havia previamente considerado morto. Precisou transformar-se em aprendiz, o que significa que a ironia, e sua postura de domínio e controle, sequer interveio como uma possibilidade. Isso também significa que ele teve a liberdade de direcionar o problema da pintura sem sentir o fardo diário de ter que justificar sua existência. E essa própria posição de modéstia, a qual ele aceitou sem sequer pensar nela (enquanto isso foi uma luta permanente para um artista como Richter), também significou que ele pode propor uma resposta ambiciosa.

Existe prazer, diz Zilio, em aprender um ofício que parece estar desaparecendo, e esse prazer singular é, por assim dizer, um meio de resistência contra todas as forças que levam o mundo em direção à sua maior homogeneidade possível. Isso resiste ao impulso em direção à mesmice absoluta, precisamente porque, se é singular, seu poder reside na sua alta especificidade.

Roland Barthes escreveu certa vez:

"Uma tradição antiga, muito antiga: o hedonismo foi reprimido por quase todas as filosofias; só foi defendido pelas figuras marginais, Sade, Fourier; para Nietzsche, o

hedonismo é um pessimismo. O prazer é continuamente frustrado, reduzido, diminuído, em favor de fortes, nobres valores: verdade, morte, progresso, luta, alegria etc. Seu rival vitorioso é o desejo: estamos sempre ouvindo falar sobre o desejo, nunca sobre o prazer; o desejo tem uma dignidade epistêmica, o prazer não. Parece que a (nossa) sociedade recusa (e acaba por ignorar) a felicidade a ponto de só conseguir produzir epistemologias da lei (e de sua contestação), nunca de sua ausência, ou melhor ainda: de sua nulidade."

Ao definir o prazer da pintura como o guardião de sua tumba, as telas de Zilio, silenciosamente, fornecem uma resposta bastante eficaz, no final do nosso século, à própria questão da necessidade da pintura.

Yve-Alain Bois, 1996

ALAVÉR, KEILA
(Santo Antonio da Platina, PR, 1970)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições coletivas selecionadas

1997
I Bienal do Mercosul - Porto Alegre - RS
"Forma perversa". Galeria Luisa Strina - São Paulo - SP

1996
"Projeto Antártica Artes com a Folha" - São Paulo - SP

AUGUSTO, PEDRO
(Brasília, DF, 1974)
Vive e trabalha em Brasília

Exposições coletivas selecionadas

1997
"Intervalos" - Paço das Artes - São Paulo - SP

1996
"Secreções e Contaminações" - Brasília - DF
28º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba - Piracicaba - SP

BALTAR, BRÍGIDA
(Rio de Janeiro, RJ, 1959)
Vive e trabalha no Rio de Janeiro

Exposições individuais selecionadas

1997
Galeria Cohn Edelstein - Rio de Janeiro - RJ

1996
"Silhetas" - Galeria Ismael Nery - Centro de Artes Calouste Gulbenkian - Rio de Janeiro - RJ

1993
"Identidades" - Centro Cultural São Paulo - São Paulo - SP

Exposições coletivas selecionadas

1997
"Feminino" - Museu da República - Rio de Janeiro - RJ

1996
III Salão de Arte da Bahia - Museu de Arte Moderna da Bahia - Salvador - BA

1995
"Infância perversa" - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro - RJ

BARCELLOS, VERA CHAVES
(Porto Alegre, 1938)
Vive e trabalha em Porto Alegre e Barcelona

Exposições individuais selecionadas

1995
"O Nadador", Centro Cultural São Paulo - São Paulo - SP

1992/93
"Memorial III : Dones de la Vida", Artual, Barcelona
1992
"Os Naments : Atres Cores", Artual Barcelona

Exposições coletivas selecionadas

1997
"Cegueses", Museu d' Arte de Girona

1995
Camp D'Ar - Barcelona

1993
"Repetere" - Solar dos Camaras - Porto Alegre

BUENNOS, PAULO
(Marília, SP, 1955)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1997
"Dis-ease". Instalação. The Burchfield-Penny Art Center-Buffalo- NY

1996
"Dis-placement". Instalação. Hallwalls Contemporary Art Center - Buffalo - NY

1994
"Blank or buildings cannot produce art". Instalação. Center for the Arts State University of New York at Buffalo - Buffalo - NY

Exposições coletivas selecionadas

1997
"The 1996 Artist Residency Exchange: Western New York Edition". Desenhos - Buffalo - NY.

1992
"Desenhos". Fundação Cultural de Uberaba - Uberaba - MG

1991
"Desenhos e objetos". Fundação Cultural de Curitiba - Curitiba - PR.

CALDAS, WALTÉRCIO
(Rio de Janeiro, RJ, 1946)
Vive e trabalha no Rio de Janeiro

Exposições individuais selecionadas

1997
Quintana Gallery - Miami

1996
"Anotações 1969/1996", Paço Imperial - Rio de Janeiro/RJ

1995
Centre D'art Contemporain - Genebra

Exposições coletivas selecionadas

1997
"Cegueses", Museu d' Arte de Girona

1997
"Four Brazilian Artists", Christopher Grimes Gallery, Los Angeles

1997
XLVII Bienal de Veneza, Veneza

CAÑIZARES, SANTIAGO VERA
(Ciudad Real, Espanha, 1958)
Vive e trabalha entre São Paulo e Granada

Exposições individuais selecionadas

1996
"Palingenesias I" (performance) - Instituto de Cultura Hispânica - Brasília - D.F.
"Palingenesias II" (Performance) - Saia Athos Bulcão - Teatro Nacional de Brasília - Brasília - D.F.
"Mergulho nos ecos" (Performance) - Museu de Arte de Goiânia - Goiânia - GO.

Exposições coletivas selecionadas

1996
"Arte y energia" - Junta de Comunidades de Castilla La Mancha. Unión Fenosa. Museo de Ciudad Real - Espanha.

1989
"I Bienal de Pintura "Avila del Rey" - Avila - Espanha.

CRAVO, MARIO NETO
(Salvador, BA, 1947)
Vive e trabalha em Salvador

Exposições individuais selecionadas

1997
The Witkin Gallery - NY

1995
Catharine Edelman Gallery - Chicago
Museu de Arte de São Paulo-São Paulo- SP

Exposições coletivas selecionadas

1996
"Mistérios e Fronteiras" - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro - RJ

1995
"Mysteres et Frontieres", Musée de Pully, Pully - Suíça
"Reverendo Brasília" - Galeria Athos Bulcão - Brasília - DF

GHOMES, ROGÉRIO
(Ponta Grossa - PR - 1966)
Vive e trabalha em Ponta Grossa - PR

Exposições individuais selecionadas

1991
"Olhar do Fotógrafo" - Teatro Paiol - FCC - Curitiba - PR

1990
"Decorrência" - Sala Theodoro Braga - MAC - Curitiba - PR

1989
"Suporte Base" - Casa Romário Martins - FCC - Curitiba - PR

Exposições coletivas selecionadas

1997
VI Bienal de Havana - Havana - Cuba

1996
"Zona Flutuante" - MAC - Porto Alegre - RS

1995
II Salão MAM Bahia de Artes Plásticas - Salvador - BA

HILAL, HILAL SAMI
(Vitória, ES, 1952)
Vive e trabalha em Vitória

Exposições individuais selecionadas

1997
Galeria Yazigi - Vitória - ES

1993
Galeria Xerox do Brasil - Vitória - ES

1991
Galeria Capela Santa Luzia - Vitória - ES

Exposições coletivas selecionadas

1997
Mostra Brasil de papel artesanal - Nova Deli - Índia
Mostra brasileira - Beirute - Líbano
Experiências e Perspectivas-Ouro Preto-MG

1996
Mostra Brasil de papel artesanal - Quito - Equador

LABOURIAU, SONIA S.
(Pasadena, U.S.A., 1956)
Vive e trabalha em Belo Horizonte

Exposições individuais selecionadas

1997
Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (artista convidada)- São Paulo-SP

1995
"Manuscrito" - Paço Imperial - Rio de Janeiro - RJ

1992/93
Galeria do IBEU - Rio de Janeiro - RJ

Exposições coletivas selecionadas

1989
"De volta à terra" Museu de Arte da Pampulha - Belo Horizonte - MG
"De volta à terra" Museu de Arte da Pampulha - Belo Horizonte - MG

1997
"Escultura mineira" - Museu de Arte da Pampulha - Belo Horizonte - MG

1996
"Efeito Festival" - Galeria Pace - Belo Horizonte - MG

1995/96
"Apropriação e autoria" - Galeria de Arte da UFF - Niterói - RJ

LIMA FILHO, ELDER ROCHA
(Goiânia, GO, 1961)
Vive e trabalha em Brasília, DF

Exposições individuais selecionadas

1994
Itaú Galeria - Brasília - DF.

1993
Projeto Macunaíma - IBA/FUNARTE - Rio de Janeiro - RJ

1988
Galeria Espaço Capital - Brasília - DF.

Exposições coletivas selecionadas

1997
"Interações" - Galeria Athos Bulcão - Brasília - DF
"Faculdade de Ver" - Itaú Galeria - Brasília - DF

1994
"BR UK" - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro - RJ

LINDOTE, FERNANDO
(Santana do Livramento, RS, 1960)
Vive e trabalha em Florianópolis, SC

Exposições individuais selecionadas

1996
Projeto Macunaíma - IBAC/FUNARTE - Rio de Janeiro - RJ
Torreão - Porto Alegre - RS

1995
"Agregados" - Museu de Arte de Joinville - Joinville - SC

Exposições coletivas selecionadas

1996
Museu de Arte do Rio Grande do Sul - Porto Alegre - RS

1996
Projeto Macunaíma - FUNARTE - Rio de Janeiro - RJ
SESC - Porto Alegre - RS

MAZZOTTI, IOLANDA GOLLO
(Caxias do Sul, RS, 1952)
Vive e trabalha em Caxias do Sul

Exposições individuais selecionadas

1997
"Intervenção". Espaço Torreão - Porto Alegre - RS

1995
"Velar" - Paço Imperial - Rio de Janeiro - RJ;
Museu de Arte Contemporânea - Curitiba - PR.

1994
"Lux Perpetua" - Museu de Arte de Ribeirão Preto - Ribeirão Preto - SP

Exposições coletivas selecionadas

1997
"Cegueses" - Museu d'Art de Girona - Girona - Espanha

1996
"Arte Sul" - Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre - RS

1993
50º Salão Paranaense - Museu de Arte Contemporânea - Curitiba - PR

MIGUEZ, FÁBIO
(São Paulo, SP, 1962)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1997
Paço Imperial - Rio de Janeiro - RJ

1996
Casa da Imagem - Curitiba - PR

1995
"Pinturas" - Galeria Millan - São Paulo - SP

Exposições coletivas selecionadas

1996
"Doações Recentes" - Museu de Arte Moderna de São Paulo - São Paulo - SP

1994
Galeria Camargo Villaça - São Paulo - SP

1993
"Bienal Brasil Século XX" - Fundação Bienal de São Paulo - São Paulo - SP

MONNERAT, ROSANA
(Rio de Janeiro, RJ, 1967)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1997
Galeria Casa Triângulo - São Paulo - SP

1994
Programa Anual de Exposições - Centro Cultural São Paulo - São Paulo - SP

1993
Itaú Galeria - São Paulo - SP

Exposições coletivas selecionadas

1997
Sete Artistas Emergentes - Galeria Theodoro Braga - Belém/Pará
A Arte Contemporânea da Gravura - Fundação Cultural de Curitiba - Curitiba - Paraná

1996
Antártica Artes com a Folha - Parque Ibirapuera - Pavilhão Manoel da Nóbrega, São Paulo - SP

MUBARAC, CLAUDIO
(Rio Claro, SP, 1959)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1997
Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (artista convidado)-São Paulo-SP

Galeria Adriana Penteadó - São Paulo - SP

1995
Galeria Paulo Figueiredo - São Paulo - SP

Exposições coletivas selecionadas

1997
"Brasil Reflexão 97/ A arte contemporânea da gravura - Curitiba - PR
"International Print Exhibition - Museu de Arte de Portland - Portland - U.S.A.

1995
"Imagem derivada" - Palácio das Artes - Belo Horizonte - MG

MURADI, ELIAS
(Mojji-Mirim, SP, 1963)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1996
"Projeto Macunaima" - FUNARTE - Rio de Janeiro - RJ

1992
"Andaime". Instalação. Paço Municipal de Santo André - Santo André - SP

Exposições coletivas selecionadas

1997
Galeria Casa Triângulo - São Paulo - SP

1996
III Salão MAM Bahia de Artes Plásticas - Salvador - BA.
IV Salão de Arte de Santa Catarina - Florianópolis - SC

NÓBREGA, ALEXANDRE
(Recife, PE, 1961)
Vive e trabalha em Recife - PE

Exposições individuais selecionadas

1996
NAC - Núcleo de Arte Contemporânea - João Pessoa - PB

1995
Museu Theodoro de Bona - Curitiba - PR

1994
Itaú Galeria - São Paulo - SP

Exposições coletivas selecionadas

1996
V Bienal Internacional de Pintura de Cuenca - Cuenca - Equador

1995
Biennale Internationale D'art Groupe Cargo - Marselha - França

1992
Galeria IBAC - Rio de Janeiro - RJ

PACHECO, NAZARETH
(São Paulo, SP, 1961)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1997
Valu Oria Galeria de Arte - São Paulo - SP

1993
Gabinete de Arte Raquel Arnaud - São Paulo - SP

1991
IBAC - Instituto Brasileiro de Arte e Cultura - Rio de Janeiro - RJ

Exposições coletivas selecionadas

1997
"Intervalos"- Paço das Artes - São Paulo-SP

1996
"Nazareth Pacheco/ Rosana Mariotto" CEMIG, Belo Horizonte - MG

1995
"Espelhos e Sombras", Museu de Arte Moderna de São Paulo - São Paulo - SP

PAIVA, DEBORAH
(Campo Grande, MS, 1950)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1997
Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo-SP

1995
Itaú Galeira (artista convidada), São Paulo-SP

1990
Centro Cultural São Paulo, São Paulo - SP

Exposições coletivas selecionadas

1994
"Poéticas Paulistanas", espaço cultural CITIBANK, São Paulo - SP

1993
IV Bienal Nacional de Artes Plásticas, Funarte - Rio de Janeiro - RJ

PASTA, PAULO
(Ariranha, SP, 1959)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1997
Galeria Casa da Imagem - Curitiba - PR
Galeria Anna Maria Niemeyer - Rio de Janeiro - RJ

1996
Galeria Camargo Vilaça - São Paulo - SP

Exposições coletivas selecionadas

1997
"Experiências e Perspectivas - 12 visões Contemporâneas" - Museu Casa dos Contos, Ouro Preto - MG

1995
"Arte Brasileira : confrontos e contrastes", Casa da Cultura - Universidade Federal de Londrina, Londrina - PR

1994
XXII Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo - SP

PAULINO, ROSANA
(São Paulo, SP, 1967)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1997
"Rosana Paulino" - Adriana Penteadó, Galeria de Arte - São Paulo - SP

1995
A New Face in Hell - Rosana Paulino - São Paulo ; Raabstain - Berlim

1994
Mostras dos Selecionados do Centro Cultural São Paulo - São Paulo - SP

Exposições coletivas selecionadas

1997
A Rota da Arte sobre a Rota dos Escravos - SESC Pompéia - SP

1997
Imaginário Religioso - Museu Rio Pardense - S. José do Rio Pardo - SP

1996
Gravura Paulista - Galeria São Paulo - São Paulo - SP

PEREIRA, PAULO CESAR SANTOS
(Salvador, BA, 1962)
Vive em Salvador, BA.

Exposição individual selecionada

1996
"Paulo Pereira" - Museu de Arte Moderna - Salvador - BA

Exposições coletivas selecionadas

1997
"Bahia A4" - Galeria Unama - Belém - PA

1996
"Atualmente Bahia" - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro-Rio de Janeiro-RJ

1995
"Il Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas - Museu de Arte Moderna - Salvador - BA.

RENNÓ, ROSÂNGELA
(Belo Horizonte, MG, 1962)
Vive e trabalha no Rio de Janeiro

Exposições individuais selecionadas

1989
"Anti-Cinema", Sala Corpo de Exposições - Belo Horizonte - MG

1992
"A Identidade em Jogo", Galeira Macunaíma - FUNARTE, Rio de Janeiro - RJ

1996
"Cicatriz", The Museum of Contemporary Art - Los Angeles

Exposições coletiva selecionadas

1994
"Espelhos e Sombras", Museu de Arte Moderna de São Paulo - São Paulo - SP
"A Fotografia Contaminada", Centro Cultural São Paulo, São Paulo - SP

1997
"Identidade / Não Identidade" - Museu de

Arte Moderna de São Paulo, São Paulo - SP; Centro Cultural Light - Rio de Janeiro - RJ

ROLIM, HERBERT
(Parnaíba, PI, 1958)
Vive e trabalha em Fortaleza-CE

Exposições individuais selecionadas

1997
"Projeto Abolição 97" - Centro Cultural da Abolição - Fortaleza - CE

1996
IBEU-CE Art Gallery - Fortaleza - CE

1991
Oficina de Gravuras Guaianases, Olinda - PE

Exposições coletivas selecionadas

1996
12 A postos - Centro Cultural da Abolição, Fortaleza - CE

1994
I Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador - BA

1990
"Cem Depois" - Universidade Federal do Ceará -Fortaleza - CE

RUBINHO, MÔNICA
(São Paulo, SP, 1970)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1995
"Projeto 95" - Galeria Camargo Vilaça - São Paulo - SP

1993
"Objetos" - Centro Cultural São Paulo - São Paulo - SP
"As oitenta e sete primaveras de Maria" - São Paulo - SP

Exposições coletivas selecionadas

1997
"Brasil: novas propostas" - Galeria Ruth Benzacar - Buenos Aires

1997
"A arte contemporânea da gravura" - Fundação Cultural de Curitiba-Curitiba - PR

1996
"Antarctica Artes com a Folha" - Pavilhão Manuel da Nóbrega - São Paulo - SP

RUFINO, JOSÉ
(João Pessoa, PB, 1965)
Vive e trabalha em João Pessoa, PB

Exposições individuais selecionadas

1997
Núcleo de Arte Contemporânea - João Pessoa - PB
Galeria Vicente do Rego Monteiro-Recife-PE.

1996
"Lacrymatio" - Espaço Cultural Sergio Porto - Rio de Janeiro - RJ

Exposições coletivas selecionadas

1997
"Heranças contemporâneas" - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - São Paulo - SP
"Kunst aus Brasilien" - Ausstellungszentrum, Ernst-Moritz-Arndt-Universität - Greifswald - Alemanha

1996
"Antartica Artes com a Folha"-São Paulo-SP

SALGADO, CRISTINA
(Rio de Janeiro,RJ, 1957)
Vive e trabalha no Rio de Janeiro

Exposições individuais selecionada

1995
"Humano inumano" - Paço Imperial - Rio de Janeiro - RJ

1993
"Meninas" - Galeria do Espaço Cultural Sergio Porto - Rio de Janeiro - RJ

1991
"Sculptures and Collages" - Yorkshire Sculpture Park - Yorkshire - Inglaterra

Exposições coletivas selecionadas

1995
"A Infância Perversa" - Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro - RJ
"Imagens da Mulher" - Espaço Cultural do Rio Design Center - Rio de Janeiro - RJ
"Dezoito" - Centro Cultural Cândido Mendes - Rio de Janeiro - RJ

SALLUM, DEL PILAR
(SÃO PAULO, SP, 1952)
Vive em Campinas e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1996
Capela do Morumbi - São Paulo - SP
Centro Cultural São Paulo - São Paulo - SP

1992
Reitoria da Pontifícia Universidade Católica de Campinas - Campinas - SP

Exposições coletivas selecionadas

1997
"V International Art Triennale Madjanek '97"
- Lublin - Polônia
"Matéria" - Babel - SESC-São Paulo -
São Paulo - SP

1996
"Projeto Macunaíma" - FUNARTE - Rio de
Janeiro - RJ

SANTO, IRAN DO ESPÍRITO
(Mococa, SP, 1963)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1996
Randolph Street Gallery - Chicago - U.S.A.

1995
Galeria Luisa Strina - São Paulo - SP

1994
Espaço Sergio Porto - Rio de Janeiro - RJ

Exposições coletivas selecionadas

1997
"In site 97" - San Diego, U.S.A. - Tijuana -
México

1995
"Corte do olhar" - Museu de Arte Moderna
de São Paulo - São Paulo - SP

1994
"Espelhos e sombras" - Museu de Arte
Moderna de São Paulo - São Paulo - SP

SAVIOLI, ELISABETE
(Presidente Prudente, SP, 1961)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1989
"Paisagens" - Focus Escola de Fotografia -
São Paulo - SP

Exposições coletivas selecionadas

1994
"Investigação Brasil", II Encontro
Internacional de Fotografia, CC São Paulo - SP

1992
"Travaux en Cours", Reencontres
Internationales de La Photographie, Arte -
França

1988
"Vila Itororó" - Focus Escola de Fotografia -
São Paulo - SP

SOUZA, EDGARD DE
(São Paulo, SP, 1962)
Vive e trabalha em São Paulo

Exposições individuais selecionadas

1997
Galeria Luisa Strina - São Paulo - SP

1994
Galeria Luisa Strina - São Paulo - SP

1992
Galeria Luisa Strina - São Paulo - SP

Exposições coletivas selecionadas

1997
"Material/immaterial" - The Art Gallery of
New South Wales - Sidney - Austrália

1995
"The education of the five senses" - White
Columns - New York

1994
"Espelhos e Sombras" - Museu de Arte
Moderna de São Paulo - São Paulo - SP

STRAMBI, MARTA
(Ribeirão Preto, SP, 1960)
Vive e trabalha em Campinas

Exposições individuais selecionadas

1997
"O oco e a origem" - Paço Imperial -
Rio de Janeiro - RJ

1996
"Residuais" - Museu de Arte
Contemporânea de Campinas - Campinas - SP

1995
"Plásticos" - Centro Cultural da
Universidade Federal de Minas Gerais -
Belo Horizonte - MG

Exposições coletivas selecionadas

1996
XX Salão Carioca - Escola de Artes Visuais
do Parque Lage - Rio de Janeiro - RJ
Projeto Macunaíma - Sala Lygia Clark -
FUNARTE - Rio de Janeiro - RJ

1995
V Bienal de Santos - Santos - SP

**TUNGA, (ANTONIO JOSÉ BARROS DE
CARVALHO E MELLO MOURÃO)**
(Palmares, PE, 1952)
Vive e trabalha no Rio de Janeiro

Exposições individuais selecionadas

1997
"Tunga : 1977-1997" - Bard College's
Center for Curatorial Studies

1993
Museu de Arte Moderna de Nova York

1992
Galeria Andre Milan - São Paulo - SP

Exposições coletivas selecionadas

1994
X Bienal de Havana

1993
Second Tyne Internacional Exhibition of
Contemporary Art, Newcastle

ZILIO, CARLOS
(Rio de Janeiro, 1944)
Vive e trabalha no Rio de Janeiro

Exposições individuais selecionadas

1997
"Carlos Zilio - Arte e política" - Museu de
Arte Moderna de São Paulo - SP ; Museu
de Arte Moderna da Bahia - Salvador - BA.

Galeria Raquel Arnaud - São Paulo - SP

1996
"Carlos Zilio - Arte e política" - Museu de
Arte Moderna do Rio de Janeiro - Rio de
Janeiro - RJ

Exposições coletivas selecionadas

1996
"Geometria Rio" - Paço Imperial - Rio de
Janeiro - RJ

1995
"As pinturas de Laura" - Casa de Cultura
Laura Alvim - Rio de Janeiro - RJ

1994
"Desenho Moderno no Brasil" - Coleção
Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro - RJ

97 **PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA**

Museu de Arte Moderna de São Paulo

VERSÃO PARA O INGLÊS

TRANSLATION INTO ENGLISH

A PANORAMA OF BRAZIL'ART PRODUCTION

Partnerships entered by companies and cultural institutions with the benefit of cultural incentive legislation have provided new opportunities for the conservation of Brazil's cultural values and the dissemination of works by Brazilian artists – particularly those who still lack the desired means for publicly broadcasting their production.

In 1997, as sponsor of the exhibition PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA, EMBRATEL resorts to tax incentives not only to support an important cultural project but also to validate an on-going program for publicizing Brazil's contemporary art production.

Created in 1969, PANORAMA has become the most traditional event organized by the mam - Museu de Arte Moderna de São Paulo. At the opening of its 25th edition, in November 1997, the show introduced a broader scope: from São Paulo, the show collection will visit the Museu de Arte Contemporânea de Niterói in Rio de Janeiro and the Museu de Arte Moderna in Bahia, in the first half of 1998. Besides attaining exposure for their works in the media, participating artists may be awarded mam acquisition prizes. All artworks shown at the exhibition are, therefore, potential contributions to the enhancement of the mam collection. Embratel is proud to sponsor such a highly significant project for Brazilian art.

MILU VILLELA^{President}
Museu de Arte Moderna de São Paulo

With its 50th-year anniversary just about to be commemorated, mam thought long and hard about the 25th edition of its PANORAMA, a very special event. For this it needed to rely

on partners. The first of these was the Fundação Bienal that agreed to allow the use of part of its building so that the PANORAMA could give an ampler view of current Brazilian art. In this way the PANORAMA burst the physical limits of mam building (so small for our big plans!) and "invaded" the Bienal's space with works of artists from all over Brazil.

Having obtained the new space, it was essential to be able to count on the support offered by the laws concerning tax incentives. At this point we again relied on another of mam's important partners: the Ministry of Culture's Law of Incentives to Culture.

Once the space was guaranteed and the plans for the PANORAMA were approved by the Incentive Laws, we relied on the third and main partner: EMBRATEL. It was through this fantastic partnership that mam was able to bring about the entire project, including the traveling of the exhibition to two other Brazilian cities besides São Paulo: Niterói and Salvador.

But EMBRATEL's sponsorship was not limited to just these very important aspects. It also made it possible for a number of significant artists to be awarded at this PANORAMA: Nazareth Pacheco, Paulo Buennos, Iran do Espírito Santo, Edgard de Souza, Vera Chaves Barcellos, Rosana Paulino and Tunga.

Besides the sponsorship of Embratel, for this PANORAMA mam relied on the support of two other large companies, Price Waterhouse and VASP, which allowed for additional awards: the two big Price Waterhouse Prizes for Contemporary Art going to Mario Cravo Neto and Paulo Pasta, and the VASP Prize going to Paulo Pereira.

The museum thanks these partners for their invaluable support, without which this exhibition, the largest and most traditional that mam has ever held, would not have been possible.

Finally, the mam thanks all the artists who participated in this edition of the PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA.

FROM PANORAMA OF CURRENT BRAZILIAN ART TO PANORAMA OF BRAZILIAN ART¹⁹⁶⁹⁻¹⁹⁹⁷

In 1969, at the end of a critical period triggered in 1963 by the transfer of its art collection to Museu de Arte Contemporânea at Universidade de São Paulo, the Museu de Arte Moderna de São Paulo began a new chapter of its history, in a new building that still houses the museum to date.

REJANE CINTRÃO Assistant Curator
Museu de Arte Moderna de São Paulo

In April 1969 this building was officially dedicated at the opening of PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA, the exhibition devised and organized by **mam** director Diná Lopes Coelho. With the collaboration of a panel of judges, Diná Coelho selected 109 artists from different regions

of Brazil. These artists included Flávio de Carvalho, Clóvis Graciano, Mario Zanini, Yolanda Mohaly, Rebolo, João Câmara, Mira Schendel, Maria Leontina, Antonio Henrique Amaral, Fayga Ostrower and Ana Bella Geiger.

According to the director herself, this inaugural show was organized "in an impromptu manner, to honor and acknowledge the city mayor." Here she was referring to São Paulo's mayor, Faria Lima, whose endowment to the museum – the old Bahia Pavilion, located under the grand marquee of Ibirapuera Park – was essential for the re-opening **mam**'s facilities.

It came to pass that under chairman Joaquim Bento Alves de Lima the institution was installed in the old building redesigned by architect Jean Carlo Palanti – who also created a new logo for the museum. At its new location, **mam** recovered its place of distinction in the São Paulo cultural environment. According to the newspapers of that time, approximately 15,000 people visited the exhibition held for a period of six months.

The first paragraph of the Regulations drawn for the 1969 PANORAMA, which also governed the subsequent editions of this art show, contained a clear statement of mission: "The exhibition PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA, organized by the Museu de Arte Moderna de São Paulo in the capital of the state of São Paulo, shall present first-rate modern works produced by artists throughout Brazil, for the double purpose of showing visitors an overview of Brazilian art and making a more varied selection easily available to art collectors."

In the letter Diná Coelho wrote to **mam** in March 1996, the invitation extended to artists by the Art Committee ought to "ensure the presence of older artists, most of whom were reluctant to appear before a selective jury; talented young artists; artists from all over the country, so as to introduce or even reintroduce them to critics of Rio de Janeiro and São Paulo, the [Brazilian] capitals of culture and art market." In the same letter, the author stated that another purpose of the PANORAMA was to "sell artworks displayed at the exhibition – thus supporting artists and **mam** – and to inform the collectors' taste."

Other important objectives of show organizers were to "award acquisition prizes for achievement and incentive; to form a jury composed of five art critics (one from São Paulo and four from other states), and to request that exhibitors donate to **mam** one of their artworks in display."

Evidently, the main purpose of PANORAMA was to start a new collection for the museum following the transfer of all its artworks to Museu de Arte Contemporânea, in 1963. In 1969 the museum collection was still dramatically small, as it comprised only about 80 works donated by the family of former **mam** director Carlo Tamagni in 1967.

Be it from donations or from payment commission fees – artworks were sold at the show through 1993 –, the fact is that the **mam** collection expanded substantially with the Panorama series. Alone, its first presentation, which brought together the various art media – painting, sculpture, assemblage, drawing, engraving and tapestry – contributed 70 artworks to the museum collection. At a time when acquisition prizes had not been instituted yet, this contribution came from donations by the artists themselves. The show catalog with presentation by Oscar Pedroso d'Horta did not contain artwork reproductions, but it featured a listing of the selected works.

Beginning at the second PANORAMA, held in 1970, the rotation of "different art genres, in the following order 1) Painting; 2) Drawing and Engraving; and 3) Sculpture and Assemblage was adopted on a permanent basis," Paulo Mendes de Almeida wrote in 1973. The acquisition prize was instituted in 1970. This first presentation of PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA – Pintura, gathered 250 paintings by 57 artists. A catalog was published that contained one black-and-white reproduction each of exhibitors' artworks. Alfredo Volpi was awarded the Cr\$ 20,000 Museu de Arte Moderna de São Paulo prize offered by the Federal Lottery. His oil on canvas painting "Mastros" (Masts) was added to the museum collection.

In 1971 the first PANORAMA presenting drawings and engravings awarded two artists, one in each category. As result, a set of drawings by Lothar Charoux and engravings by Maria Bonomi were incorporated into the collection. In 1972, the first PANORAMA of sculptures and assemblages was sponsored by Caixa Econômica Federal and awarded acquisition prizes to Ascanio MMM and Yutaka Toyota.

In 1972, a few alterations were introduced in the first paragraph of the exhibition Regulations: "The PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA, the exhibition organized by the Museu de Arte Moderna de São Paulo presents first-rate modern artworks produced by artists throughout Brazil, for the purpose of showing visitors an overview of Brazilian art," thus eliminating the end phrase "and making a more varied selection easily available to art collectors." This same paragraph was altered once again in the 1980s and remained effective until 1993: "The PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA is an exhibition organized annually by the Museu de Arte Moderna de São Paulo with the objective to present contemporary artworks produced by artists of significant standing in the Brazilian art world." Finally, the exhibition Regulations were dropped in 1995.

In 1974, a major innovation was presented at PANORAMA, which then showed drawings and engravings: the introduction of explanatory text describing the engraving techniques. At the time, newspapers commented and gave praise to the initiative. The 1974 PANORAMA presented 452 works by 116 artists.

From 1973 to 1981 art show sponsor Caixa Econômica Federal also awarded boost prizes. During this period, the *Museu de Arte Moderna de São Paulo* prize was awarded to Arcângelo Ianelli, Anna Letycia, Juarez Magno, Franz Weissmann, Rubem Valentim, Wilma Martins, Emanuel Araujo, Amílcar de Castro, Amry Vieira, Tomie Ohtake, Jose Alberto Bemer and Gilvan Samico, while the Caixa Econômica Federal boost prize was awarded to Wanda Pimentel, Danúbio Gonçalves, Luiz Paulo Baravelli, José Resende, Sergio Augusto Porto, Takashi Fukushima, Ivone Couto, Jair Glass, Wilson Alves, Ricardo Van Steen, Marco Leoni, Marco Concílio, Marlene Hori, Nicolas Vlavianos and Emanuel Araujo. In 1978, Galeria Skultura awarded a special prize to Avatar Moraes.

Until 1981 the annual presentations of PANORAMA significantly contributed to expand the museum collection not only through acquisition prizes but mainly through donations of works by the artists themselves. From April 1969, when Diná Lopes Coelho reported on 80 artworks, to July 1982, the **mam** collection grew to comprise 1,394 artworks.

In 1982 the exhibition was not held at **mam**, whose building was undergoing renovation according to plans designed by architect Lina

Bo Bardi. In 1983 the exhibition PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA: Pintura introduced a new phase in the museum's history under chairman Aparício Basílio da Silva. The innovations included changes in the event organization – for example, the Art Committee that earlier was responsible for selecting artists now asked 27 critics from all over the country for their advice – and a new design for the catalogs designed by Emilie Chamie.

Changes were also introduced in the 1984 PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA: Desenho/Gravura, the title of which was altered to PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA: Arte sobre Papel (here drawing and engraving were gathered under art on paper). Furthermore, the name of the following event, PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA: Escultura/Objeto, was changed to PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA: Formas Tridimensionais (here sculpture and assemblage were gathered under tridimensional forms). The Secretaria de Estado da Cultura (State of São Paulo Department of Culture) became sponsor of the exhibition that also gained support from the private initiative, through different awards. The original catalog design by Emilie Chamie included black-and-white reproductions of artworks and the insertion of postcards featuring color illustrations of artworks awarded by the jury.

The PANORAMA/84 was the first catalog organized by a curator. Art critic and member of the museum's Art Committee Alberto Beuttenmüller wrote the text presenting the exhibition in this catalog. An exhibition of artworks awarded in previous editions of drawing and engraving Panoramas was held in parallel with the 1984 show.

From 1984 to 1991, the PANORAMA editions were organized annually by the Art Committee under chairman Aparício Basílio da Silva, with catalog design based on Emilie Chamie's project. The 1989 PANORAMA catalog was the first to feature color reproductions of a few artworks displayed at the show. Previously, only the awarded works were reproduced in color postcards inserted in the catalog following the jury's decision. Beginning in 1985 a special room was set up at each PANORAMA edition, to honor an outstanding artist at each year. By and large, these special room exhibitions were curated by Art Committee members.

In 1992 the PANORAMA was not presented because the museum building was closed for a renovation project implemented after chairman Aparício Basílio da Silva's death.

Between 1983 and 1993, the following artists were awarded at Panorama: Luiz Paulo Baravelli, Ivald Granato, Maria Tomaselli, Cleber Gouvêa, Carlos Wladimirsky, Renina Katz, Alcindo Moreira Filho, Valquiria Chiarion, Hisao Ohara, Genilson Soares, Marcelo Nitsche, Abraham Palatinik, Tomoshigue Kusuno, Maria Bonomi, Tuneu, Arthur Luiz Piza, Milton Machado, Ernesto Neto, Osmar Dalio (whose work the artist himself retrieved from the mam collection in 1993), Fernando Velloso and Hermelindo Fiamminghi.

In 1993 another presentation of PANORAMA DA ARTE ATUAL BRASILEIRA-Pintura was organized under chairman Eduardo Levy and technical director Maria Alice Milliet, with sponsoring by BANESPA and support from private companies. A new, redesigned version of the catalog was released at this exhibition, during which the Art Committee agreed to discontinue the rotating system formerly adopted for showing the different media. In view of the course taken by the Brazilian art production in the past few years, the committee opted for featuring all art media including photography, video, site-specific works and other new media at every show. Furthermore, at each event a different curator was to be appointed to select artists and their works. Finally, the show was to be held biennially so as to allow time for seeking sponsorship and for a more in-depth curatorial work. The new set of rules was to be implemented as of the next Panorama scheduled for 1995.

In 1995, once again a PANORAMA reinaugurated mam's facilities and began a new chapter in the history of both the museum and the exhibition, following a renovation project carried out under chairman Milú Villela and technical director Cacilda Teixeira da Costa. Curated by Ivo Mesquita and entirely sponsored by Price Waterhouse with tax

incentives granted by the Mendonça Law, the first PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA introduced innovations such as transportation allowance (previously, participating artists themselves paid for artwork transportation); insurance; four-color catalog; exhibition display and layout designed by architect Felipe Crescenti, and subsequent visit of the exhibition at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. The exhibition hall – newly renovated to add special lighting and modulated panels designed by mam's technical support team – housed the works of 35 artists, including paintings, photos, videos, sculptures, assemblages, site-specific works and a video documentary focusing the theater play "O Livro de Jó" (Job's Book).

Besides the official exhibition catalog containing an essay by the curator, texts about individual artists and color reproductions of one artwork by each artist, a second catalog was published that was destined to children. This catalog, titled PANORAMINHA (Little Panorama) was created by the museum's art education department. Tours led by especially trained guides were also introduced at PANORAMA for the first time at the 1995 exhibition. Two artists were awarded the Price Waterhouse Prize: Carlos Fajardo, whose work was incorporated into the mam collection, and José Resende, whose work was included in the collection of Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. At the exhibition, boost prizes were awarded to four artists whose works were also added to the mam collection: Alex Cerveny, Eliane Prolik, Rochele Costi and Paula Trope.

The 25th PANORAMA presented this year with curatorial work by mam's chief curator, Tadeu Chiarelli, gathers works by 36 artists. The following acquisition prizes have been awarded at the show: EMBRATEL *Grand Prix*, to a set of two works by Nazareth Pacheco; EMBRATEL *Prize*, to one artwork each by Vera Chaves Barcellos, Iran do Espírito Santo, Edgard de Souza and Tunga; EMBRATEL *Boost Prize* to works by Paulo Buennos and Rosana Paulino (set of six works); two *Price Waterhouse Grand Prix* to a set of seven photos by Mario Cravo Neto and to a set of three paintings by Paulo Pasta; *Museu de Arte Moderna de São Paulo-50 Years Prize* awarded by Banco Itaú to two drawings by Tunga; and, finally, a *Special Prize* awarded by VASP Airlines to Paulo Cesar Pereira (set of two sculptures). Without a doubt, this PANORAMA edition has awarded the largest number of prizes in the history of the exhibition, thus substantially contributing new artworks to the mam collection. Moreover, given the lack of consistent bibliography about contemporary Brazilian art, the curator decided that the exhibition catalog should include not only his own essay, but also unpublished manuscripts as well as texts about each artist, published in newspapers and/or magazines. The photos of artworks and the exhibition space were taken during the show assembly with the objective to document artworks and the actual process of display assembly. A children's catalog and a folder containing a guide to the exhibition written by the curator himself are also available at the museum.

Today, 28 years after the opening of the first PANORAMA, the mam collection comprises approximately 2,500 artworks by Brazilian artists, most of which have been donated to the museum at these exhibitions. Given the Museu de Arte Moderna de São Paulo's position of prestige in São Paulo as well as in the entire country, various collectors have contributed generous donations to the museum. For example, in 1997 Paulo Figueiredo donated approximately 90 artworks. Other donors have included Rubem Breitman, José Leonilson's family and the estate of Arthur Octávio de Camargo Pacheco and Maria da Glória Lameirão de Camargo Pacheco, by Mônica e Vicente Morato. In 1996 approximately 100 artworks were donated to the museum, most of which by the artists themselves, by request of mam's curator. Most certainly, the objective of Diná Lopes Coelho has been reached. Today mam is a museum appreciated not only for its facilities and the exhibitions it holds, but mainly for its art collection.

THE ARTIST'S EXPERIENCE AS PARAMETER

in an exhibit of this type. Could it be simple, even pathetic presumptuousness to try to draw up what could be called a "Panorama" of the visual arts in Brazil over the last two years, especially since today Brazil is one of the most active countries in the visual arts sector.

TADEU CHIARELLI CHIEF CURATOR
Museu de Arte Moderna de São Paulo

Obviously any such attempt would tend to thwart its very purpose because no exhibit, no matter how large, could do justice to the complexity and countless creative possibilities that the visual arts in Brazil currently present to the eyes of its local and international audience.

Since it would be impossible to put on a PANORAMA that successfully covered the full wealth and range of current Brazilian art, we decided to invite artists whose works in one way or another strongly and clearly expressed the dilemmas that the contemporary subject experiences today, surrounded by all the negative circumstances that characterize this end of century and millennium.

A central aspect of this chaotic situation is that a significant part of the best present-day artistic production seems to oscillate between, on the one hand, a desire for obsessive assertion of the artist's singularity by capturing aspects from both individual and collective memory and, on the other, by bringing in specific experiences where the element of memory is nonetheless also present.

This simple option removes PANORAMA '97 and, consequently, a considerable part of present-day Brazilian art, from a position of art understood only as a formal and auto-referential question (the heir of a certain modernity). PANORAMA '97 is set up to present lines that tend more and more to bring to the field of visual arts questions that until recently have been considered "extra-artistic," namely, the artist (including his or her body, his or her emotional and cultural memory, his or her gestures) as the absolute parameter of production.

The maxim to define this PANORAMA could well be "The Artist as Parameter." This title could no doubt define a good portion of the most instigating contemporary production. But the option to place the artist as parameter for current artistic production could also be understood as a conceptual fallacy, since, in principle, art has always had artists themselves as parameters of its conception.

This is certainly true. Until very recently, however, if the final parameter of art has always been the artist, the original parameters were the languages to which these artists were affiliated. It would be impossible, for example, to consider the individuality of Wyllis de Castro outside neo-concrete linguistic sphere, just as it would be impossible to think of Roy Lichtenstein's work without the parameters of pop-art, which he helped to create.

The project to organize a PANORAMA OF BRAZILIAN ART brings up some very complex questions for those responsible for putting it on.

The first question is about the notion of omnipresence implicit

in an exhibit of this type. Could it be simple, even pathetic presumptuousness to try to draw up what could be called a "Panorama" of the visual arts in Brazil over the last two years, especially since today Brazil is one of the most active countries in the visual arts sector.

Obviously any such attempt would tend to thwart its very purpose because no exhibit, no matter how large, could do justice to the complexity and countless creative possibilities that the visual arts in Brazil currently present to the eyes of its local and international audience.

Since it would be impossible to put on a PANORAMA that successfully covered the full wealth and range

this place is almost always the body, understood here in its physical and psychic dimension.

Seeing the body as place, these artists have put works into the art circuit that study its limits and its possibilities for transcendence, through consciousness and memory.

What has happened in these last years of the 20th century is that aesthetic group languages burst like a skin that had been stretched for too long, making the individual's expression more visible. Virtually no artist today expresses himself or herself based on languages common to groups. Each individual tends to create ways of expressing his or her questions through the tangle of threads of past languages that, now totally fragmented, have to be re-articulated only as a basis for explaining a concept that tends to become manifest during the artistic work itself, for expressing lived experiences, rather than aligning themselves with certain already established languages.

What determined the choice of the artists who would be part of this year's PANORAMA, therefore, was the possibility of grouping them based on the similarities among their varied experiences, where the body and memory were the elements that brought them together, rather a grouping as based on technical analogies and/or language.

The early PANORAMAS OF BRAZILIAN ART at the São Paulo Modern Art Museum aimed at two objectives. The first was to draw a map, a "panorama," of Brazilian Contemporary Art using established techniques (painting, sculpture, etc). The second was to grant prizes with the aim of increasing the museum's collection, a phoenix still striving to be reborn from the ashes of 1963.

Since the beginning of this decade, the persons responsible for the successive PANORAMAS which have been held have been aware of the failings of the original project. The question has constantly been how to put on exhibits classified by technique at a time when the question of aesthetic languages was constantly and progressively being replaced by the individual artist's manner of expression.

The 1995 PANORAMA - presented when Ivo Mesquita was curator - made a final break with that posture. It was the first presented to the public showing pulverized aesthetic languages which could be manifest through a broad variety of techniques and languages (painting, video, objects, works of the post-minimalist and figurative trends, etc.).

With the pulverization of techniques and languages of expression an accepted fact, it is now the task of the 1997 edition somehow to reorganize the PANORAMA from a different perspective. This perspective also had to be sought outside the formalist vectors of modern art, because contemporary art is no longer able to use them as references.

As mentioned above, in view of the present-day artistic scene in Brazil and an analysis of its production over the last two years (the PANORAMA is also somehow a synthesis of the production that has been put on display in Brazil between one edition and the next), one possible approach considered for bringing together the artists for this edition was to group works that in some way evidenced the supremacy of parameters characterized by the artist's body (in his or her existential, intellectual and affective totality), based on the artist's own experience in the world.

The decision therefore for PANORAMA 97 to present artists to the public of the São Paulo Modern Art Museum who worked with the body or its image, with the residues of their action on the world and/or with the emanations of their emotional, cultural and ethnic memory, based on their existence in the world.

This problematic of Art in the 1990's could not be considered without recalling the underground existence of a kind of tradition in the field of Brazilian art in this century which sustains the present productions

that move around inside this territory that is represented in this year's **PANORAMA**.

In Brazil, without a doubt, the two artists who have most brought these questions to the fore in their works have been Hélio Oiticica and Lygia Clark. Long before them, however, and parallel to their paths, there were other artists who should be remembered, since they also concentrated their works within the limits of the body and memory, investigating it in its totality and seeking to break away from its shackles. Flávio de Carvalho, Ismael Nery, Maria Martins, and many others await an analysis that will bring unsuspected perspectives of their works to the surface, perspectives that will certainly redimension the discourse on the art produced in Brazil in this century.

Ismael Nery, for example threw, and still throws, a good part of the ready-made discourse about Brazilian art off balance about its supposed specificities and its most characteristic "noteworthy figures." He introduced the body as an instance into his work (and his work blends in with his life), and saw this body as simultaneously physical and subjective and a sign of the struggle for transcendence of its own limits and conjugation/fusion with other bodies, other subjectivities.

It was for this reason that the team responsible for conceiving and planning this **PANORAMA OF BRAZILIAN ART** of the **São Paulo Modern Art Museum**, 1997 Edition, decided to display a drawing by Ismael Nery at the entrance. This drawing was recently donated to the museum by Vicente and Mônica Morato, responsible for Arthur Octávio and Maria da Glória de Camargo Pacheco's estate.

Ismael Nery's drawing serves as an opening to **PANORAMA** because he is today, in São Paulo **mam**'s collection, the greatest parameter of this "other" art which is being exhibited as the major trend of this end of century. This drawing portrays the understanding of art as space of representation of the desire for transcendence beyond the limits of the body and for fusion with the other. At the same time, it also clarifies the understanding of art as the expression of the action of the artist on the limits of the material space of support.

Ismael Nery is perhaps the Brazilian artist who, in the first half of this century, most intensely allowed a perfect synthesis between individual mythology and universal archetypes in his life and work, where the body, its transcendence, the pain of its limits and the memory of its real and/or discerned possibilities were the absolute standards.

At the other extreme of this **PANORAMA**, closing the exhibit, are a number of drawings by Tunga. Tunga is perhaps the Brazilian artist who, at this century's end has most intensely allowed a perfect synthesis between individual mythology and universal archetypes in his life and work, where the body, its transcendence, the pain of its limits and the memory of its real and/or discerned possibilities **are** the absolute standards.

This **PANORAMA**, therefore, from Ismael Nery to Tunga, seeks to circumscribe a very limited territory of current Brazilian art (and not its entirety), providing the visitor with an often unsettling stroll through productions where various dimensions of art become one and where art and life almost always blend together.

CRITICISM: THE WORD IN CRISIS

The crisis of the historical vanguards, at the turn of the decade from the 1960s to '70s, set off a further crisis in the reflection about art, and its criticism, a crisis which today is being unequivocally manifested.

The contradiction between the use, yet today, of methods and procedures of reading inherited from the self-defined clarity of the modernistic isms and the absence of fixed identities in current art – a characteristic of contemporary production, deliberately cultivated by the artists – functions as an obstacle for the positioning of criticism in light of the new circumstances that emerged from this crisis. One of its clearest symptoms lies in the expectation, not only on the part of the public but also on that of the artists and even the critics, of recognizing and designating with precision, as was done in the past, those productions that are no longer centered in the objective field of form, in the strict materiality of their "language".¹

FERNANDO COCCHIARALE

Modernism's gradual abandonment of the referents in which the *mimesis* was based led to the questioning of traditional categories like that of *content*, which, being anchored in representation, had lost the analytic effectiveness they once had, producing a temporary semantic void. The self-referring meaning of the modern form, above all after the advent of abstractionism, in 1910, can be constructed, for example, based on the association of the work of art with questions of the emergent structural linguistics (Saussure). Turning art into a language, the theoretical discourse associated the art *form* with the linguistic sign, and its organization (composition) with the notion of *structure*. This historical interpretation identified the signifier (form) with the signified (meaning) to the point that, in many cases, it made them just one thing, affirming the anti-illusionist vocation in the form of modern art, oppositely from all symbolisms. The contemporary production, if examined by the same lens travels along an inverse path: it has moved the signifier and the signified further and further apart, reaching the limit of a symbolization that is apparently so subjective that it can suggest a resistance to any form of mediation by words.

It is common knowledge that the discourse of the significative portion of the artists that have emerged in the last decades is founded in the valorization, to varying degrees, of the role that life and personal experience have played in their works. The attention, perhaps excessive, paid to the processes of subjectivization inherent to artistic creation impels, nowadays more than ever before (even as compared to movements like surrealism and abstract expressionism), considerable portions of contemporary production, moving the focus from the art object to the artist-subject. Contrariwise to the typically modern production, whose emphasis on form, languages and isms would insert singular poetics in the objective field of history, the new art appears to attach little worth to this insertion, making it difficult to evaluate it through the critical-theoretical repertory that has developed since the beginning of this century to grasp and produce the meaning of the modern productions, eminently formalized and, for this reason, strange to these segments of contemporaneity.

One of the main theoreticians of postmodernism, Hal Foster, recognizes that "a large part of today's art brings about a liberation in light of history and society by a movement of the self – as if the self had *not* been informed by history, as if it were also opposed to society. This is an old complaint: the movement of the individual toward his inner self, the retreat from politics toward psychology."² This criticism

is fundamentally directed toward those adept at a certain type of *pluralism* that supposes society to be a set of individuals, the place of intersubjective exchanges where no supra-individual, historical instance would intervene. Yet Foster himself has it that the *self* is not strange to history, since in history it is delineated and informed. In this sense, the simplifying content of the discourse of these artists is less important than the emergence and the dissemination of a new manner of producing art, this being impregnated with historicity and, precisely for this, capable of being thought about and objectified by words.

Just as the modernist self-reference took the wind out of many categories of art, giving rise to a theoretical revolution, the emergence of artistic processes of minimal formalization, composite or residual, at this end of a century, appears to announce new interpretive modes. On the other hand, if it is valid to affirm that the *self* is not on this side of history, we must admit, for the same reason, that the *Subject of Knowledge*³ would never, in no way whatsoever, be situated outside the specific circumstance of a given era. The theory of art is not then a true product, pristine and neutral, but something deeply aligned with and informed by the social setting. Its transformations, at first sight determined by endogenous processes of distilling and improvement in the direction of truth, would be above all the result of pressures exerted by the dynamics of artistic production.

The idea that the verbal meaning of the individual art productions depends on their articulations and wider-ranging, collective, and thus historical instances, was delineated, definitively, in the second half of the 18th century when there arose aesthetics (Baumgarten and Kant), the history of art (Winkelmann) and the theory of art (Lessing). These discourses consolidated in their unfoldings, throughout the 19th century, the comprehension that the possibility of its very existence lay in going beyond an understanding of art as a mere personal manifestation, since at this level it could, at most, become an object of a "psychology." It was therefore necessary to raise it from the subjective sphere to the objective field of history, to a place where the theoretical discourse and the formal investigation were brought together to produce a collective meaning.

In the clashing with the ideas of eernity in art – the normative Beauty of the classical mimesis – the modern artist valorized the formal-plastic rupture as an indispensable instrument for the emergence of newness and of difference, not only in relation to the past, but also in the ambit of the vanguard itself. The plurality of the *isms*, made possible thanks to the destruction of the universal values that classicism thought to had been reached, manifested a new articulation of the individual work with the universe of art, a new totality, more than an atomization of the aesthetic questions into subjective fragments. Just such a case had occurred in the economic world, restructured through a rational division of labor and of the capitalist specializations, the *absolute* principles of the Fine Arts, gave way to the *relative* universe of the clearly identified artistic movements and to their progressive proliferation throughout the history of modernism. The modern visuality, for just this reason, needed textual justifications produced not only by artists – manifestos – but by critics as well, directed to a public that was unprepared to welcome it, due to the resistance of habits of fruition soaked in the naturalist tradition.

Inversely, the artist that emerges from the crisis of modernism shuffles references, dilutes the borders between painting, drawing and sculpture, makes use of formal-plastic repertoires that are traditionally contradictory, and materials of all kinds. In short, he or she searches for fragments of history, between the past and the present, in the various regions of knowledge and in day-to-day life, the singular, unique if you will, nature of his/her work. In this way the identity of the things and situations becomes transitive, causing a generalized estrangement, because the discourse is no longer able to keep it fixed.

Even so it would be ingenuous to consider the emergence of these questions as a radical break with the past. Essential lessons of modernism, like that of the autonomy of art regarding nature or regarding any of the other possibilities of representation are a legacy that does not contradict the revalorization of the potential of the image and the symbolic by practices of contemporary art. In this way also, due to the "uncommunicableness" of poetics founded basically in the belief of a *self* that is expressed, and in as much, precluded from objectively being associated, by its own free will, with the aesthetic questions, the critical mediation between the singular character of these productions and their collective meaning remains indispensable.

An essential instrument of this mediation in the historical period of modernism, the critical-theoretical discourse seems incapable today of alone fulfilling this function. Without considering the positivity of formal, chromatic and spatial self-reference characteristic of the *isms*, confronted by the fragmentation that is manifested at vital points of the frayed field of the arts, the words and the logic of the art circuit produced new modes of articulation between the artwork and the viewer.

In the vacuum of the big questions that the formal clarity of the modern works provided to the discourse, the collective meaning of contemporary production was displaced to a point entirely outside the artist's field of action. It became more and more seen as being associated with a new *authorial* dimension configured by the dizzying rise of a new agent of the circuit: the *curator*. This function which is essential to the institutional logic of the visual arts at the end of this century differs from that of the critic of yesteryear, who, supported only by the discourse, exercised his or her power as a mediator. In relation to the new art the *curator* should, then, produce questions which are almost always extra-aesthetic, thematic; questions which lend a meaning, even though a provisory one, to the apparent dispersion in which we find ourselves.

From the nebulous terrain that characterizes the whole of the historical transaction, we are led to suppose that the limited clarity of the word, though in crisis, comes along supporting itself on the *showative* silence of the authorial subjectivity of the curator, exercised, like that of the artist, in the sphere of visibility.

Rio de Janeiro/São Paulo, 1997

Notes:

(1)The first seventh and eighth paragraphs consider ideas worked on in the text *Situações Transitivas*, for the exhibition of the same name, at the gallery Joel Edelman Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, in 1995.

(2)FOSTER, Hal. *Recodificação*. São Paulo, Casa Editorial Paulista, p. 38. 1996.

(3)The origin of the notion of the individual in Renaissance, that is, of subjectivity considered as an ethical, aesthetic and political foundation ended up putting forward a problem: it was necessary to assure a supra-individual instance that would produce universal knowledge, valid for everyone, without the help of personal expression, the result of a dawning subjectivity. The Cartesian, rational and objective *cogito* (I think) came to the encounter of the necessity of the constitution of another trans-subjective, impersonal Subject, concerned with the general and universal questions, characteristic of philosophical and scientific knowledge. The Kantian criticism, about 140 years later, delineated a new knowledge Subject, suitable for the dawning modernity. The individual became, simultaneously, the lord of his subjectivity and the virtual agent of true knowledge, spheres which are differentiated and indispensable to the existence of subjectivity and objectivity, of expression and of product, of privateness and publicness.

KEILA ALAVER

PLAYING GROWN-UPS

Games train children to follow rules that give them standards for their social life, and toys have aspects technically designed to allow children to take on adult roles on a fictitious scale.

Keila Alaver deals with the adult world like a game for those who have probably already learned to play according to the rules learned in childhood and have therefore abandoned their childhood things. However, she insists on building toys which invite us to dramatize rules from the adult world and go back to playing with objects that compare reality and fiction.

The construction of Keila's works, using different types of techniques, produces toys uncomfortably near the spectator's scale. People with interchangeable doll heads, life-sized self portraits and photos of decapitated children with grafted inanimate faces suggest games that we are not sure we will be able to play. Keila doesn't even tell us what game is being played, but she gives us the technical aspects of the toy itself, including mechanical articulation of members, colorful scenery, and passive bodies.

Children often affectionately project human forms on toys as a way of freeing the imagination. But when they toys are presented to adult observers the adults are faced with the difficulty of freely creating rules for games which should not be confined to childhood.

Felipe Chaimovich

Presentation of Keila Alaver in the catalog for the Biennial of the Mercosul - Porto Alegre.

PEDRO AUGUSTO

ABOUT THE VIDEO

Bocaliteradas [Mouthlittered] tells about the transfiguration of one of the most expressive of human organs, the mouth, into a being independent of the body of which it is a part and which at the same time expresses itself in a seductive and grotesque way. As the months experiment phrases full of alliterations they seem to seek an individual reason in themselves.

This video could be classified as video-art, or video-performance. It is not a question of a performance adapted to video, but produced specifically to be experienced in this medium.

Pedro Augusto

BRÍGIDA BALTAR

New affections In between biology and "high-tech", art produces affections. Things with no practical usefulness but that of addressing the senses, to the eye, to the touch, to the skin, to the body. Objects and images that would otherwise be irretrievable, if it weren't for the machinations of the thought, with its techniques of rendering the discourses and the narrative constructions tri (or tetra, penta, hexa, etc.)

dimensional. A powerful technology, this possibility of sensorial processing singles out a specific field and an action mode, comprising a different confrontation with the world: things, objects, images, texts, casts, sounds etc. make up this multiplex arsenal. Brígida Baltar, with her new works, places herself amidst this particular flow of production and construction of affections. Her task being that of facing gentleness and confrontation, she draws forth dormant spaces and latent signs from things and images, developing a strategy to think about the question of relations and interrelationships: she will pore over how to set up conditions for spaces between things to germinate and to be cultivated. Therefore, to create and modify images of herself, to produce anthropomorphic objects matched to one another, to erect globe towers, to project the object/image of a brain on deep blue ground - those are gestures that, taken as a whole, seek to unchain an affectionate impregnation of the surroundings: something close to a hyperexposed and a not-at-all solipsistic irradiation of psychological energy flows amidst objects and images. It is also a basic exchange attitude, in which we - the public, the viewers - are invited to project ourselves upon the wholeness that is offered to us and, in there, plunged in this 'climatic' space, we will experience our own accelerations and decelerations, our own attractions and repulsions; movements that contaminate not only the works being shown but also each one of us. *You can love me and be yourself* is the title of one of the works, in which two small twinned ceramic figurines (one masculine, one feminine) are set leaning on the interior walls of a globular glass tower. Affectional sheaths, maybe - evoking tactility - that act somehow as distilling devices for some plastic energy, bringing back to the ambient the possibility of a warm, affectionate look. A certain special thermodynamic energy flow, particularly interested in molecular detours and itineraries, diffuses itself all around the works, casting into the air mixtures of substances from the various things being exhibited, laying out bridges, canals, communicative detours. The constructed photographic images show Brígida Baltar in action, and they function as projected mirrors where another self (another her) gets personified, bringing some of our constitutive multiplicity to the surface - we are many, each one is also everybody, and much more. The experience of putting new affections in space and in circulation will always be decisive. To dwell in such a space today has a taste of the future.

Ricardo Basbaum

VERA CHAVES BARCELLOS

WORK CONTEMPORANEOUS WITH HER TIME

The option of an artist for a determined means and process constitutes the materialization of a creative mental process and is a decision that may imply endless questioning about what can be defined as art. In contemporary terms we perceive the rupture of frontiers and the interpenetration of discourses arising from the fields of science, philosophy and art, and the movement and migration of distinct cultural objects and meanings in spatial and temporal terms, as detonators of subversion of the role and place occupied by art and by the class of so-called artistic procedures.

In the case of Vera Chaves Barcellos, the exploration of photographic language can be considered like an electric wire for analyzing a considerable part of her work.

Especially in those works produced as of 1973 one can notice the use of photographic procedures as the basis for developing works which use varied techniques and supports in their final result, such as electrography, off-set, silkscreen, objects and installations.

Considering that for the visual arts the aim is not to reproduce but to "make visible," it can be seen that the arts bring the notion of space to the terrain of the sensorial and the intellect, apparently experienced only in immediate or instinctive terms. Here photography seems to be located somewhere between the experiences provided by languages which work with bi-dimensional supports, such as painting or engravings, and those that materialize as volume. The initial act of photographing involves a mediation among eye/lens/camera/lived space which defines a cut in the space surrounding the photographer.

Differently from self-sufficient pictorial space, built by addition in function of the limits set down by the canvas, photographic space consists of subtraction, always sending one back to the parts that stayed outside: Photographic space, as cut, extraction, selection, separation. *"El espacio fotográfico, en tanto corte, extracción, selección, separación, toma, aislamiento, cercamiento, es decir, como espacio siempre necesariamente parcial (en relación con el infinito del espacio referencial) implica pues constitutivamente un resto, un residuo, el outro: el fuera-de-campo, o el espacio 'off'."* (Dubois, 1986:159).

The cutting operation - the constant memory of this act and of the option for exclusion - continues with the use of photography as the matrix for exploring other languages, such as installation. It affirms and maintains the decision for setting down limits, for appealing to the uncomfortable and unfathomable doubt and permanence of the enigma.

Among Vera Chaves's first investigations of the possibilities represented by photography during the 1970s is the book entitled *Ciclo* [Cycle], comprised of photograph-based silk-screens, and the series *Testartes*, which emphasizes interaction with the spectator, followed by *Epidemic Scapes* [title in English] (1977), a set of images of her own hyper-expanded skin. During the 1970s, other books of images were also published, including *Pequena Estória de um Sorriso* [Little Story of a Smile] (1975) and *Da Capo* (1979). Done at the beginning of the 1980s, the series of works *Atenção, Processo Seletivo do Perceber* [Attention, Selective Process of Perception] (1980), is based on photographs, texts and photocopies. *Per(son)as* [Persons/Legs] (1981) uses photography to emphasize a theme that was to reappear in later work by the artist, namely, femininity and its signs.

In her work of the 1980s, namely, *Em Busca da Cabeça* [In Search of the Head], *Em Busca do Coração* [In Search of the Heart] (1987), *Em Que Taça Beberei* [What Cup Shall I Drink From] (1988), *A Taça* [The Cup] (1988) and *Peito do Herói* [Breast of the Hero] (1988), Vera Chaves uses photography manipulated in installations where the notions of repetition and fragments are gone into and discussed.

Thus, in the first set, the works produced in the 1970s until the mid 1980s, the predominant theme is investigation into the way the universe of subjective, personal myths are invaded and molded by the social sphere and collective myths. As of *Cadernos para Colirir: O Jardim* [Notebooks to Color: The Garden] (1987), this investigation goes further as the focus is directed toward the world of objects/behavior/signs generated in abundance by culture and by the ways it is possible to produce, maintain and subvert the hierarchy between these cultural products. The reflection on the relationship between ornament and art, present in the works produced in the late 1980s, is maintained in the 1990s, as in *Ornamentos* [Ornaments] (presented in Barcelona in 1990) and in the

series called *Memorial* (1990, 1992, 1993), installations where Vera Chaves uses the resource of lighting together with photography, among other materials.

In *Memorial III: Dones de la Vida* (Barcelona, 1993), various types of material (marble, paper and other objects) are manipulated in an installation that proposes a reflection on femininity, time, and memory, through a contrast between signs of life and death. *Memorial IV* (Porto Alegre, 1993) is also developed around the notion of fragments of cultural memory, using photography on paper and marble. Also in 1993, the installation *O Nadador* [The Swimmer] (made between 1988 and 1992), brings in a new element, water, for the materials, procedures and meanings discussed by the artist in her work.

When Chaves presents *Enigmas* (Barcelona, 1996) she is referring to the aspect of continuity of procedures adopted in earlier work, where a photographic image is the starting point. Their origin is defined as "totally circumstantial." (*Chaves, Enigmas - A Catalog for the Exhibit*, Barcelona, Galeria Artual, 1996.) The core for *Enigmas* is comprised of photographs of primates at the Barcelona Zoo. Later manipulated in a laboratory, they comprise three main images for the exhibit. A concept is proposed for each, namely, looking, or attention; the hand, or the gesture; and reflection, or thought. These images and their possible interpretations echo/dialogue/break up into three other aspects. One is a reproduction of images of the universe captured by the Hubble telescope, which is a sequence of boxes containing letters modeled in salt and pieces of screen with fragments of fur. Finally, another manipulated photograph closes the circle, a "primate-bridge." According to the artist, "this is perhaps the figure that justifies the title of the exhibit, since in its very ambiguity it contains the evocation of the portrait in the history of art, a Duchampian allusion, and the marriage of the animal/man with culture" (Chaves, *op cit*).

In this same year the artist displayed *Vadios* [Vagrants], a series of manipulated photographs based on negatives found by chance on the streets of Barcelona, complemented by objects which re-create fragments of these same photos.

In July, 1997, Vera Chaves participated in the exhibit called *Cegueiras*, an interdisciplinary event, in the words of its curator, Glória Bosch, presented at the Museum D'Art in Girona, Spain. Its main theme was multiple interpretations/metaphors on blindness, presented in visual arts, literature and a series of debates. The name of the work exhibited by Chaves was entitled *O Caminho de Tiresias ou Reflexões sobre a Cegueira: um Ensaio sobre Cinco Artistas Brasileiros* [The Road of Tiresias or Reflections on Blindness: An Essay on Five Brazilian Artists]. Texts on the works of Lygia Clark, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Cildo Meireles and Wáltércio Caldas cover over the 36 windows of the "El Mirador" mezzanine of the Museum, a spot that normally provides a panoramic view of the city. Books on a table with translations in Braille complement the work.

For Vera Chaves Barcellos the artistic fact is not limited to the production of a work of art. She sees the artist in the role of cultural agent, and her efforts have always been punctuated by understanding and by a tension among the various forces that interact in the field of art for a determined object or procedure to be - or not to be - considered art. In this she follows the ideas proposed by Giulio Carlo Argan, when he states that "Contemporary art is not only contemporary because 'it is' the art of our times, but because 'it wants' to be part of its own time, both contemporary and participant, in a positive or negative sense, not only in politics, but in culture as well" (Argan, 1988).

Thus, through her efforts as one of the organizers of the groups entitled *Nervo Óptico* [Optic Nerve] (1976/

78) and *Espaço N.O.* [N.O. Space] (1979/82), Vera Chaves participated actively in the movement in Porto Alegre in the 1970s where the development of new frontiers for the artistic field was critically discussed by investing in dematerialization of the object, participation of the spectators, and exploration of new media and languages. In this period the use of photography and its countless possibilities attracted artists who wanted to go beyond the limits of the single work and bring in exchange and democratization of access to the production and appreciation of art.

Ana Albani de Carvalho

References :

- Argan, Giulio Carlo, *Arte e Critica de Arte*, Lisbon: Estampa, 1988.
- Carvalho, Ana Albani de, *Nervo Óptico e Espaço N.O.: A Diversidade do Campo Artístico em Porto Alegre nos Anos 70*, Porto Alegre, 1994. Dissertation (Master's Degree in Visual Arts) Institute of Arts, UFRGS.
- Dubois, Philippe, *El Acto Fotográfico: de la Representación*, Barcelona Paidós, 1986.

PAULO BUENNOS

COMISSÃO DE FRENTE

for Paulo Buennos

1.

At home and not in paradise purview the wild iris

Ted Pearson

The trajectory of Paulo Buennos's *œuvre* can be plotted as a continuing series of arrivals, habitations, and departures. Shelter as such is not at issue, much less any putative claims of attachment. As Antonio Porchia pointedly asked, "Would there be all this seeking if the found existed?", the issue, in several senses of the word, is Buennos's ardent attention to the practice of human location and renewal, by which the geometric space of formal abstraction and representation is transformed into the anthropological space of social construction and habitation. In "traditional" societies, *home* is typically conceived as a matrix of genealogical and property relations within which the individual subject is bound by the contingencies of Name and Place to a given, if co-extensive, community. In "modern" societies, *home* is conceived both hyper-extensively as "homeland" or "nation" and hyper-restrictively as a spatio-temporal refuge from the exigencies of the public sphere, and even from those of community itself. In this light, Buennos's work has proven equally resistant to the proprietary blandishments of family and home and to the existential "romance" of homelessness. It is, however, work that insists, without polemic, on maintaining the mobility of concepts *within* a demonstrably human, heterodox, and arguably habitable world.

2.

Agora sabemos, mas não podemos falar em voz alta.

Ditado popular brasileiro

If Buennos's work describes a trajectory, it also enacts an itinerary. This itinerary importantly locates his practice as much among the social and cultural spaces

he has inhabited, as between and within the geographical places to which he has traveled. In Oppen's words: "We are not coeval / With a locality / But we imagine others are." Hence, to be always in the midst of others, as we are always already within purview of the Other, is to be both subject to and outside of the power that place as such confers. It is one thing to make one's way to wherever. "Now we know, but we must not say it out loud." It is quite something else to "name" wherever [*Da*], and thereby invoke wherever else [*Fort*] one is not. *Here*, in other words, makes *There* possible; and this double enunciation (enunciation of the Double) both signifies and gives rise to the desire for what and wherever one is not. Hence, insofar as a socially abstract trajectory can be translated into a culturally specific itinerary, Buennos's constant point of departure is the problem of transforming a given space into a constructed space (*un espace propre*) and of constituting the quotidian, as he finds it, therein.

3.

There are things We live among 'and to see them Is to know ourselves'

George Oppen

One begins in the midst of things. The anxiety that famously attends the appearance of a "blank" page or an "empty" canvas derives, in no small part, from the knowledge that similar fields of possibility, permission, and deferral have been traversed, delimited, and inhabited by others. *If* one begins, it is the discipline of art (not the habit of art) that takes account of and also resists received practices. In their place, one locates and directs one's attention to the context and particulars oneself inhabits. In Buennos's work, attention progresses from a vision of surfaces perceived as such to a vista of features, forms, and relations that emerge, first, as topography, and then as a space one might enter, walk around in and, provisionally, live a life. It is, of course, an imaginative life, but one that is practiced, nevertheless, in the world and largely in the company of others. By relocating the site of inscription from the vertical plane of a standing wall to the horizontal plane of a floor (itself at least figuratively apposite the surface of the earth on which we dwell), aesthetic space is reinscribed in a social space from which the possibilities of performance, interaction, and mobility emerge.

4.

relation is the principal thing

Piet Mondrian

From the two-dimensional space of drawings and paintings wherein he once envisioned rooms, streets, cities, nations, and the ebb and flow of people, Buennos proceeded to articulate these visions in the expanded space-time of performance art and site-specific installations. Traditional materials, such as paper, canvas, wood and glass for stretchers and frames, became material for the fabrics, furnishings, costumes, windows and mirrors of an enunciated habitation, an anthropological space populated by performers, audiences, bystanders, and passers-by. The oils and pigments of his early paintings became the essential oils that he often employs to "color" or scent the surrounding air; and the graphic (hence textual) and rhythmic (hence musical) elements of his pictorial practice became the verbal (written, spoken, sung, embroidered) and acoustical elements available to performers. Significantly, then, Buennos's recent series of drawings may be said to graphically revisit

his artistic beginnings while concurrently revising the graph of his by now extensive itinerary. By combining cartological and pictorial elements drawn from personal, social, and geographical spaces, objects and texts, Buennos has elected to locate his work on a scale irreducible to *literal* installation. Hence, they should not be misconstrued as studies for, or drawings in lieu of, future installations. Rather, they are complete installations in themselves, within the imaginative space of the literal drawings they formally "inhabit".

5.

I know what I have given you.

I do not know what you have received.

Antonio Porchia

The erotics of Buennos's work is also and importantly its ethos. Heraclitus observed that the oracle neither speaks nor hides its meaning, but gives a sign. Similarly, Buennos's work neither demands nor refuses the viewer's attention, but rather offers itself to (and as instance of) a thoroughly sensualized intellection. Of necessity, this offer is fraught with desire; albeit a desire whose recognition and acknowledgment are dependent on the very attention that it seeks and requires. In these remarks, then, I have not attempted to describe the work, or to delimit its art-historical context. Rather, at Paulo's generous insistence, I have tried to attend to certain aspects of the conceptual discourse it clearly proposes, and, I believe, compellingly enacts. Having viewed his work (in situ and as documented), and having experienced the quickening and alteration of attention to aesthetic and social space that it offers, I want to cite a passage from Michel de Certeau: "Since Mallarmé, scriptural [graphical] experience has deployed itself in the relation between the act of moving forward and the death-dealing soil on which its wandering leaves its track. In this respect, the writer [artist] is also a dying man who is trying to speak. But in the death that his footprints inscribe on [the surface], he knows and he can express the desire that expects from *the other* the marvelous and ephemeral excess of surviving through an attention that it alters."

Ted Pearson

WALTERCIO CALDAS

Resultant tone or differential tone are terms in musical acoustics that designate a third tone which is heard when two relatively close tones are sounded simultaneously. The pitch of this clearly audible third tone is given by the difference in frequencies of the two original tones. To date, scientists have not found out whether the resultant tone, discovered in the 18th century, consists a physical phenomenon or a neurological reaction.

By analogy, we could view Waltercio Caldas's work as resultant objects or third objects. His work reveals a great proximity between project and its physical rendering. While apparently the project does not precede the object, i.e. it cannot be detached from the object as an idea or a construction method, the object is so meticulously scrutinized and calculated that it necessarily implies a project. The volumes of Waltercio Caldas's sculptures are mental and intangible. Even so, we are unable to clearly define their geometry; we could never duplicate them or utilize them as modules. Although things allude to space, they do not render its layout. When asked, we would be forced to reply, tautologically: "This space here,

which these things suggest." Thus, idea and body do not occupy two separate places — in thought and in space, respectively. Instead, they are superimposed and seem to generate one another, simultaneously. As two close and yet different, synchronized oscillations, thought and matter create a disturbance, a secondary vibration that cannot be reconducted to either one of the principal frequencies, despite clearly resulting from them. The substance of Waltercio Caldas's work is provided precisely by this vibration — which is neither body nor idea. It is something that we cannot see in the artwork, though we are able to apprehend through it, or thanks to it. But where is the work in this case? We could not bet on its physical reality, much less in its character as a mere illusion of the senses. Let us take the drawings, for example. Each one of them is the result of a consistent number of sketches. Despite the gentleness and lightness of their lines, there is nothing intuitive in them. But the precision of signs does not unfold in the representation of a precise form. On the contrary, it is an undefined precision that cannot be linked to a concept and does not project itself as a constructive Utopia. This precision does not presuppose past or future; it focuses on the present moment. In other words, rather than being an exact idea or an exact body, it is pure exactness in itself. While resorting to the idealist terminology, we could say that these artworks seek a conceptless idea that coincides immediately with sensation — which is, in short, something that every work of art should seek. However, as he takes this principle to the apex of rarefaction, placing it in a position that leaves no relief valve for transcendence and expressivity, Waltercio Caldas accepts circularity, i.e. the paradox of sensible abstraction, which in Kantian aesthetics constitutes a mere threat. The artwork leaves its own flesh right before our eyes and invites us to look beyond its limits. However, we cannot dissociate it from its body, that is to say, we cannot draw conclusions. Beyond the artwork there is only the artwork as a series of masks that do not conceal any face. Undoubtedly, a certain irony becomes evident in this hide-and-seek game that raises continually frustrated expectations. Often, older pieces bore a humorous coloring, not because the artist meant to be amusing, but because the circularity of his procedures naturally approached the calembour or pun. Over time, his humor became increasingly impalpable and his poetics, cleaner. His recent works, such as installations made of woolen yarn, seem to reach a borderline degree of ineffability.

Without a doubt, the yarn proposes symmetries between lines and tonal relations between colors. However, both lines and colors are so subtle that we can fully perceive the proportional relations when we come too close to the artwork and, in so doing, we destroy it with our own presence. Waltercio Caldas's work does not admit an ideal distance, which makes it impossible to photograph. Therefore, his work is never really seen, it is merely implied at the exact moment when it fades away. In the grinning serenity of Hellenic sculptures, Hegel discerned the sweet melancholy of the Spirit about to disconnect itself definitely from the world of bodies. The artist's yarn embody an even more melancholic grin, because they already know that there is nothing besides the phenomena. If the classical trend entails plenitude above all, then these yarn are the Cheshire cats of classicism. The sculptures are not much more solid than his installations. The flawless polishing of their surfaces flattens the images and prevents an exact perception of their dimensions. The void, which in these artworks has critical importance, exerts pressure, dilates bodies and transforms them into mere horizons. Nonetheless, lines keep on closing in to form a unity. If on the one hand the yarn denies legitimacy from all vantage points, sculptures admit all possible viewpoints, though not as in a baroque sculpture, where different perspectives may be added to create

a sole impression of a body in motion. Here each angle of vision is an enemy of all others — each one of them corresponds to a different body. Actually, what his work reveals is not so much an object, but a distance or a relation. Waltercio Caldas's sculptures are static in a double sense: they are stable, because each vantage point suggests an interrupted, although tense relation involving solids and voids (precisely like static electricity); and they suggest ecstasy, because this relation that springs from unknown sources presents itself as an epiphany. Two artworks point to another field previously unexplored by the artist. They are two small paintings, one white and one aqua, that try to capture the exact moment at which form becomes color and vice versa. On the white painting, superimposed paint layers are applied on an oval bulging form, at the center of a rectangular support, so that angles are softened and the crisscrossed brushstrokes create a cozy texture, somewhat like a screen or bed sheet. Here the coloring literally covers the entire painting surface. In turn, on the aqua painting the protruding right angles of the orthogonal framework generates shaded areas where the virtually transparent paint becomes more dense. In this case, it is the painting's surface that determines the coloring. Though applications may change, poetics remain unchangeable: in these paintings color does not depend on the paint, and surface is not merely a dimension. By once again inverting the classical paradigm of the perfect balance between thing and idea, Waltercio Caldas's artworks appear in the gap between a fading reality and an inkling of a thought that does not crystallize. Things become more revealing when they stop being themselves while admitting that they cannot be anything else.

Lorenzo Mammì

SANTIAGO VERA CAÑIZARES

THRESHOLDS FOR HELPLESSNESS AND LONELINESS

"And at midnight there remains a presence, in the vision of a chamber of time, whose mysterious furniture holds a vague flutter of thought."

Mallarmé

The Thresholds displayed by Santiago Vera determine passages to personal memory embedded in recollections of an old abandoned house. To go through them is to penetrate into an area of dissonant conflicts, where painful feelings of good-byes are aroused together with surprises of re-encounter. Thought is muddled by oblivion to the same extent that it is clarified by memory. For the artist these Thresholds open out onto a "territory of traumatic absences," causing a fissure in the mnemonic imaginary to make "therapies" and "antidotes" that can deal with the amnesia that arises from a culture which attempts to make the subject a thing and that gets lost in massification, obsolescence and discardability of systems and signs which they represent. His maneuver is an attempt to treat the tumors and infections caused by the cancerous exaggeration of simulations destitute of real meaning. He gives them images dosed with silence and sobriety, signs which, rather than corroborate everyday immediateness, are slowly suspended in long reflection beyond temporal circumscription, accessing a search for the

longest-lasting and truest essence. It is a pilgrimage along a lonely route, with destination at the doorstep of the most archetypal and atavistic house, where the traveler is invited to enter the intimacy of the premises and rummage through the enigmas concealed in the furniture, until finally warm and protected deep inside a closet.

Cañizares invests in palingenesis and mechanisms of the eternal return as a way of regenerating memory and activating myriad deadened recollections. He aims at giving a new look at the ontological statute in the field of artistic activity and at the condition of subject which edifies its self-identification by settling inside the maneuver of art. The work then becomes a living space which holds and "concentrates the individual inside the limits which protect them," dealing with reminiscences, feelings and thoughts which arise from inside a space that comes from the past, becoming a place where one can "live in the house that has disappeared," in the comfort (and the discomfort) typical of shelters against helplessness, to the place of ontological manifestations mentioned by Bachelard as "space of our loneliness."²

This treatment, based on the search for what has disappeared and on the archeological experience of studying fragments and ruins of the past does not imply a venture foreign to the pulsations of life and reality, of individualistic character, closed and anachronistic. On the contrary, this maneuver claims awareness of attention to life inseparable from memory. It operates in consonance with the memory referred to by Bergson as a level where consciousness and memory open up one to the other. They are simultaneous in their genesis, and the first, besides projecting what is yet to come and penetrating into the future, has also the function of filing and "retaining what is no more."³ Thus awareness and memory interact in the same amalgam in which the past accumulates and is conserved in the present. Considering this, the philosopher reserves greater success to action which thrusts knowledge of all tribute due the past into the future. Memory is thus the field of commutation where temporal categories are in eternal continuity.

The work of Santiago Vera gives form to poetic problems which ignore categorizing sedimentation. It is impossible to draw a clear dividing line between the past and the present, between the vestiges recovered in the files of memory, and the plane organized by consciousness. Its Thresholds give access to a dangerous, ambiguous, and opaque zone in their muteness, and also transparent in their wealth of meanings. It is a personal zone embedded in almost forgotten corners of furniture, but is nonetheless strangely close, where there is a strong presence of the being which interiorizes itself by infinitely reflecting its own history.

A field takes shape where the individual and collective symbolic cross paths and merge, blending autobiographic and cultural baggage. The temple arises to which private mythologies and public cosmogonies celebrate the communion between the documents of artist's memory and the potential images contained in the repertoire of human imagination. In the act of this communion, space becomes more sensitive and one hears the whispers of universal language reverberate.

A solemn and serious feeling presides the transposition of these Thresholds. It is a disconcerting situation which can destabilize and remove thought from inertia. The matrixing of time, the crossing of symbols, and the communication between interior and exterior take place simultaneously as in an underground ceremony of contact with work. It is a rite of reminiscent experiences, a re-encounter with the phantasmagoric ghost needed to rebuild the subject which first observes the work and then sees itself sucked in by it. It is set in the focus of flickering light whose power to

concentrate can attract the observer like a lamp attracts insects at night.

The artist articulates the "strategy of occupation,"⁴ the process of introjection into his own constructions like an event similar to a rite, bringing about a ceremony of enthronement in which the meaning inherent to the work first reverberates and then rebounds, reaffirming eternal fidelity of the past to the personal interior of being. This rite is formed by subtractions, stating the problem of contemporary memory in a mined field where an emblematic library sees itself sacked and robbed of many of its books, indicating that the site of memory is fragile and threatened by constant crises of lapses. In this library the palimpsests come undone and dematerialize. It becomes impossible not to think about all the losses, and what remains is almost an absence, a dim light that tells of the faint presence of a deep enigma covered by the dust of time that cannot be seen without first going through a long treatment by which all desire and excrement are eliminated.

Santiago Vera's Thresholds open out into the void and lead to the interior of a silent chamber. But the rigidly economic procedure of presenting the void should not be seen as a maneuver of reductionist strategies which attempts to semantically cool down language succumbing in the aphasia of a formal game of a secondary order. They should in fact be seen as a sophisticated, dense and elaborate process of presentation of the signs proper to the poetry of the void and silence, articulated around strategies of subtraction. As Merleau-Ponty stated, the absence of a sign may itself constitute a sign, and has to do with an "operation of language over language which subtly moves in the direction of its meaning." It is exactly this movement toward meaning, this semantic derailing that indicates an infinity of reminiscent experiences that are interesting in the work of Santiago Vera. They are the hard recollections of recaptured experiences of the greatest trauma of time and of death, which is forgetting.

The void to which these Thresholds transpose is a tributary of the manifest metaphysical vocation in the history of the void in art. It is tradition of transcendence and transubstantiation of the void into plenitude, a diaphanous passage of nothing into the absolute, crossings over which the problems of being and non-being wander. In these Thresholds, Absence attempts to indicate the meaning of Presence, even though a concealed Presence. It is the statement of the problem of a being which, although disembodied of its corporeal structure, has never failed to exist and impregnate space which it once inhabited with its spectral presence. The void, then, is no longer void. It becomes replete, inhabited by presences that are hard to see.

The meaning of restitution and compensation for a traumatic loss is imprinted by a metaphor which transgresses the status of the real and takes root in the realm of the symbolic. Rummaging through his memory the artist recovers the image of an old family photo where the whole clan is together. But there is an intriguing procedure in building the image. At the time of the photo the patriarch of the family, the artist's grandfather, was a prisoner of war in a distant region. Since he was absent from the group that was posing for the camera, he was made present in an earlier photo of him, as replacement of his real presence. From this image, that perhaps is from the time of the artist's childhood, a number of questions come up about introducing an operation of meta-language and which provide displacement of important meanings. This is the limit where absence is supplanted by a presence which is definitely not that of the thing itself.

After understanding the mechanisms and meanings of this procedure, the artist is impelled by his memories to formalize the installation entitled "*Porque*

Hablaste Tanto." Re-entering the environment, like the remote deepening of a niche, Santiago organizes his economic maneuvers. The wall has a mud-covered section painted gray. In the center two chairs from the same period are placed solemnly parallel. A fluorescent lamp shines radiantly on the wall a little above the section of mud and over the chairs. Also on the wall, to the right, is an old luminosity box, alluding to the presence of the window, and a shadow inside it configures the uncomfortable and possible image of a grate. "*Porque Hablaste Tanto*" is about the importance of forgetting, of absence, and the void on the formation of the artist's proposal. It is a work where visible absence is silent and invisibly sidelong through a familiar feeling of virtual presence, the feeling that at any moment someone is going to come and occupy the empty place, ending the long wait for the instant of apparition.

The return called up by Santiago Vera is made concrete in the intimacy of his Thresholds and entails simultaneous interiorization of the work in the spectator and in the work. His constructions, especially the closets and show windows, are like traps that catch the observer's image - even though it is specular - on its inside walls. The observer shares each ruin of the looked-for presence and is aroused to the gentle attitude of a hermeneut who rummages through what is leftover of his successive traumatic losses. The painful palingenetic treatment adds the vestiges of life also contained in a dead insect imprisoned in a box which has long been closed. There are memories kept on an old neglected tray in a forgotten kitchen cupboard. Aging is translated in the rusty mirror in the cupboards. Absence is made obvious in the empty shelves and counters. Erasures can be seen in the photographic paper that no longer reproduces reality. The ceiling is about to fall in. The closed curtain and the light are prepared for the penumbra of nights without truce. Sweaters and pillows are already in the suitcases. There is a window and a door. Leaving and returning. Thresholds for abandonment and loneliness of being.

Divino Sobral

NOTES:

1 - The terms in quotes in this paragraph were taken from the text entitled *Umbralés de la Memoria*, by Santiago Vera Cañizares. In: *Catálogo Exposição Umbralés*. Galeria Rubem Valentim, Brasília, 1997. 2 - Bachelard, Gaston. *A Poética do Espaço*. Martins Fontes, São Paulo, 1989, p. 12, 35, and 28 respectively. 3 - Bergson, Henri. *A Consciência e a Vida*. In: *Pensadores/William James/Bergson*. Nova Cultural, São Paulo, 1989, p. 191. 4 - Santiago calls this strategy of occupation myth. See Note 1. 5 - Merleau-Ponty, Maurice. *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*. In: *Pensadores*. Nova Cultural, São Paulo, 1989, p. 92-93.

MARIO CRAVO NETO

Cravo Neto's photos spring incarnate from the mythical Afro-Brazilian universe developed in Bahia. But, the reader should not jump to any wrong conclusions: these are not documentary photos of the faithful in a state of trance, of animals being sacrificed, ritual dances - scenes we've had it up to here with already. No. Cravo Neto searches for the pith of Afro-Brazilian mythology and, in an attempt to capture it red-handed in all its dramatic intensity, he draws from his images the circumstantial character of religious events.

The characters he portrays are the gods and demigods of Afro origin, separated from the contingencies of reality, perceived in a space without time - a uni-

verse which can only be effectively captured by art mediums which are planar (drawing, painting, photography, etc.). Cravo Neto, using black-and-white photography, has known how to reorganize this pantheon, not like a typical documentarist, who stands back from his objective and concerns himself with only registering the "beauty" in popular, and/or "quaint," manifestations, but rather as someone who, sincerely immersed in that mythic universe, draws from those icons which attest to its existence and the reverence in a poetic way.

In this process that springs penetratingly from the deeper reality of the object he treats on, Mario Cravo Neto also demonstrates his ability to universalize the Afro-Brazilian mythology, pointing out possibilities and unequivocal links between it and the mythology of other peoples.

Viewing these photos which are so Afro-Brazilian, so genuinely representative of the Bahian mythic universe, the spectator can not help but consider, for example, the equally complex Greco-Roman mythological system, peopled by characters such as Leda and the swan, Cronus, Jupiter, and others.

Tadeu Chiarelli

Published in the newspaper *Jornal da Tarde* in 1994.

ROGÉRIO GHOMES

THE SECULAR SHROUD: THE WORK OF ROGÉRIO GHOMES IN BRAZILIAN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

The emphasis given by several young Brazilian artists in erasing the identity of the Brazilian man (without distinct features and immersed in the complexity of the socio-cultural problems that affect their country) can be seen in the country's photographic output in the 1990s as a critical compensation, an ironic answer that this generation of artists/photographers has given to the immense photographic production in Brazil until that time. It is a collection that was concerned with tracing Brazilian identity.

Resisting this old and persistent desire to catch the presumed peculiarities of the Brazilian population at all costs, with all its exoticism and folklore, artists including Rosângela Rennó, Paula Trope, Cristina Guerra, Cris Bierenbach, Rosana Paulino and others asserted (and continue to assert) the almost total impossibility of portraying the "Brazilian," living in a society asphyxiated by contradictions, where the great masses of people, the marginalized groups that form it, have no voice and no face.

On the other hand, although these artists, who appeared in the 1990's, always start off with the reality of the local man for their work, it seems that, from the very beginning, they had already overcome the need to characterize the details (or total loss) of identity of the Brazilian people. Using non-characterization of the local population as a starting point, they speak of contemporary men and women in general, with their individuality suppressed by the savage and ruinous entanglements of the process of globalization underway today.

In the same terrain in Brazil where works not satisfied with merely denouncing the defects of the population or its unpolluted and peculiar identity proliferated, artists appeared or became better-known who, although they also discussed the loss of identity through photography, instead of directly emphasizing social as-

pects, preferred to examine the problem by speculating on their own identity. Was this a conservative middle-class vestige that was taking up social problems once again after years of censorship and despotism? Apparently not, because the works of artists such as Rubens Manos, Lenora Barros, Márcia Xavier, Rochele Costi, Rogério Ghomes and others, even when they began with questions about their own identity, transcended the purely personal to reach the collective. Instead of directly questioning if there really is a collective Brazilian identity or not, they explore the identity of the individual lost in this dark and dense mirrorless society.

These artists absorb the contradictions of local society and filter them in contact with their own sensibilities as artists (for them the death of the artist is a fallacy, and it is against this that they struggle). They punctuate their works with specific references to their own body and develop a sequence by going from the individual to the general. They thus avoid getting tied down to merely local problems (as does the work of other artists mentioned) and always tend towards the universal.

At the beginning of his career Rogério Ghomes centered his attention on the morbid relationship of photographs taken for identification documents and photos found on gravestones in simple Catholic cemeteries. They are pictures taken to identify (sometimes for police identification of criminals) the face of an individual to be used as indicator of his or her past life.

It is symptomatic of these works that most were produced with photographs of the artist himself. These photos were the only place set aside for himself, the only certainty of the future that Ghomes could foresee was his brief identification on a tombstone. Needless to say, this is the first interpretation of that series of the artist's works, and the most obvious. But it is instructive both within the social aspects of the country and within the local artistic milieu. The question is, what is the only certainty for a young Brazilian man interested in beginning a career as an artist and living in a far-off place like Curitiba in the 1980's and 1990's? Death as both citizen and artist.¹

Starting from these first photographs for tombstones, where the artist pasted his ID snapshot in appropriate plaster frames for graves, Rogério Ghomes began delving deeper in his search for the unknown aspects of his own identity. If, in his first works, his photographs showed his portrait facing the observer, after a time they began to be shown facing away, making any possibility of recognition impossible.

If a certain formal restlessness could be seen in his initial works, as well as a certain tragic dimension - although still encased by the bitterness of juvenile narcissism - the initial signs of the artist's maturing are evident in the works that followed.

Above all, with the pictures of his back turned, Rogério Ghomes deepens the question of the loss of identity of modern man (and not just the Brazilian man), his loss of purpose as an individual and as a part of history. More than a photograph of the young Brazilian artist Rogério Ghomes, those images of him with his back to the camera are not signs of presence, but an indication of historical and social absence - or non-existence.

The entire question of the sense of his work would have little meaning, however, if Ghomes had maintained the formal outlines of his earlier work, which were framed photos that ultimately kept to the conventional presentation of photography.

Starting from this noticeable maturation in concept through his most recent works, Ghomes goes on to explore three-dimensional space, using surroundings where the pictures of his back are treated in several ways, always associated with unusual materials and situations.

Constantly maintaining the complex equation of identity/anonymity/life/death as a reference, Rogério Ghomes produced the work called "*Presença Ausente* [Absent Presence]" in 1994. It is two series of modules, the first containing a photograph of the back of his head in negative, the other with the same photo in positive. Both are framed as pictures but placed on the floor alternating the modules of each series, reminding one of a procession or even a row of graves.

There photography, removed from the virtual space of art (the wall) and placed in the real space of a gallery, showed unmistakable signs that the artist - although holding to his earlier questioning - was trying to formalize his uneasiness about life, death and the irreparable loss of identity more decisively, proposing direct interaction between his work and the spectator. His purely individual questions then tend to take on a deeper collective dimension, as if, by using the strategy of placing his works in real space, Ghomes socialized his anguish about life and death and the disappearance of individual identity in contemporary society.

A second decisive step toward a still more radical formalization took place in 1995 when the artist, invited to present his work at the Museum of Contemporary Art in Porto Alegre, proposed *Arquipélago*, consisting of photos of the back of his own head scattered about on the floor of the gallery, almost totally buried under mounds of marble dust, forming a great archipelago. What is remarkable in this work is how Ghomes managed to go deeper into the problem of identity/anonymity/life/death, increasing the possibilities of meaning of this question through material used for making graves (marble) that devours the unidentifiable image of the character. This is an archipelago that explores the question not only of death but of hopeless human solitude.

In 1996 Ghomes surprised once again in his obsessive delving into the shattering of identity and its relationship with disappearance and death by presenting a work in which he created installations with complex meanings. In it he displayed white pillowcases used as envelopes for pictures of the back of his head and other pillowcases with silkscreen of the same photo, blank.

Sleep as the anticipation of death, the bed as a metaphor for the grave, silkscreen as a shroud that hides rather than reveals the identity of the person it refers to.

In the middle of this installation, where everyday personal objects (pillowcases) are used to support an image which is at one and same time strange (the picture of the back of the head of an unknown person) and familiar (the clear allusion to the shroud of Jesus) leads the observer to reflect on questions that go beyond simple contemplation of the artist's work.

With this most recent installation that occupies both the walls of the gallery and the spaces where the public walks by, Rogério Ghomes clearly shows that the less socially committed posture of Brazilian photography of the 1990s (as mentioned above) had always had an inherent capacity to evolve into artistic/conceptual formulations capable of transcending the merely egocentric sphere and expand beyond the limits of Brazilian individuality or even of Brazil in general, to a perception of the conflicts and insecurity of contemporary man.

His recent work points toward growing radicalization in treating questions that motivate him. He shows how much an artist's work can help broaden the debate on contemporary Brazilian photography, which has been increasingly pervious to contamination. If it has been destabilizing its purity, it has also been left open for

greater participation in the current debate on art and art forms.

Tadeu Chiarelli

¹ We would remind readers who are unfamiliar with Brazil that art in general is not seen as honest professional activity worthy of recognition. In spite of the efforts of Curitiba, the capital of the State of Paraná, to become an artistic and cultural center, the fact is that São Paulo and Rio de Janeiro continue to be the only two cultural centers in Brazil where an artist can become fully recognized - and even then with great effort.

HILAL SAMI HILAL

THE MAGIC CARPET

For those readers of *The Thousand and One Nights (Arabian Nights)*, the famous series of ancient Oriental tales, two objects will remain forever unforgettable: the lamp with which Aladdin can summon a genie to fulfill any desire, and the magic carpet that transported whoever sat upon it wheresoever they wished in the world. Without any doubt, the carpet in Scheherazade's tales remains as Hilal Sami Hilal's favorite object. Initially a virtuoso draftsman, Hilal ventured into the realm of engraving before finally deciding to plunge headlong in the production of handmade paper. Concurrently with his new activity, he became interested in the basic notions of classic Islamic art. The crossbreeding of information yielded a handsome set of works, a part of which is shown at this exhibition.

Hilal works at a slow pace. He invests a considerable amount of time in an obsessive process of image selection. The end result, however, shows an artist who is secure of his repertoire. For his homemade paper Hilal uses scrap cotton fabrics. Whereas his earlier works were large format, in his more recent production he has used double paper sheets or, alternatively, a single strip of paper more than 13 ft. in length. Basically, Hilal's work consists of painting on paper. However, the outcome is more than this, for paper web and ink texture have the same importance as color variations in his work. Ultimately, his final images turn out as exquisite as ancient Oriental tapestries. Hilal is a skillful image creator who dexterously blends references from various epochs in such a way that his carpet-evoking forms suggest a magic carpet that instantly hops from one epoch to another. For example, some of his pieces feature a rich gold, silver or bright red texture and render visual solutions that resemble Oriental teachings. In other works, he uses dark and light hues of gray, thus creating a sort of sculptural cloak where the physical aspect of the object is also very important. Finally, the artist also creates images that suggest scenes of late 19th century Vienna or yet the different textures of Art Nouveau crystals in hues of yellow, white and purple.

Actually, these cultural references are presented in a highly subtle manner, through free-flowing, independent shapes. Hilal's paintings cause a strong visual impact even on viewers who are completely uninitiated in this type of rendition. Moreover, these objects are unquestionably up-to-date.

As a matter of fact, it seems that an alarm went off simultaneously in different parts of the world. Many artists decided to turn down the future and resume the old art-making processes. Instead of experimenting with the state-of-the-art technology that overcrowd our daily lives, they chose to go back to handcrafted objects and materials. Consequently, artworks were created that, despite defying deliberate thinking, reanimated the taste for the subtle and precious object. This phenomenon echoed in California, Switzerland, Vienna and Japan, where today artists can be found,

always somewhat on the margin of the fashionable trends, who share a common interest for the reinstatement of delicate materials and images that conserve an archaic vigor. Following this line of thought we could mention several examples: from an old work by Janis Kounellis - an installation made up of golden walls - to the colorful sculptures by Anish Kapoor, the cutout cloths by Thomas Wundt and Michel Bune's panels allusive to the myth of Icarus. Possibly Hilal's production is attuned with these other works, though he has never cared for joining this or that international trend. In fact, even in terms of the Brazilian art scene, only now he comes forth to define his personal space.

At a time when artists are expected to behave in similar manner to that of stage performers - giving poignant interviews, making personal appearances in mundane affairs and yielding a large production for showing in simultaneous art exhibitions -, Hilal prefers to remain secluded in his studio in Vitória, ES, and concentrate in the planning and execution of his artworks.

The greatest problem affecting the current multitude of artists working with handmade paper is that, even when they produce a technically excellent paper, their subsequent rendition does not justify their effort past the handicraft stage. The material may be beautiful, but it is not a work of art. In Brazil, at times the contrast between artists who use paper for support is even dramatic given the outstanding status of a few, as for example Antonio Dias, whose remarkable brilliance and intelligence virtually prevent the creation of parameters to define the rest of the national production. Unfortunately Hilal has proficiently resolved the issue: to him, paper is the support that gives adequate consistency and desired texture to the painting substance, which he applies in successive layers of color.

The quality of color is a key resource in his work. True, Hilal builds his images with classical combinations that immediately suggest a cultural reference to the viewer. For example, the stone throne at the palace of Knossos, in Crete, had as backdrop a large red and gold mural. In the ancient palaces of Baghdad under caliph Harun ar-Rashid, garden tents and indoor wall ornaments were done in the same gold, silver and purple colors that Hilal uses in some of his paintings.

Notwithstanding, this nostalgic reference is not the only thing that sustains the artist's work and makes it attractive. On the contrary, each of his large-format panels contains a volume scale and a color palette strong enough to call the viewer's attention to the physical quality, the corporeal attractiveness of painting. Even after having removed all ties with art's memory, these objects - the versatile forms of which suggest old carpets that could be hung from the ceiling, on the walls or placed on the floor - still retain the fascinating allure of the magic carpet, the myth that promises travels. Hilal's objects provide a starting point for a sensorial initiation while conserving this attractive aspect that evoke the physical quality of the artwork. After all, one of their essential roles is to animate sensibility and stimulate imagination.

Casimiro Xavier de Mendonça, 1986

SONIA LABOURIAU

..The proposition *Pássaros Migratórios* (Migratory Birds, 1992), by Sonia Labouriau, also seeks to work a set of questions interrelated with experience, process, flux and memory. Mixing *coloras* (an edible combination of the extract of saffron and cornmeal) with methylcellulose glue the artist obtains an orangish-red moldable mass, possessed of an organicness. Labouriau then elaborates a procedure for the production of little "birds" based on "four movements of the

hand," in order to obtain the result, not arising from formal determinations, but from a processual method of operation: "I seek to create procedures which can, like a musical score, be carried out incorporating the circumstances."⁵ Each one of the birds is produced like this and preserved within a convex glass case, protected against drying out and deterioration; at the same time, one of them is chosen and placed inside a concave glass case, full of water: now, in a length of time varying from a few hours to two days, the orangish-red bird will dissolve, "migrating to the water," undoing its transitory formalization, pure process. It is the very coming into being of the art object itself which *Pássaros Migratórios* makes visible, in pointing to a path of dematerialization which directs any crystallization back in the direction of a state of flux, which will inevitably take on new substance when it combines with the viewer/taster, a support for a possible reception and continuous repotentialization. Leaving traces of a true liquid memory, each state of her processual flight indicates steps of a constant metamorphosis, in affirming affinities not only between art and transformation, but also between art and transmutation, by the interconnection of different states and by the facility in being reformed in the most diverse and adverse conditions. Putting the art object in movement means remaking it, listening to its rhythmic set and allowing it to be constituted by its coming into being - try it, try yourself...

Ricardo Basbaum

In "De fora para dentro/de dentro para fora." *Lápis Espanha* (magazine), 1997.

..Migratory Bird is beautiful; the migration of materials from one state to another. I like the aspect of the performed sculpture. The immediacy of the hand, and the implication of distance of the bird's migration. Instance and shadow. Guy Brett London, 20 Sept. 1994

ELDER ROCHA LIMA FILHO

MOVEMENTS OF ATTRACTION AND REPULSION

In Elder Rocha Filho's recent paintings, the most immediately perceptible element is the lightness of his images. Forms are unobstructed on raw canvas and some of the elements have the purpose of interconnecting them. Each of these paintings summarizes a system by composing a specific situation. Lightness of form, however, is not to be associated with vagueness or randomness. On the contrary, it shows precision and determination.

It is exactly this lightness of essence that the writer Italo Calvino considers in his "Six Proposals for the Third Millennium" as one of the eternal qualities of art, one of the conditioning factors of the history of art in time, and a guarantee that its vitality will continue. When we realize that lightness is present to denounce heaviness, as Calvino showed, the clues to understanding the characteristics that are pertinent to it begin to appear. One must look carefully to detect what Elder is saying. After all, artistic work is writing to be deciphered. His paintings therefore become fields of knowledge that force the observer to exercise his or her knowledge.

The characteristic of series is persistent in his work. For Lima series represent the opportunity to look at certain procedures, certain conditions. Each series explores certain tensions to their limit. In each the canvas is space for different levels of assertion. The set

of works behaves as a single moment. Each series is complete in itself where distinct characteristics are linked by a well defined purpose. There is an idea you want to communicate. The intriguing coherence of these series reinforces the concept behind the work and simultaneously allows its comprehension.

Elder's painting is made up of several different elements of attraction, but it also strangely contains elements of repulsion. These elements are doubts that the artist himself puts in, with the expectation of the taste of victory for having solved them. The most obvious is the use of organic and geometric forms. His freedom in this sense is total. Structures are set up with such precision that they build the systems that he then explores.

More recently the subjects he wants to deal with in these systems have become very evident. In reality, Lima has begun to dissect the intrinsic questions of these structures and their movements. The archetypal figures that should have belonged to organisms began to be put in order, and the forms could be associated with reproduction, pulsation and life. The paintings give a morphology to organic systems which seem to obey rhythmic movements. They are similar to other systems, but belong to an ideal body, a unique body that becomes a reference for all the bodies we know.

The superimposing of pictorial treatments is another characteristic of each series, deliberate in the repertoire of the tensions that the work uses. There was even one series where expressionism was used to construct uniform geometry, and others have equally radical treatment. The background of the canvas is often submitted to treatment that makes it appear totally separate from the shapes. But the eye perceives that they are different techniques, forming a single image. This perception has to be well trained as it tries to see, because something is often justified by its absence. In a certain sense Elder sets traps with instructions given by the long history of his artistic work.

The initial stage of his work consisted of small sketches to which he gave form. He cares little if they are his own or preexisting. They are worked on and perfected as forms and elements of the images he intends to build. Only later are they put on canvas, as if they were matrices. Antagonically, they maintain the force and the quality of gesture. They have the speed of doing. They are obviously and intentionally thought out millimeter by millimeter by the artist.

The objects created by Elder represent the tridimensional aspects of the systems that he has been putting into his paintings. If we see the insides of organisms with internal mechanisms of imprecise forms on his canvases, in the objects we can have the dimension of systems that are extensions of these forms. The objects are exterior systematic designs that reaffirm the aspect of movement of the system. They are recurrent in the paintings, however, and have an integrity that characterizes their own field of action, their individual existence as an artistic creation.

In Elder Rocha Filho's paintings and objects we realize that the concept is so ingrained that it is taken as being a characteristic of the nature of each work. The history of art is the reference and reality of its domain. The specific dedication to painting has transformed his accumulated knowledge and placed it at his disposal. Techniques are considered tools to be used, never as guides. The work indicates that its posture is anchored in contemporaneity: its aptitudes are used as a strategy to reach the senses.

Claudio Telles, 1997

FERNANDO LINDOTE

THE COLOR OF ABSENCE

Derived from the direct contact between his body and the material, the work of Fernando Lindote is, nevertheless, almost intangible. We can see only the screen of a monitor on which is exhibited the same sequence of actions: the task of the artist who, with small bites, cuts thick sheets of brightly colored rubber; the slow and systematic tearing of a field of color. The close-up framing takes the luminosity of the sheet and scatters it all over the video screen, while the discreet violence of the act of biting is repeated nonstop. The pieces of each bite fill the mouth more and begin falling out.

Six parallel lines on the floor occupy the space for circulation in the room. Their colors attract us to the fragile tracing on the floor where we find, rigorously aligned, what is left of the initial plane of color. The stubborn regularity with which the artist arranges each and every particle extracts a quantity of integrity from something that has already parted; the system of markings restructures all of the space around. Almost invisible on the video, these fragments, now displaced to the gallery, open a new planar surface in the interval between the lines, a surface which, although bereft of mass, is integrated by means of the property of the expansion of the colors. If the plane, to a certain extent, can be considered as an ontological bastion of the proper sense of unity in an artwork, in the work of Lindote this stems from the tension between the capacity of the expansion of the color and the unity of the artist's own body.

As Hélio Oiticica clearly stated, the support of a painting makes up an "a priori field" ready to delimit the territory of the act of painting. Within these limits, color and space would be painting unconditionally: the nature of the support would prevail over the act. This condition taken to the extreme would allow us to inscribe in the ambit of the pictorial traditions attitudes as diverse as the cuts on Fontana's canvases, the works of Rauschenberg at the end of the 1950s (in which he embedded personal objects like his bed in the painting) and even the impressions of female bodies on the raw canvas done by Yves-Klein. Despite the rise of some apocalyptic visions, the recurrent fraying of the limits of painting led by these and other artists would express how much the pictorial space provided a reference for current art production and viewing, integrating in a decisive way a discussion that would overrun the borders of the restricted ambit of its territory.

It is clear that if it would be excessive and useless to strictly concede, to painting, the function of a conductor of this process of discussion, we would never arrive at the complexity inherent to the multiple ways and means with which today the viewing and the transmitting of the image are realized, without comprehending that all attempts at destabilization of the pictorial order also carry, on their flipside, the awareness of the formative power of painting. We can see in the art production of this century the desire for rupturing or distending the limits of the canvas. However, this disarticulation often rest on the pictorial means and happens simultaneously with the necessity of intensifying an aesthetic experience traditionally dealt with by painting.

Video images and traces of color on the floor with elements which are discreet, but with a strong system organizing them, Fernando Lindote establishes, in his room at the *Panorama*, a field that evokes the loss of the body of painting. Even though the situation proposed by the artist presupposes the existence of a plane of color, a paradigm of our tradition with which

were also forge the screens of the movies and of TV, its nature is unstable and immaterial, above all it is an indicator of a field distinct from that taken up by Oiticica. The absence of traditional support liberates this surface of color which can be constituted in any region of the territory between the linear tracing on the floor and the regular pulsing of biting that is spread through the space all around by the register of sound.

However, at a second moment, the action realized by this body that cuts, spits and reconstructs precarious horizons loses importance in relation to the means by which we have access to it. Its mediated existence latches the trap that holds us within time. We recognize, then, our procedures of repetition and displacement, present as much on the video as in the organization of the fragments, the artifacts that synchronize diverse temporalities: the present time of one's view and memory of a past happening.

The notion being out of the way that the work of art results from a single intention of the artist, the aesthetic experience arises from the heterogeneous field in which the sense of the unity of action (derived from the presupposition that the artist reflects his/her own integrity in the work) would be only a constructed horizon, but a sufficient one, even though from up close it exposes to view the precarious way in which the fragments comprising it are fit together. Nevertheless, the practice of the impossibility of painting that reinforces the contemporary meaning of the work presented by Fernando Lindote refuses to "conceive the spirit without the body." The artist applies then, the "anthropophagic vaccine"² and dismisses the problem of the search for the essence of art, dear not only to all the modernist vanguards, but to all their unfoldings in Brazilian art. In this way, the problem of the unity of the subject is detoured to the field of uncertainties and leads us to traverse the present time by means of the certainty of the limits of the body.

The presence of the body is the index of our humanity, the place that provides the basis from which our horizons can be traced. Lindote keeps us detained in this interval between the impetus of anthropophagy and the method. After all, the mere verification of the extinction of any instance of the subject as an a priori condition to artistic fruition would be of no use.

Luiza Interlenghi, 1997

Notes:

1. In "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade", *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 2. I refer to the following passage from the *Manifesto Antropófago*:

"...The spirit refuses to conceive of the spirit without the body. Anthropomorphism. The necessity for an anthropophagic vaccine. For the balance against the religions of the meridian. And the exterior inquisitions. We can only attend to the oracular."

"Manifesto Antropófago," *Revista de Antropofagia*, Ano 1, May, 1928.

IOLANDA GOLLO MAZZOTTI

Iolanda Gollo Mazzotti has produced a strong, radical and elaborate artistic work, alive with emerging meanings. She translates the universe imbedded in the core of culture in totally contemporary language and delves into themes related to the Catholic roots of immigrants. Her work unfurls the hidden conscious and unconscious genesis of religious experience, the symbolic view of man and the world without separating him from the totality of the manner of being. It is art that surpasses the superficial and the popular, and discovers

the original strangeness of things, especially objects and gestures.

An explanation for this, perhaps valid but only circumstantial, is that the artist is from a Catholic family, the granddaughter of a carpenter and daughter of a builder of church altars and collector of sacred images. Her childhood was haunted by rites, signs, incense, tabernacles, hymns, litanies, prayer books and, principally, the powerful, omniscient judgment of God who veils human emotions with the invisible strategies of fear, guilt and pardon. It is a challenge for the interpreters of this world, totally comprised of forms that are tactile, visible, and critical, posed as a problem and never as a theme for permanence of the work.

An equally important characteristic of Iolanda Gollo Mazzotti's work is the coherence that her artistic production has had. She brings us conflicting, critical investigation and creativeness around her themes. She questions established truths almost with impatience, so-called conceptualism, and delves into allegory in search of density in everything, stated in a visual, tactile manner. Her memories are merely her raw material. One must transfigure, dislocate, revise, and reach a new aesthetic dimension of the truth. Objectives are only a means of setting up, celebrating, and ritualizing. They are not to be seen. One can absolutely see through them.

Although Iolanda Gollo Mazzotti's work is strong, it is still immature, and although it deals with the primitive, it is modern. Although it formulates the permanent, it is new in its language. She has the capacity to produce increasingly elaborate works and is able to leave a mark on our era.

Jayme Paviani

FÁBIO MIGUEZ

THE CONQUERING OF THE FRAME

It is always gratifying to look at a work that has come to terms with itself. At least since 1994 the paintings of Fábio Miguez have gained a fertile structure that still seems to be full of possibilities. This does not mean that the work produced before, or after, 1994 is without quality. All his paintings from 1988 to the present are good. The history of his work, however, showed indecision. There is nothing wrong with this. Constant variation is one of the ways for artistic creation to come about. But this did not seem to be the case for Fábio Miguez's work and his production over the last four years is confirmation. The black paintings of 1988, and the paintings of 1991, the most colorful that he has produced, all have in common something like a floating or levitation of forms that was already suggested in the works he exhibited at the 1985 Biennial. His paintings since 1994 maintain this aspect. The novelty, however, is that now the variation between different moments of his work is no longer so abrupt and takes place in the interior of the same structure. If in earlier periods there was a successive or chronological variation, his recent paintings, with very discrepant sizes, show differences without failing to comprise a whole which is ever renewed and that holds promise for the future.

In comparison with Miguez's pre-1994 paintings, his current work is more fragile, more subtle. Since 1985 each moment of Fábio Miguez's search has possessed a very strong aspect, whether in monochrome or colored, or often in almost geometric patterns, the indecision between these diverse moments became even

more evident by the decisive way in which each was presented. His recent paintings, however, have transformed the problem into a solution. They show the indecision that has marked his history and place it inside the works. Here every precaution must be taken to characterize this indecision. It is not a question of not knowing how to choose. Above all, it is the use of the almost inexhaustible richness of the options that are offered to abstract painting without having to decide among them. Variation, fluctuation, indecision, everything is put into the painting in a defined way. What is special in these paintings is that the artist does not hesitate to show hesitation. If Miguez's paintings since 1994 have been thoughts - and in a certain sense they have - more strictly speaking they are a type of meditation. To go this way or that is not a question outside them. It is what they communicate and what can be seen as a privileged moment, reflexive to the extreme, of locating oneself, of existing.

And how can one avoid jumbling and confusing something that should be shown as simply ambiguous? The problem did not appear in his paintings before 1994, when, paradoxically, this decision weakened the entirety of his works. The borders of the frame delimited an area that was not put to the test. Two strong dimensions, the frame and the painting it surrounded, disputed the space of the work. Everything happened intensely inside the frame, but the frame was able to stay reasonably independent from what it surrounded. In the current paintings, on the contrary, the frame and its borders are internal parts of the paintings. The domination or conquering of the frame then stabilizes and secures the forms that would otherwise be fleeting. What is the starting point for most contemporary abstract painters, almost a fundamental principle, was a slow conquest for Fábio Miguez. But this lag, or delay, if it can be seen as a such, gave him an extra reward. It can be safely said that he had already dominated everything, at least in abstract painting, before he was able to master his own. If his current paintings, fortunately, are not an exhibition of abilities but a mixture of simplicity with surprise, it is because the abilities he acquired before are at the service of art. Between dexterity and difficulty there is the decision not to choose.

The gap between the frame and the painting in earlier works, at first glance contemporary, kept his painting from being fully individualized. Now the frame, pulled inside the work, makes the painting something like an entire fragment. A proof of this is perhaps due to the different features that the paintings take on, according to their varying sizes. A small picture is usually a cutting of a medium-sized one, and this latter, of a large one. The dimensions of the forms and frames have about the same measurements, but a new paradox then arises. The first aspect of the paintings has a relationship with abstractionism of the 1950s. If, in earlier times, it had less, this was the way of treating the frame in its entirety, as something neutral that reminded one of the same abstractionism.

Then there is a kind of inversion. Contemporary paintings which have a more traditional approach to the frame take on the aspect of older paintings with contemporary pictorial space. There is an advantage here because the painter no longer needs to saturate space that refuses it at the edges. The brushstrokes can penetrate the frame more from the sides rather than from the front. They become fluid and indicate denser moments or moments that are more diluted and transparent, or more opaque.

It could be asked why a contemporary painting, especially when it becomes definitely contemporary, takes on greater dialogue with abstractionism of 40 or 50 years ago. Or, stated another way, its relevance should be evaluated, and not just the difficulty of the venture. This, I believe, is a lesson in attitude regarding present-day culture. There are a number of in-

stances where this can be analyzed. For example, the refusal, in spite of the differences, to cut the thread that ties distinct periods of modern art and the refusal not to select one thing or the other. Due to the lack of autonomous artistic movements in the history of Brazilian art, is it not a cultural lesson also to hold to the contemporary while refusing its fashions and, on the other hand, to dialogue with tradition, while at the same time renewing it? To decide whether there is renewal in these paintings is something that requires a certain scrutiny not of major novelties but of small ones that are calm, composed, and unpretentious. In this aspect, the relationship with modern tradition is not confined to any painter in particular. Small paintings have something of Morandi, but one can imagine a Morandi painted by De Kooning. Medium-sized and large-sized paintings would be like De Koonings painted by Morandi. These are just impressions, but to unite such entirely dissimilar influences in a single painting gives an idea of the vigor that is needed to accomplish this. It is a discreet, subtle vigor, however, that is constantly working with conflicting elements just to keep them in suspense. To decide, not to decide, to think about, to meditate, is, I believe, at the heart of these works. This is how a luminous color does not expand and does not conquer space that is available. It therefore has an aspect of being a compact colored mass. But the rest of the painting compensates the masses with empty spaces, and neither of the two prevails. Lines and movement could also dominate the theme of the painting. But no. They are interrupted or disappear, or sometimes tend to turn into a splotches. No form of painting except that of shapes is absent from his works, but none dominates either. If this were life, not art, these paintings would have no objective. But where does life renew itself? And where are decisions prepared? Even with life styles as cluttered as those of today, one decides, for better or for worse. One could say that since a certain amount of serenity can still precede and prepare resolutions in a more and more fragmented world is a possibility that these paintings prove visually.

Alberto Tassinari, 1997

ROSANA MONNERAT

THE UNDULATING DANCE OF PLEASURE AND PAIN

An agitated myriad of minuscule lines turn volatile in Rosana Monnerat's engravings. They are the original markings of the unpolished copper sheet, the craggy, unfinished raw material as a live presence, mixing in amongst the gestures brought together by the artist. The dry point grooves cluster around the marks of the unburnished crust, giving the engraving an air of interweavings that teeter between the crude luxury of an excess of grayish tones, the result of disregarding the natural scratches on the copper matrix and the simplicity of the groove, scarified by the tool on its surface. Some years ago, the autobiographical signs flowing from this interweaving of lines — where the eye began the process — were the first sensorial impetus not just because of the fact that, at that time, the artist always worked in front of a mirror but also because the first image delineated was always an eye. From looking into her own eye and her own image radiated serial reproductions of eyes and more eyes, rhythmic punctuations, musical notes, small flakes, that, little by little, now aimless, simple lines they separate until they are synthesized into mere graphic signs.

In a subsequent phase, reference to the expressiveness of her own body evanesces, giving way to a long phase in which the engravings evoke, with delicate subtlety, the *The Embarkation for Cythera* by de Watteau. In the wake of the French master, for whom the narrative element had become oblique, questions arise that involve artistic language itself and demand excellence. This is when the vast, filleted range of the engraving's images begins to investigate another dimension, the sculptural space where small molded figures in virgin wax and almost always in pairs, wander in time and space, a probable reference to the three couples of the Island of Cythera — of which we know not whether there are really three or only one — represented in different moments. The artist isolated the couples small floating islands suspended in the air by a tangle of copper wires; they take possession of the classical sculpture volumetric statue while ricocheting wires rebound directly from the flat surface, attaining that determined by the spatial design.

In more recent sculptures, exacerbated, indistinct shapes in bees' wax stretch out, competing with the lightness of the copper wires that feverishly cut through the air. The corporeal mass of earlier small sculptures now stretches out challengingly, with the same verve as the wires', recalling the alliance between the shallow scratchings inherent to copper sheets and the memory of the violent gesture of the incisions dug into the flat surface. Almost levitating, these sculptures threaten gravity as they expand through tridimensional space. Most strive upward and, at first, do not seem to pursue monumentality. But, oscillating between atrophy and hypertrophy, their size surprises: the small heads with puffy, fetal-like features and the spindly bodies transgress the proportions of the overly long arms and legs that at times exceed true human stature. From these small-big, tormented creatures, stretched beyond their limits, flower lines of shining copper, long dilacerated vines that, in their metallic exuberance, flash like small, slender serpents in Medusa's hair. The blurred features and vitrified, clouded Gorgonian mirror-like look, apparently bare of expression — egressing from a certain romanticism that so enraptured the decadents at the end of the 19th century — condense sensations where pain and pleasure, deformation and fascination are satiated in an ironic game foreshadowing voluptuousness and death.

Perhaps, in far gone mention of the *Raft of Medusa* by Géricault, which has been gaining the artist's special attention, the movements of the diagonals parry the pained specters with their inexpressive faces, distilling a new sense of sizzling instantaneity where squalid, limp bodies entwine, in precarious balance, caressed by the sulfurous brilliance of the copper wires. They do not insist on any allegorical intention but illumine a fragment of the human condition, of anguish, that presides over the silent instability between the signs of life and death: voluptuousness and corruption, pleasure and suffering.

Stretching like elongated wires, the human body gains the structure of design. It is part of the formal tradition of line valuation detectable in a Vieira da Silva or in a Giacometti, or, perhaps paradoxically, in the irreverent movement of Calder's mobiles and objects. It converses with Renaissance sculpture, in the same manner that it does with the painting of a Chardin, of a Watteau. They are fonts that are as important as the egresses of our Baroque or of those pointed to in the sculpture bathed by the surrealism of Maria Martins. It is a work that does not shun shy passage through the monumentality of the Mexican baroque, evident in the last engravings. It also goes through the asphyxiating gigantic monsters of some Kubin and Rops engravings. From the history of art, Rosana Monnerat collects the affinities that foment vice, voluptuousness and pain. In this perspective, it is worth recalling Mário Praz's allusion to Medusian beauty, when he points to

the modernity of Diderot's assertion: "Whenever a person opposes moral beauty, he redoubles poetic beauty. With virtue, nothing is done other than tranquil and cold pictures; passion and vice liven the painter's, the poet's, the musician's compositions.

Stella Teixeira de Barros

CLAUDIO MUBARAC

CLÁUDIO MUBARAC / ACTUAL DRAWINGS

1. Movement

A bold line emancipated from all technical virtuosity and then thought of only as movement: the ensemble of Claudio Mubarac's etchings first call attention owing to the artist's persistent effort to extract from the line this mixture of divestment and determination that would make of it a purely expressive magnitude capable of impacting the innermost structure of the objects.

That is why if, at first sight, one has the impression that the shapes result from the impulsiveness of gestures, one soon perceives that the work does not have a gestural nature and is not concerned with instantaneous, bruising eruption of the lines. To the contrary, what is in play in these etchings is the accomplishing of the capacity of synthesis and the constructive slant of the *design*, that is, the capacity — particular to the language of *design* — of generalizing or of permanently affirming itself as a self-cognitive visual experience.

This, therefore, seems to be the mainspring of Mubarac's work: to attain a kind of immanent line that would render not the perceived image of things but, genetically, its constitutive movement. It is from this double target — revealing the intrinsic expressive movement of line, without ignoring that, at the same time, it also describes a productive movement, the principle of order and discrimination of the visible — that the artist involves in an entire discussion about drawing. After all, how can things make themselves distinct from an indefinite, immeasurable background? What is the condition for the appearing of someone or something in a field that is, in principle, pure exteriority? In this way, lines are not representations but relational magnitudes that permanently situate an object in a determined context.

It is significant that the question of the insertion of an object in a field appears contextualized from the start — the "background" is the essential element in these etchings and is, after all the field that someone (or something) must consider or establish as pertinent to one's self. As one does this, one merges the "background" into history and is given his or her real effectiveness. In this respect, let us note how the shapes in these etchings almost always moves from the center to the edges. Obviously, this does not occur because a compositive design is being obeyed, but because there is a strategic movement of expansion and appropriation irradiating from the figure to the background. It does not seem unfitting, therefore, to suppose that a constructive utopia of design exercises a discreet fascination on the artist. However, far from presenting itself as a melancholic evocation of modern tradition, this utopia is introduced to tell us to go beyond the intimist space the etchings suggest, so that we can project beyond a purely psychological scenario the notion of subject (or individualization) drawn out in them.

2. Body

As Mubarac's work catches the objects in their constitutive movement, more precisely, catches them struggling to emerge from an undifferentiated background, evidently some figures arise. Nonetheless,

more than questions linked to figurative images, of interest here is the singular manner by which the artist reveals the theme of body, a problematic theme in the world of contemporary art, in which way of appearing, since *arte povera*, seems to have almost always been that of annihilation or deconstruction.

Therefore, in Mubarac's etchings the body is not given as an *a priori* scheme of representation but as the *problem* to be faced by the work. The demand for frankness and expressive actuality is for these drawings of such importance that the figuration of the body must not result other than from an inner point of view and from the constructive means of the drawings themselves. For this very reason, the line should not allow itself to search about for any extraordinary technical virtuosity. It does not arise as an attribute of expression nor one of gesture and, in its phenomenological truth, is not something that allows itself to be imprisoned by the framework of any convention. Consequently, it can only appear substantively as movement.

3. Institutionalization

A certain way of accepting and of criticizing the idea of technique and, at the same time, of commenting on a utopia of design (in which line is conceived of as immanence, inner productivity and not "just" expression) is, therefore, the kernel of this series of works. Evidently, we understand "technique" far beyond the historical sense more familiar to us, inherited from the medieval tradition of the guilds — craftsmanship — but in a more ample sense and from the vantage point of contemporary art, as the incessant and unavoidable institutionalization of a gesture.

Claudio Mubarac's work faces this risk perspicaciously, rendering what is elemental and central in things by incisive denuding of the line. Otherwise, how to handle a theme that has been so corroded by metaphysical smoke, melancholy, or by the deconstructive spirit that almost always conditioned the representation of the human body ever since the *tabula rasa* to which modern art has submitted it? And afterward, even surviving all this, how to overcome nihilistic, though very professional, theater under the sponsorship of which much of contemporary-art-reintroduced representation of the body?

The first great quality of Mubarac's response to this situation is modesty, the doubting tone that, at the same time, is persistent throughout his trajectory. In stead of a literary image, what there is in the work is a phenomenology of the body, coursing through it in a diffused manner. Moreover, its originality consists of exactly not taming the body under any prior scheme of representation and of then maintaining it an immaterial, mobile fact in space, a point that in each single case must regain its axes and plumb.

We stand before the "body" presented to us along the rough lines of a lead sheet and presence the liquidation of all the guarantees of spatial coordination and of the remaining structure struck into the copper. This is the type of expressive determination and frankness pursued in the work of Mubarac. For complacent support ready to dissolve under any excess in expression, as in the case of lead, soon would denounce the lenitive, demagogic informalism of a line, the gist of the domestication of a drawing perceived as anarchistic in relation to its constitutive movement.

More than a poetic vocabulary motivated by body figuration, the line appears in Claudio Mubarac's etchings as a vector and instrument of this spatial relation. This is always one of a body that situates itself, measures its strength, and constantly regulates the scale of its movements, according to the desert or the cell that stands as its parameter.

Sônia Salzstein, 1996

THE WORKS OF ELIAS MURADI SEEN AS PHOTOGRAPHS

In 1974, Waltércio Caldas Jr. produced a work that may be seen as emblematic of postwar art: "Mirror with Light," a 100 x 100 cm framed mirror, in the lower right corner of which was a device that, when activated, lit a small red bulb placed right above the device. Perhaps the most complete manifestation against the puerile, ingenuous nature of the "participative art" of the '60s and '70s, the work denied itself any type of empathy with the public despite its proposing a relation between work and spectator. "Mirror with Light," more immediately and coldly than an instant camera, returned the spectator's image within art's institutionalized space, frustrating any desire to see its certainties of the nature of art confirmed as the representation of "another" world, figurative or not.

The volatile fixation reflected in the mirror — its transitoriness — blinded the spectator on frustrating his/her expectation of seeing something materialize in the mirror that was beyond its own transitoriness (despite the effort of pushing the button).

Now in 1996, Elias Muradi presents the pieces, "Void for the Eye" I and II, aluminum platforms fixed to the wall, sustaining small tables made of the same material and placed at eye level. These "tables" have a baffle forming the "void" in the title, where the most one perceives on nearing one's face to it is the diffuse image of the spectator's eyes entrapped by the surrounding lights.

If, in this work by Waltércio, the reflection's volatile distinctness hurt the observer because it obliged him to strip his mind of any expectation in relation to what he/she would see in the framed square (which, in the end, only reflects him and the surrounding space, like a semi-self-portrait where the indicative value is the first that counts), in earlier mentioned works what hurts the observer is that he — owing to the almost total opaqueness of the material — becomes exactly that which cannot observe, that which finds nothing before his eyes, that which loses sight and perceives himself as a limited body in space.

Waltércio Caldas Junior's "apparatus" tried to dribble past art stereotypes such as the representation of "another" world, making the observer see his fragility in institutionalized space. However, although it fulfills the same function of making the subject aware of the same things, Muradi's "apparatus" has as "dramatic power" a mystery that, in the end, makes the pieces transcend the materiality supporting them.

But what "dramatic power" is this?

It is, one might say, a muffled force, a sense of drama that does not echo by means of any exacerbated strategy of expression the author used, but that lies in the impotence of the impossibility of recognizing oneself in the mirror, which does not properly reflect the person looking into it.

The work of the older artist, as well as that of the younger, speak of incommunicability, a strategy used in the best of contemporary art, which always refuses to "participate" when this term signifies alienation of the public. What differentiates one from the other is that in the work of Waltércio Caldas Junior the frustration caused the person looking into the mirror is a deliberate action by the artist; in fact, it is a perversely deliberate action of the very drama of frustration. The artist, secure in his critical reasoning, doubts — and places the public's belief to test.

In Muradi's proposal, however, the frustration seems to be shared by the author, and it is this complicity that makes the object transcend to an area that goes beyond its materiality, a road not oft taken by Waltércio

Caldas and the artists of his generation. A difference the origin of which perhaps lies in the interim separating the two works.

It seems that certain artists that have come on scene in recent years incorporate in their works some issues already explored by colleagues of other generations. Yet they tend to introduce a strange *phatos* in their earlier work that ends up perturbing the cynical reasoning typical of the best works of the '70s.

But what mystery is this that is apparent in Muradi's work? Or better, where does it come from?

If "Voids for Eyes" I and II are characterized by the opaqueness of their concave part, their gestalt and that of the other works presented quickly call one's attention to an opposite characteristic: distinctness. Not the volatile distinctness of the mirror seen in the literal materiality of Waltércio Caldas' work, but the "eternal" distinctness of photography.

That is why, despite being tridimensional objects or reliefs, they possess a configuration perhaps closer to that photographed than sculpture or painting (if we take into account that reliefs incorporate a more picturesque world than sculpture).

Like sharply clear photographs, the indicative value of the "Receptacles," for example, seems to structure them totally: they emerge on our visual plane like traces of other objects, reference to the existence of other bodies no longer there (if they ever were). Human breasts shaped those "Receptacles," which seem more like hands shaped by breasts. Even in "Void for Eyes" the presence of the body is felt. That kind of apparatus exists for someone to place eyes there.

If the indicative value in the figure of the woman holding a receptacle under one of her breasts is less obvious, its iconic value is most evident. This piece, as in a photograph, is the freezing of a "shot," the same occurs with the conic form (the representation of a breast or of a sheathed phallus?) about to burst through the veil covering the table.

If, on recalling the semiotic teachings of Charles S. Peirce, we remember that photography may articulate its indicative, iconic, and symbolic qualities concomitantly, the same may be said of the works that Muradi presents us: simultaneously signs and icons, the symbolic characteristic of all of them is shown as the possibility of another sense that goes beyond the very materiality of the pieces (the mystery that springs from the inebriating distinctness of those images, the key to which is perhaps in the wood and aluminum inserts).

Evidently, deciphering the symbolic nature of the artist's pieces nor the world of sign references they bring to mind does not fit into a text such as this. Nonetheless, it is important to emphasize that it is precisely in returning to a symbolic universe — patent in Muradi's works and also those of his contemporaries — that the big difference of the artists of the '90s lies in relation to peers of decades past, a highly probable indication of the reflux that art, at this end-of-century, presents its *aficionados*.

Tadeu Chiarelli

1. To write this text, the reading of the following books was essential: BRITO, Ronaldo. *Aparelhos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979; DUBÓIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994; PIERCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

HOSTILE TERRAIN

All desire is born of a necessity, of a trying time, of a suffering.¹ Alexandre Nóbrega throws herself at the canvas like a sinking ship faces a rough and stormy sea. He knows that art is in exercise in resistance, and each of his gestures is the stroke of a warrior who affronts death. The creation arises from this clashing: the artist perceives that to construct a reality it is necessary, above all else, to destroy the past. His gesture, therefore, is the result of an aggression, and all of his intelligence consists in recuperating the integrity that he has destroyed. Thus, he is at the same time the owner and the prisoner of his own language, of his own challenges.

The discourse is elaborated by way of the destroyed passage, through the residues of memory, fragments of a shattered mirror. Alexandre does not elaborate thematics of a mimetic character, he investigates new languages, new histories; he discusses processes, structures of thinking. The image arises as a consequence of this meshing determined by the tensions of the moment. The dry material adheres to the support as if the artist revolved the earth with his own hands. He tears the air with the impetus that dignifies art: he destroys.

The fragmented reality demands to be reconstructed. For this it needs a structure. This is the space of the order, the base of the identity, the chain of the creator. All knowledge is born of the decision to build and systematize a new way of comprehending the world. In Alexandre, the images are constructed like a body that approaches us through a dense fog. At every instant the form transfigures, new truths pulse, new colors, sweats. How to interrupt the flow of this process, what is the exact moment for considering the task finished, how to make time into an instrument of the eternal and the immutable? The artist reduces and accumulates, paints and draws, veils and reveals. There is, above all things, above all beings, all gestures, an order, a reason that structures the process and determines the clarity of the idea. The work is justified by its identity: it constructs.

The production of Alexandre Nóbrega is the stage of the conflict and the concord. It projects itself contradictorily to reaffirm the strategy of an action conducted by the intelligence of the artist. It reveals the crosses and the sufferings of the pain and the passion of mankind on this earth and reflects on the *praxis* of the common person and the anguish of erudition. Alexandre's production does not impose itself using the arms of unquestionable reason or absolute truth. It is an instrument of doubt, a pathway of light. Therefore this is not about justifying with the arms of power the strategy of who subverts power. Art is art and the flipside of art. It is transcendence, the seeing-beyond, a scream projected in the darkness. With reduced means, in hostile terrain, Alexandre constructs and adventure in which the gesture and the violence register the tragic dimension of Mankind.

Marcos Lontra, 1997

(1) *Dores do Mundo*, Schopenhauer

NAZARETH PACHECO

Nazareth Pacheco's output: a lacerating reality.

"The dreadfulness of an object's insurrection is rooted in its silence and its immobility."

Juan-Eduardo Cirlot

At the turn of the present decade, I wrote an essay on the first definitely tridimensional pieces that Nazareth Pacheco was showing in public, and I called them "dependent objects".¹

As heirs of both the Arte Povera and post-minimalist tradition, those filiform objects made with metal or rubber seemed to be completely at the mercy of the stimuli that surrounded them in the world. The viewer could either handle them and rearrange them in space, or simply observe them in their inertia. Seemingly they did not exist in themselves; rather, they constituted counterparts to the self-sufficiency of conventional art objects.

However, Pacheco's objects featured other singularities that back in those days did not impact me with such great intensity as they do now. To rubber objects, the artist added spikes made with the same material (they were elements that interrupted the smooth rubber strip surface), thus conferring on the piece - as I clearly see now - a strange resemblance to torture devices.

The same occurred with the tin fillets that Pacheco hung on the wall, at the viewer's eye level. Here too, the artist added evenly-spaced rubber spikes...

Between this early production and the exhibition she was to hold in 1993 at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, in São Paulo, Nazareth Pacheco produced a series of latex objects, conserving the same linear characteristics rendered in her previous production. Now she made immense strips of rugged latex interrupted by straight knots that violently folded an twisted the material, only to proceed along to another knot...

Without a doubt, these objects were still "dependent" and resembled the previous rubber and metal strips. However, this new production seemed to have assimilated the aggressiveness of previous works (rendered through the rubber spikes), which it now manifested in a more "organic" manner - not only through the aggressive materialness of the raw latex, but also through the knots that ultimately structured the filiform pieces in a precarious manner.

As I have mentioned, in 1993 Nazareth Pacheco showed new works at Gabinete de Arte Raquel Arnaud. At that exhibition, most works seemed quite different from her previous output, both from the formal and the conceptual viewpoint.

The artist showed small boxes replete with assorted objects, that narrated her trajectory, or the trajectory of the ideal reconstruction of her own body, from childhood to adult age.

Would this be a production of a strong cathartic and nearly therapeutic nature? Most certainly, the show featured many of these characteristics. In turn, it indicated the artist's inner trip and her biography, in search of a possible truth capable of transcending her own individual drama and find, in the creative space, a meaning to justify her living as an individual, woman and artist.

In that exhibition Pacheco showed the various procedures and objects she utilized to conform her own body with the hegemonic standards of feminine beauty, as records of torture to which she herself had been subjected for many years.

Symptomatically, after that very special exhibition Nazareth Pacheco began to work with medical and

surgical instruments, particularly those used for handling the female body, such as speculums and myoma screws.

In the exhibition "Espelhos e sombras" (Mirrors and shadows) held at the Museu de Arte Moderna in São Paulo and Centro Cultural Banco do Brasil, in Rio de Janeiro, in 1994 and 1995, respectively, the artist showed a series of acrylic speculums arranged side by side. Among these instruments she placed a single metal speculum.

While using, with a dosage of irony and subversive spirit, a formal prescription of minimalist roots i.e. a module following the other, as a metaphor of the industrial mass production -, Nazareth Pacheco presented a contrast between the apparent lightness and near lack of materialness (both visual and conceptual) of the acrylic speculums, with the ascetic roughness of the same instrument made with metal. With this procedure, she seemed to be asking: Is it possible to discern in these devices only the cool beauty of anatomic design, without forgetting the function to which they are destined - so close to other instruments of torture?

It is precisely at this phase that the ensuing path of the artist's production becomes clear.

She began by doing "exercises" early in that decade, when she was nearly still a student (and most certainly a gifted one) of the post-minimalist "tradition", then quite powerful in São Paulo. She was a hard-work-ing student who derived a certain amount of pleasure from subverting the "school's" formulas and introducing in her strips a strange and disturbing perverseness, the most remote roots of which were only to become clearly evident in her one-person show in 1993.

Although "cathartic," the 1993 exhibition served to allow the artist to widen the horizons of her own personal drama. From then on, she appears to have concluded, finally, that she could no longer remain as mere isolated individual left to feel, all by herself, the effects of the aesthetic dictatorship that set standards for the female figure. Rather, she began to see hers as one more of millions of individuals submitted to countless torture procedures and/or devices used with the purpose to shape the human body so as to meet external requisites.

For this reason the artist left aside the autobiographical documentation and took up the production of objects or installations created with medical and/ or surgical apparatus conceived for the "improvement" of the female figure in general, regardless of their abusing, invasive, overbearing and basically authoritarian characteristics.

In the present exhibition held at Galeria Valú Oria Nazareth Pacheco presents these... sadistic objects. They are necklaces made out of crystal and piercing and cutting devices such as hooks, assorted "s needles and blades.

By and large, body adornments - and, within this realm, the necklace - are part of our daily life. Created to offset our substantially imperfect, ephemeral human condition, they are alluring objects that always tend to perfection and the eternal. Wearing them make us seem as better individuals, as if through contact with them we absorbed all their qualities.

Nazareth Pacheco's crystalline and sparking necklaces seduce us. They suggest touch, possession and the secret desire - prompted by any ornament wear them on our body so we can assimilate some their attributes. Or, rather, the attributes they should have, but do not have...

To touch them, possess them, handle them and wear them close to the body, this is the desire that stimulates us.

Just as dependent as her first works and just as filiform as them, the present objects are so familiar and seductive - and, at the same time, so perverse in

their new proposition - that they introduce a real capacity to wound

Nazareth Pacheco's 'necklaces' belong in a very small jewel box of 20th century art, that is also extremely instigating. Like Duchamp's ready-mades, this box doubles as the receptacle that art history has created for "constructed objects". It contains precisely those objects that, despite conserving the structural appearance of innocuous everyday objects, aggregate new elements that either deny or subvert, or yet prevent, their original functions.

Man Rays "Gift" created in 1921 is perhaps the most emblematic of "constructed objects": a prosaic clothes iron, onto the base of which the artist attached 14 metal spikes. Sadistic, both in terms of its final configuration and in its own title, "Gift" transcends the limits of reality through a cool and calculated perverseness.

But this is not the only emblematic piece of this jewel box. Equally emblematic is Meret Oppenheim's "Object": a saucer and a tea cup covered with animal hair, equally dependent. Given that they were originally conceived to be manipulated (as well as Man Rays iron), thus covered with fur they acquire a strange immobility - a restless immobility. Sitting there, silently, they seem to have suddenly acquired an abrupt self-sufficiency derived from the hazard they have begun to present: a physical hazard (they can jeopardize the physical integrity of other objects or a potential users body) and an emotional hazard (they do away with our certainties about everyday 'reality').

Nazareth Pacheco's necklaces cause these some sensations: as adornments, i.e. objects that depend on our will, into which piercing elements were introduced and mixed with stones, they acquire a self-sufficiency derived precisely from the artist's interference with the concept itself of the object named "necklace". Originally conceived to ornament, to offset the limits of our existence, now they pose a threat to this some existence.

Looking back at the artist's early career from the viewpoint of her present production, one clearly verifies that Pacheco has been working on the same type of filiform objects that depend on the spectator. However, today her objects are more beautiful. And the potential hazard they posed in the early 1990s now has turned into... a lacerating reality.

Tadeu Chiarelli, 1997

¹ The text "Objetos dependentes" (Dependent objects) has been published twice: for the folder produced for the artist's one-person show held at Centro Cultural de São Paulo, in 1990, and for the folder produced for her one-person show at Galeria Macunaima, IBAC, Rio de Janeiro, in 1991.

DEBORAH PAIVA

BETWEEN SEEING AND READING

Ever since pictorial space became receptive of and harmonious with writing at the start of the century, the ways of writing on canvas have been as varied as those of painting. There is always something surprising, however, in the particular way that a specific painting gives a new solution to the problem. In Deborah Paiva's *Games*, the direction taken is that of unexpected simplicity and, if I am not mistaken, little used. The letters springing from a monochromatic mass are

formed by strokes little distinguishable one from the other. To use the title given the pictures, the game set up is similar to hide-and-seek. There's a letter there; no, there isn't but that's one for certain, and on and on. Therefore, the camouflage making the game move must function. If they worked with great differences, the pictures would lose the direct, simple aspect that give them freshness. Inversely, a homogenous monochromatism would stifle the game. Thus, to a base color – yellow, blue, brown, or sandy beige – in the four games, are added variations that may even develop a second color here or there. Ways of painting also vary. They go from the spatula to almost rectilinear strokes, more protruding than the rest and with intermediate forms intermingling. Limits for variations bring a sense of economy. They are not more ample than what the game requires. Hence, the picture's space is not jammed with letters, but is done in a way that what is painted becomes the manuscript that brings out both the legibility and the feeling of indecipherability.

The title, *Games*, was a felicitous choice. Without losing its basic sense of a "back and forth" relation, the word "game" serves as the name for children's games like hide-and-seek or hopscotch and is often commandeered for the vocabulary of theories that try to conceptualized a work of art. Fortunately, the first aspect of the paintings keeps one from looking at them as a spatial translation of an esthetic theory. If they are works of art and give one something to think about, it is not because of the illustration of any idea. Yet, what they show of, let's say, sophisticated simplicity also keeps the game from falling into a mere quotidian dimension. To use the expression further, the pictures are a "coming and going" between one thing and another. In an ordinary game, the emotions are so focused on its objectives that it is difficult to see the game as such. On the other hand, the concept of the game, in general, is thin and visually inexpressible. A visual game that is at the same time artistic somehow needs to make itself particular. The game in Deborah Paiva's paintings is between the painting and writing and offers the spectator an experience "between" seeing and reading. It is true that it is an experience that begins banally but that becomes more dense depending on how you look at it and if you let yourself be carried away by the paintings. Why a letter here? Why not another there? Why are whole words so infrequent? And would a whole one, standing on its own, be worth more than the rest? Would fuller meaning be right there where it is not full? Is the hide and seek more complicated than it seemed at first glance? Counterposed to the word formed will not the meaning lie more in the color, now so smothered by the signs that it nor the come and go can be clearly seen? And the game, which may be called "there is meaning," continues. However, if this is a phase in the artist's work that will also continue – for they are her first works in a new phase – is something else. What is important now, in view of these four pictures, is the feeling that the game was well played.

Alberto Tassinari, 1997

PAULO PASTA

THE SUM OF THE PAST

Perhaps what these paintings present as being new in my work – or as variation for an old problem – is the attempt to create differences and contrasts, break a general tone through the use of a second and of a third color.

My earlier paintings (I am thinking of those that I presented at the XXII São Paulo Biennial) were more uni-

form. The tones varied, not the colors. Monochromes, in the sense of being thought of as such, they are not. But it was difficult to break with the ideal place, without fractures, that they proposed. This was resolved when they almost disappeared, became visible when almost invisible.

Not they have changed much, but they conform more with differences. One color more is a choice, a limit, and, if I may abuse the commonplace, I think that in becoming more limited, they became more free.

The denials, the hidden areas are still there, but from the moment they had the space (I'm always trying to paint a place) that was well defined by the use of what seems to be columns – more uniform shapes – the colors could also vary.

My greatest difficulty lies in this: to make passages between the colors, to create intimacy between the differences. I am suspicious of momentary actions, brusque acts, and always seek order. I struggle to have all the parts find their pacified places. Making adjustments toward this, the painting tends to elude as if establishing a kind of *sursis*, of temporal suspension. Something like the present not existing or were the sum of the past projecting to the future (Would not the so-called picture plane be this? Is it not also an illusion?)

My paintings are slow. I speak of them as being day-after-day, paint-on-paint; even the colors, though saturated, are not of the world, of things.

It – the painting – thus results half buried in itself, full of very proper chasteness and deception. The vitality that it possesses would be rather upside-down; and if rebelliousness exists, I think that it lies in this difficulty in allowing to see.

Since good ideas do not make good paintings, and nothing is more pedantic than to make subject matter difficult, what I want is to comprehend better and carry forward what I do. To pour my willings and wishes into the work. To wrench out that which Manuel Bandeira so well said in his poem "Resposta a Vinicius" (Answer to Vinicius).

"This infinite and vain anxiety
to possess what possesses me."

Paulo Pasta, 1996

ROSANA PAULINO

IN REGARD TO THE WORKS EXHIBITED

I have always thought about art as a system that should be sincere. To me, art should serve the deep-down needs of who produces it, otherwise it runs the risk of becoming superficial. The artist should always work with the things that touch him or her deeply. If it's blue that touches, then work with blue. If it's the problems related to the artist's status in the world, work, then, with these problems.

In my case, what has always touched me has been the questions having to do with my status as a woman, and black. To look in the mirror and place myself in a world which many times shows itself to be prejudiced and hostile is an everyday challenge. To accept the rules imposed by a standard of beauty or of behavior that gives rise to much prejudice, veiled or otherwise, or to discuss these standards, that is the question.

Within this thinking, part of my art practice is to ap-

propriate everyday objects of little worth to produce my artworks. Banal objects, without importance. I make use of objects that belong almost exclusively to the domain of women. I use cloth and thread. Threads that modify the meaning, sewing new meanings, transforming a banal, ridiculous object, altering it, turning it into an element of violence, of repression. The thread that twists, pulls, modifies the format of the face, producing mouths that do not scream, tying knots in the throat. Eyes sewn shut, closed off from the world and, mainly, from their status in the world.

I appropriate what is unacceptable and seen in a bad light. Hair. Hair that is "terrible," "kinky," "stiff." Hair that tangles. Hair that is very far from the smoothness of silk, far from the shine of the shampoo commercials. Black women's hair. Devalued hair. Hair seen here as classifying elements, which determine the difference between good and bad, pretty and ugly.

To think about my status in the world through the intermediation of my work. To think about the questions of being a woman, about the questions of my origin, recorded in the color of my skin, in the form of my hair. To scream, even if it's with other mouths printed on cloth or other names on the wall. This has been my practice, my challenge, my search.

Rosana Paulino, 1997

PAULO CÉSAR S. PEREIRA

Paulo Pereira is one of the Bahian artists who has been revealed as a representative directed toward concerns of renewal. His sculptures have been outstanding not only for their visible technical qualities, but above all for their directions that make possible ways of thinking into the tradition of the Bahian baroque and the relevancy of an art of today.

His statements are placed on wood as a means of expression of a form that already appears to be signaling for a direction of desire, which seeks to appropriate those traditions of sculptors, makers of images of saints, and popular artists of Bahian baroque. The choice according to criteria that appear to ritualize certain immanent qualities of the wood, contrary to the fact that it appears to have density, is distanced from that which could tell of singularities and affirm a homogeneity which confers to his work an almost impersonal status, if it were not for their forms carrying lines with organic or anthropomorphic dispositions. In what asks to be dismissed from the immediate iconographic solutions of the African statuary of the ex-votos and of Catholic sculpture, Paulo Pereira seems to seek a common territory in which it is possible for these pagan, Catholic and mundane worlds to be in communion, without losing their worship status.

In these intervals, his work seems to act with the aim of revealing reminiscences, working with residues inscribed in culture, alluding to constitutions that interest him – like the Brancusian presence – bound together with a contemporary act, in search of his origins.

Vauluizo Bezerra, 1997

ROSÂNGELA RENNÓ

Nowadays the image is a tool of absentmindedness. The more images we are able to devour, the more images we end up forgetting. Though our capacity for storage is apparently very elastic, our active memory retains only a limited quantity of information. The rest goes to the common ditch of forgetting. Rosângela Rennó arrives to turn this cemetery and its dead inside out.

Since her first works her objective has not been to add images to our visual-arts repertory, but to appropriate an existing anonymous repertory, which should have been functioning as an affective memory of someone, without the spectator's being able to identify whose it was. The exercise proposed is just that which we would do to try to detach the fog from a memory exiled a long time ago: what exactly was my face like?

The photographic anonymity has remained as a question throughout a production which went through family albums, 3 x 4 portraits, images from newspapers and of files and texts which allude to photography. But, rather than identifying, Rosângela's works erase the difference between people, precisely by elaborating the techniques of massification. Nothing identifies one model more than another; all are interchangeable, like Rosângela's games.

The social dimension of photographic anonymity is a constant concern of this artist, who shows the institutional mechanisms of disassociation between memory and image. Instead of people, Rosângela presents our acquired habit of dealing with types. Characteristic of our absentminded memory, we wind up forgetting the vision the more we insist: the forgetting is a consequence of the instituted maintenance modes of our official memory.

Felipe Chaimovich, 1996.

Introduction to the book *Rosângela Rennó*, published by EDUSP (Editora da Universidade de São Paulo) in 1997. Published in the catalogue of the exhibition *Sexta Bienal de la Havana - el individuo y su memoria* (Paris: Association Française d'Action Artistique, 1997), p. 117.

HERBERT ROLIM

CONFESSION AND CONFECTION - THE HIGHLIGHTS IN HERBERT ROLIM'S WORK

The color is rust. The landscape, flat. Blue shadows, chunks of hills, creating volumes that move with the light. The sun stings our eyes. Its the sertão (back country) of Ceará. A world whose moves are scheduled: at night, with the coming of Arati, the sea wind that blows into the back lands along the Jaguaribe River, taking with it the famous fresca, the breeze that leaves the sertanejo (dry hinterland dweller) "dead from happiness."

Inspired by this memory of his childhood in Iguatu, Herbert Rolim confected a work "... swept by the Arati..." A work marked by the delicacy that weaves the poetics of life with memory.

That is how Herbert Rolim works. Summing reminiscences to the bits and pieces he has been collecting obsessively for years, a habit inherited from his father and cultivated by the artist with the fastidious care of a jeweler.

In each work is a piece of time lived - time that reconstructs based on warping, on backstitching, on the fine handwork of the people for whom drawing milk from a rock is not a metaphor but wisdom.

This fidelity of Herbert Rolim's moves me. The discerning, economic designer transfers to the objective and the sculpture the graphic levity of the precise line.

The color is rust. The landscape, in relief. Shadows color blue the chunks of memory that move with the light in the eyes of the boy that carries the sertão within him.

Dodora Guimarães

MÔNICA RUBINHO

In the issues Mônica Rubinho tackles, one sees that there is a very particular, personal universe, whether in choice of the material to be worked or in the way of handling it and returning the built object to the observer.

Mônica works with elements of the collective conscious, through them redeeming secrets or quotidian narratives that point to chronological and spatial poetics in her constructions.

The returning of the built object reintegrates the material's features, transformed within the artistic context and suggests the possibility that the observer may converse with the material, with the artist's narrative, and with the his/her own poetic conception. The artist thus writes the story so that each person seems a personage.

Her objects determine levels of perception (such as height, position, and distance that join work and observer); they appeal through sensuality of the materials, which, in turn, arouse our senses. The use of words or titles complete the line of thought lying in their concept.

"Quite frequently I use calligraphy in my work. When a word appears, its function is to add meanings and provide the observer the construction of a second image, a subjective image."

Her works seek to establish an experience of complicity and, at the same time, one of wondering. Equipped with this intent of stirring sensitivity and perception, familiarity and unfamiliarity, Mônica is wending her way.

These comments were written based on a conversation the artists, Mônica Rubinho and Sidney Philocreon, had.

Mônica Rubinho e Sidney Philocreon

JOSÉ RUFINO

ROOTLESS UNIVERSALISM

The natural metabolism that provokes cycles in the plastic arts system makes young artists appear and disappear from scene as quickly as some change their poetics according to fashion.

Setting his course on a lane opposite this rush and anxiety, José Rufino sets forth thoughtfully and quietly. In his studio in Paraíba, away from the Rio/São Paulo hub, he develops a rereading of the/his??? family that transcends the narrative, broadens it, and arrives at a rootless universalism.

The young artist redesigns the "geography of his family" as if he were dealing with any other saga. There is nothing of the narrative or of regionalism. His vision of the world amplifies the range of perception, classifying him as an artist of the world, with no binding

ties to anything circumscribed by a single "village."

Navigating by different poetics, his first impulse came from geology, his direct line for conversing with nature and establishing certain intimacy with various materials. But man and his social, anthropological, and political implications soon became the conductor that even now highlight Rufino's installations.

Among the recurring ideas in his works are more than five thousand letters. They are the personal and business correspondence of his grandfather, a sugar mill and plantation owner, and are evidence of the pleasure and need people had in communicating transformed into art.

In the reading, the correspondence interferes in the social cartography, not as the mere recovery of a story, but as a humanistic record. Rufino's concept is broad and often perturbing. If he earlier freed shape?? from a more perturbing rigor, today he transcends his own concept. In his "tower," notes, letters, and annotations overlay and juxtapose, composing a totem, as if they were social sculptures. The accumulation of the materials leaves formalism open; first it is static, then follows the rhythm imposed by the lines.

These mummified correspondence-objects establish a communication channel linking the present with the past in order to project a future. If in his earlier works, old house number plaques, rubber stamps, post office seals, typing machines, and drawers full of plaster framed a personal thought register, now citation is broader and more veiled.

Alternating between the more scenic installations with their ample gestures and the minimalists with their small intimist scenarios, José Rufino proposes an inventive social code without hierarchies. His dialog penetrates several urban sociological fields in an exercise in progress. But this is not, however, an open work but of well-finished formalism, the result of linear thought in tune with a more pragmatic view of the world.

The time-memory binomial in the concept does not make the structures uniform; to the contrary, it establishes nuances. Surface and edges do not only play the role of containing, ensuring a definite place for the material's latency, but extend into imaginary planes that create a concrete space in an imagined one.

Currently, Rufino is experimenting with using paper as volume to build up??? the body conversing with the space around it. Using the minimum of representative elements, he brushes aside any narrative content.

Use of free form leads the observer to a different perception, causing recognition, a surprise element. The spectator's eye is carried by pleasure and the successive involvement of the shapes as they cover the density of each surface in a circular movement. The result is that a group of elements serves as the starting point for a conversation between the observer and the artist. The language parts from signs recognized by both. Therefore, the message may be sent in various ways.

His sculpture-object indicates the road he traveled before achieving the shape/form???, that is, that which he wanted to represent. The result presents undulations that negotiate with geometric allusion present at the starting point and which are diluted on the modulated surface.

In the natural metabolism of the art system, Rufino is not in search of the poetics of the day but of incursions that take him to a study that goes beyond the ephemeral.

Leonor Amarante, 1997

HUMAN / INHUMAN

Fragmenting the body, splitting it up into pieces, perforating it, joining its parts in other ways, altering its function, its symbology. Cristina Salgado developed her most recent series of works by means of these and other procedures, touching on issues that although they may currently approximate themselves to art, science, and technology, also have to do with another question addressed more specifically to artists: how to represent, how to figure the human body after Pop Art, conceptual art, and above all, body art? (the body-image in series devoid of interiority, the body dissolved or reconstructed to form a statement, the body that **itself** constitutes material for experimentation). And more, after Ligia Clark showed the body as perfectly transformable into inside/outside, did she see relational objects? At the core of this issue there is also the presence of post-1968 experiments in multiculturalism and feminism and the recent developments of computer science and biotechnology as the roots of "a new post-human organization of the personality (...), a new concept of self, a new concept of what it means to be a human being"¹. In other words, to re-delineate the body today is to become involved in a complex phenomenology that has long since abandoned all naturalness and dares to risk dealing at the same time with surroundings and self, producing images sufficiently powerful to intervene in these issues.

While the images that Cristina Salgado constructs bear references of a somewhat religious representation of the human body due to the use of votive offerings as molds for the cast iron pieces, these marks are soon intermingled with the proposition of *affective games* perceived in each piece: always in direct relationships, pieces of the body indicate some sort of pulsation that superimposes itself on the violence with which the organisms were supposedly fragmented, perforated, tied up. Although Cristina Salgado does show some indication of pain inherent to the loss, at the heart of this affective tension there is a clear commemoration of a sort of ending of the human body, its re-erotization, a redefinition of affections, experimentation in the rearranging of its parts. After all, as conceptual constructions, the exterior images that dimension both ourselves and the other constitute the complicated interface of the socially possible – art eternally undermining the common denominator of the collective.

The plastic operations that insert these fragmented bodies in our circulation space consist, basically, of cutting, tying, and juxtaposition. Based on these procedures, the different parts are placed in relation, sometimes constituting a sole body strangely composed of only its extremities (heads + feet or hands), sometimes two separate bodies in a not less strange interaction that imprisons the two figures with a curiously passive violence, cuddled up in the quietude and softness of velvet cushions. It is at times even surprising how scantily perverse these constructions can be in their investment of desire – and at this point one returns to the silent sacrifice of the votive offerings. But at the same time, one arrives at the indication that it is this *lack* of organs, this *rigidity* of movements, that allows viewers to build up an imaginary anatomy based on the constructions, influenced by projections of a narration of day-to-day life.

By simultaneously proposing *human* and *inhuman*, this new series of works by Cristina Salgado² highlights mainly the tensions that cross these two fields as possibilities of convergence, hybridization, incompatibility. Images ready to take their place in the collective flow of this end-of-century, working out the new forms of feeling, perceiving, understanding,

and transforming – the new affectivities that proclaim themselves cold – in this body to which art lends its substance and delirium.

Ricardo Basbaum, 1995

¹ Ideas expressed by Jeffrey Deitch in the text for the exposition "Post Human, 1992", which he also curated and in which Janine Antoni, George Lappas, Jeff Koon, and Annette Lemieux took part among a total of thirty-six artists.

² It should be kept in mind that artists such as Ernesto Neto, Marcia X, and Franklin Cassaro, for example, although using different approaches, also advance in this direction, investigating the body in relation to matter, and procedures as fetishism and machination of the erotic or, respectively, as formal special and singular games.

DEL PILAR SALLUM

THE "UN-ACTION" OF DEL PILAR SALLUM

At first sight, the repetitive gestures of winding and unwinding seem simple. They bring to mind children's games that involve tying up and releasing fingers and hands to deal with the prison/freedom opposition. They also allude to knitting, using skeins of yarn and thread, an activity that lends an aura of feminine domesticity. They may hark back to an association with the image of tied fingers to represent the memory of some future act that cannot be forgotten. Or they may recall dressings applied to a wounded body in an act of care or redemption.

However, engulfed by the exhaustive and circular repetition of the acts of winding and unwinding, that expand and retract, thicken or dissolve in the lack of resolution, the gestures become metaphors of perversion. In the simultaneousness of two actions parallel in time and opposite in direction and meaning, they produce a nihilist synthesis. The gestures annul one another, perverting the prospect of a cumulative construction. They evoke voids.

The hands that twist and untwist themselves in the metallic threads are metonyms of a body that operates in opposition to capitalist production. They signal transgression of the ideology of the assembly line. They do and undo simultaneously and in identical proportions.

As philosopher Jean Baudrillard puts it, in post-modern culture, the act of construction generates the respective destruction of its meaning. He argues that the dissolution of notions of time and public space is inherent to contemporaneity. The object then no longer mirrors the subject; causality is lost. The visibility of "scene" is replaced by "ob-scene" data⁽¹⁾. What one sees is not the hand that winds or unwinds the metallic threads, but the engines that drive this destructive operation. The work gives place not only to the text, but to the sub-text, the invisible text that lies "between-the-lines" and outlines itself in the semi-hypnotic effect produced by the eye fixed on the action-contraction binomial.

The video-performance is a prolongation of the body – more specifically, of the hands – consistently chosen by the artist as a vehicle for the construction of an intimist and self-conscious work, fragilized and fragilizing.

In "Ataduras", a previous series of works, Sallum molded metallic threads thickly and obsessively around fingers and hands. They were thus transformed into molds, frames, supports. The threads, molded, wound up and hollow, became sculptures of the void, the solitude, remembrance of the physicality that produced them.

Emptied of the metallic conglomerate, the artist's body

disintegrates, becomes a thing of the past. The sculptures produced then become receptacles of memories, cocoons void of life.

In the video, the experience of the material construction of the bandage-sculptures achieved by the physical absence is radicalized. Here, the process that takes place in time leads nowhere.

The temporary nature of the winding/unwinding is imprisoned, like a tune on a scratched vinyl record. Repetition of the zig-zagging action establishes a relationship in which all vestiges of causality are eradicated. A schizophrenic relationship emerges from the scene's translucidity: by means of repetition, we become intimate with, and accomplices to this autistic winding/unwinding. By means of our gazes – disenchanting with the linear narratives proposed by production systems – we establish a promiscuous identification with that compulsive body so totally devoid of any possibility to escape from its meaningless and interminable course.

Katia Canton

⁽¹⁾ Jean Baudrillard in "The Ecstasy of Communication", pg. 126 to 134. *The Anti-Aesthetic-Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster. (Seattle: Bay Press, 1983).

IRAN DO ESPÍRITO SANTO

Exercising the focusing of one's attention on what is familiar requires change in the way of seeing things. It is much more the paying of attention to the variety of aspects of places where we live than the places we visit for the first time. The inhabitant must make a greater effort than the tourist to pay attention to "his place."

Iran do Espírito Santos' work is characterized early on by setting attention displacement as necessary to the perceiving of any art work. Before hanging the picture in the gallery or museum the fact of using the wall to hang objects on must be discussed. The sublime essence of art and its relation with the spectator is not different from the relation of any other object with the same spectator. The fact that it is an artistic object is not enough to guarantee the attention of someone chronically inattentive. However, the inflexibility of the relation between the spectator and the object extends beyond the work of art. If we are not capable of focusing our attention on the objects with which we live on the most banal level, how could art relevantly relate to forgotten commonplace things?

The maturing of this impasse in Iran do Espírito Santos' work is shown through his organic occupation of the spaces where he exhibits. In stead of hanging works singly, obeying conditions set by the display places, he appropriates the exhibit space turning it into a work in itself. That is the way his installations are done, and they oblige the spectator to ask himself about the nature of the space he finds himself in rather than through the works classified as artistic.

In this dialog with display areas, Iran has developed a vocabulary to rework spectator attention. The things classified as works are sick walls with warts, walls that look at us while they are being looked at, elegant galleries painted with monotonous patterns in black and white or ironic tones of pink.

When talking with Iran, a problem that always comes up is the relation between art and representation. If technical codifications of representation, from geometric perspective artifices, had the habit of seeing

the world through art, they also caused the passivity of a spectator that inattentively dominates the rules of transit between the representation and the represented. Here is the figure of a moth; there, of a model: ease in interpreting figurative art as the transposition of the world replicates the lack of attention we have for our surroundings. In this sense, art helps reinforce the passive relation with daily life, whereas it should propose constant exercise of the senses.

The relation with exhibit space prevails over the relation with the work of art. Denial that the work exists displaced from the way the public sees it may serve as a conductor between the installations and the artist's production. The feeling of "alienness" the spectator has when entering one of the installations is repeated when he recognizes commonplace objects and images transformed into esthetic objects by means of technical procedures/processes/means???Prefiro means *mas não é que foi escrito*. going from photographs and monotypes to designs and sculptures. Iran insists on denying any superiority of the artistic object over other objects.

Felipe Chaimovich

ELISABETE SAVIOLI

Photographs are surfaces. This distinctive trait that photos share with other modalities of technical images, those mediated in their generation/production by some type of apparatus, is rarely discussed outside of study groups on the philosophy of communication. As surfaces, they made way for the constitution of the contemporary visual universe.

Photographers have responded to the problem of surfaces in various ways. Some went out in search of the feeling of volume and texture in an attempt to annul the multiplying characteristic of photographs. In a gesture that establishes a paradox by uniting them under this optic, they incorporated this structural element constitutively, reorienting their way of looking at the world and transforming noise into auditory sign.

As these surfaces are re-producible and can be manipulated, they give rise to permanent tensions in certain applications, such as in the field of photojournalism, where photography is seen as an instrument for documentation and a mechanism for generating verisimilitude. This is an aspect that reminds one of another vector common to these media: their character as indications.

It is not a question of interpreting photography as an instrument of mimicry, but of a trait that shows the connection between the world and possibilities of representation. This series of photographs of Bete Savioli seems to unveil these two vectors - *indication* and *surface*.

These images are in dense tones, and the photos are exemplary copies to disclose to us how both these elements can be worked on with the use of an instrument - the camera - although it would be more adequate to speak of a *photographic system*.

In a first moment the photos pull spatial references out from under us. From what angle are we looking at the scene? Are these underwater scenes? Are they in the water or out of it? The tension seems suddenly and subtly to burst as unexpected objects crystallize out of nothing, or when the angle of observation is extremely narrow in relation to what the image requires of our look, which is our attention.

Strange forces hold our attention. There is a feeling of silence, no doubt caused by the concentration required. Then subtle impressions quickly seem to as-

sociate with the image, such as the sound or feel of the wind. One cannot escape from the great universe of strong psychological and romantic connotations that water has in Western culture. It is not hard to establish the long road that has gone from Klimt's screens to Klaus Mitteldorf's series of photos called *Death of Ophelia*.

At the same time Savioli's photos evoke landscapes from science-fiction movies, with their aliens, and cause reactions of both attraction and repulsion. Their authors definitely knew how to benefit from ways of catching the act of looking, retarding the mechanism of contemplation. This is a curious solution that side-tracks our perception from the fact that scenes of potential magnetism are built over excrement, over stagnant water.

The presence of water may also remind one of the myth of time, although in these images temporality seems dilated, maybe suspended. The strategy of the work is to lead us to observe it in depth, and it is therefore similar to a number of recent productions which have regarded photography from the point of view of the great field of the visual arts. One of these vectors is the search for new forms of contemplation, in opposition to the fast pace imposed by the contemporary visual universe. Savioli does this with lightness and energy and catches our attention.

Ricardo Mendes, 1997

EDGARD DE SOUZA

SCULPTURES

*la pupila del otro nos inventa
el verbo querer en el primer beso*
Manuel Ulacia, *El viaje*, 1982-89.

Seen for the first time from the back yard of the artist's studio, the great shell in the middle of the room calls to mind the sculpture of Paulina Borghese represented as a reclining Diana in Canova's interpretation. If in the Neoclassical paradigm the viewer is enraptured by the beauty of the sculpture - the figure, the marble, the perfect harmony - in Edgard de Souza's shell one finds the same visual seduction effect. Its luminous lacquer and its sensual curves and movements trap the observer inescapably. We are encapsulated by the sculpture's beauty and mystery: an absent body a silent and indivisible presence. Fascination is followed by perplexity and we realize we are in front of the artist's body rendered naked by our own gaze. We are voyeurs (as always) of his desire, that other, and much like accomplices we participate once more in the assassination of Marat.

Ejaculations pour and drip over the wall or are thrust into space. Circulation of fluids, crystallized viscosities which remind us that we are no more than the mechanisms of liquids which flow through our entrails. In the inner studio, we are doomed to see ourselves through the asepis of sculptures made of the most synthetic whiteness. However, the artificiality of these forms, perhaps as a reward offered for the artist's efforts, celebrates the spectacle of energy and libido. The poetic project wishes to metaphorically overcome any human condition, sublimating bodily experience in time and space through language. We are "beings of language" (1). Yet in it we find no relief. We are forever enslaved by our drives and desire.

On the studio walls, a fragment of a torso with amputated arms seemingly wishes to generously embrace the viewer who is seduced by the sculpture's strange carnality and luminous fascination. Yet upon touching it we are repelled by the hardness of its structure, the uncanniness of the familiarity of those mutilated or incomplete arms, the awkwardness of not being sheltered by them. We may neither have it nor be had by it. (2) But it is from this contact that we realize the nature of this object: something in between, that does not affirm itself as a fragment of a lost past, let alone reveals itself as a formation in the path to a future completeness. We are alone with this object of perverse irony much like we are with our own desire. It must be seen and perceived in the irrevocable sense of melancholy and physical discomfort.

In the primary stages of its history, sculpture was an object of magical worship used as a means to ensure the afterlife of its author. Since Ancient Greece, sculpture has become the expression of an aesthetic ideal pursued by the historical styles only to be interrupted by Rosso and Rodin. In the XXth century sculpture then becomes the instrument to achieve a complete expression of Modernist details, acquiring a new and hermetic aura as an object of contemplation veered to the absolute. More recently sculpture has been pushed to its limits through Eva Hess's "Canal Street technology" (3), Lygia Clark's formal manipulations, Bruce Nauman's suggestive and ambiguous arrangements and structures, and Robert Gober's impregnation of psychic experience, to recall only a few among the many artistic practices which problematize sculpture as an aesthetic and cultured object.

The recent sculptures of Edgard de Souza tackle with basic realms of human experience: defense, protection, sorrow, vulnerability, solitude, sexuality. However, his work is neither autobiographical nor confessional. His pieces do not result from sublimation of desire (in Freudian terms), but rather from its radical exposure. They are not the figurative representations of sentiments, but the materialization of their inexorable reality. Each piece is an evocative affirmation of the body in the world through an aseptic and aristocratic appropriation of fine design, which, particularly due to its fancy white lacquer, lends them brilliant and still qualities. Objects invested with an aura of estrangement, a feature of most of the pieces made by the artist, have their sense of reality intensified: they put forth a disturbing manifestation which problematizes the relations between the subject and the world, particularly those defined through culture and civilization.

A craftsman of pieces constructed in an abstinate and exhausting manner, Edgard engages in a compulsive and ritualistic procedure as basic experience. His dedicated and laborious time will be recuperated and inscribed in the finished piece. The physical effort, the sweat, and the humid hands underline the erotic and pulsating character of objects created through an emotional force which, nevertheless, has been disciplined, tamed and refined during this process. Here, each stage serves as a mute element in the recreation of a vibrant deflection of the erotic norm expressed, ultimately through objects which examine the body in a state of emergency.

The sculptures and objects of Edgard inscribe their aesthetic research within that family of objects founded by the surrealists, the "part-objects": the part object given its psychoanalytic dimension as the goal of an instinct or drive. The body of the subject, focused around so many separate organs and their needs and desire, interact with the world outside itself - the object-world - in terms of the reciprocal organs that will satisfy those needs and desires The part object speaks to the interiority of the drive, to the rapacity of their demand, to the way the body can, in the grip of fantasy, the riven, cannibalized, shattered. (4)

There is an impeccable integrity in this work: it is as if the artist were revealing to us that the construction of a sculpture is a physical metaphor for the production of form and the constitution of life. With Edgard, the body is the first and ultimate principle of sculpture.

I had never realized that if one tried to cross the mirror into the field of the reflected image, like Alice did, one would in fact disappear engulfed by one's own image. One would disappear leaving no traces, unlike Narcissus who probably left a swollen body floating in the pond (5).

The sculptures of Edgard are a portrait of the body in threat, of a time of failed ideals and causes in which the skin, the body's fluxes and drives have reached the front where many great battles of contemporaneity are fought. The body has become the territory of political practices. In these last works, the artist has become the protagonist of his art, exploring, however removed, the nature and pertinence of self-presentation. He does so in a critical way. Detaching himself from any romanticism or idealism in order to actualize the image of the artist as a solitary subject whose last possible refuge from massification and commodification - where the humid and viscous palpitation of life has been replaced by the palpatizing of its everyday practice - is the confinement within the privacy of his own body. Here, the body, although defined as a fragile entity, marks the origin of an utter awareness. Edgard, the artist, displays himself as "desiring machine" (6) enclosed in the circuit of its masterful demands. Installed in the space of the gallery, Edgard's sculptures present themselves as a self-sufficient group of works, isolated from the world yet under the rule of the artist. The gallery is a battlefield, a stage of vacuous ambiguities where bodily traces - sensations, energy, and sexuality - are arranged in an disquieting state of suspension. Here we find the residues of the effort made in the relentless quest for true sentences produced in a secretive ritual. These are private acts pervaded by risk, eras, and frenzy. Much like fantastic protagonists of an immensely human nature, the works present themselves as pure expression of drives and desire which have become an object in the field of the real. For their interpretation, they recall memories of sensitive experiences. In each one of them the body is induced through a series of artifices to reveal itself as consumer of energy, potency and libido. Seen as mirroring objects in an endless reflection, these works are condensed by the artist and impregnated by a familiarity which immediately engages the senses. They evoke the first stage of self perception in all potency and energy spreading themselves through a closed circuit which engulfs the viewer. For those who contemplate them, they present a disturbing erotic cleavage which opens itself to the very interior of the viewer and his or her condition: once more, we face this small tragedy of human frustration, the drama founded on the impossibility of desire's consummation.

In the end, the newborn baby rests half way from the floor. Abandoned in the uncanniness of his otherness, he lacks the comfort of skin covered pillows, the trophy that masculine fiction, awarded to creator, not creature. They constitute the creator's own right, for in this business we find no victory nor truth. Only seeing and making.

Ivo Mesquita

(1) Mauro Meiches, *Uma metáfora possível da morte?*, São Paulo, manuscript, 1997, p. 2.

(2) In the original Portuguese text, the pronoun "ele" in this sentence may refer both to an object ("it") and to a man ("him").

(3) *Las Levine*, Eva Hesse, videorecording, Yale Art Gallery, 1992.

(4) Rosalina Krauss, *Portrait of the artist as Fillette*, in Louise Bourgeois, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1990, pp. 235.

(5) Edgard de Souza in letter of the author, May 13, 1997.

(6) Gilles Deleuze Et Felix Guattari, *Anti-Oedipus*, New York, Viking Press, 1977.

MARTA STRAMBI

THE HOLLOW AND THE ORIGIN

From shock to indifference, from the object of scandal to the scandal of the non-object, from diversion to recollection, this is the history of art in our century. When the pleasure of the new becomes old, when the extraordinary is incessantly repeated, when excess anesthetizes, a movement then begins in search of what of the origin was lost. Often nostalgic and romantic in essence, the road back nevertheless takes place. On the margin of important cultural promotions, many young people produce plastic creation as trips inside themselves as well as the search for dialogue with the world. The truth is that experimentalism of present-day art is still a topic for initiates.

The body has been the dominant concern in this introspection. As the last redoubt of the self, as the only ostentation of being, the physicality of the body and its biological, psychic and social implications have almost obsessively occupied a generation. I do not see this choice as sensationalist. I see it rather as a personal and urgent need that moves in the direction opposite to a-critical assimilation of what I could call the politics of the body in a scenario where cloning appears as the last stage of modeling the human being. There is nothing strange about this. It was Barthes who said that "history, in fact, is the story of the phantasmic place par excellence, that is, of the human body." It is from this starting point, the ghost, seeking in it "a lyrical resurrection of bodies," that some artists today engender their poetry, their unsettling statement of what haunts contemporary man.

Marta Strambi has been on this road since 1992, but only now has her route become clear. When she was still working on paintings, relief was shown on the canvas. The effect was obtained by first placing a cloth over an object. When the object was removed and the cloth glued to the canvas, the result was a flat surface suddenly broken by a bulge. This swelling on the surface gave a notion of topological space. By using flowered prints, an allusion to painting was implied. Next came films of synthetic material deteriorated by burning. The events caused by the action of fire and air were translated into topographic accidents. For example, the colorless plastic lost its purity by the black dust on it and kept the marks of aggression in wrinkles and craters. In these two series surface defines the space in close formal relationship with what was to come later.

At the moment the work is constructed is by shaping the body. By using the body as a mold, the artist gives it the status of matrix of which she makes multiples. She uses silicone, a very pliable and malleable substance that adheres to the body, takes on its shape and holds the texture, which is tepid and soft like skin itself. It is given color by using women's makeup. The fine synthetic layer of make-up in epidermis extends in shape and counter shape from a void. The topology of a living being is replaced here by the theatrical artificiality of a micro-molecular process of genetic reproduction where each artifact is reduced to a superficial and artificial prosthesis. Each fragment therefore functions as an index, with the body as reference.

In the pieces on display the strong relationship with the original that they intend to simulate is affirmed with competent techniques, but they are not cold because they are permeated with affects. The manipulation of the body (almost caresses) required by the shaping process lead to recognition of its particularities and inheritances, while the cosmetic treatment (an illusive resource) reveals willingness to seduce. Breasts, buttocks, bellies and entrails call to mind densities of the flesh, inhabited concaves and convexes, the viscos-

ity of body fluids. It is hard to overcome the urge to touch them. But if they are attractive, they are also repulsive because of the morbid suggestion of bodies in pieces. One example is where Marta shapes the toes of her own feet and discovers traces of her ancestors in them (biological/individuation relationship). When the sequence is assembled, one has an apparition of strange feet under the edge of a mantle (a ghostly relationship/dissolution of the self in the collective). There is a mantle in the folds of this body that is historical, marked by fears and pleasures brought from time far in the past, but constantly updated. These works also encourage in the spectator the imagination of the body in a silent questioning of life and death.

Maria Alice Milliet, 1997

TUNGA

THE VIRTUALIZATION OF ART *

Lead, silk, light bulbs, thimbles, nymphets, snakes, magnets, slingshots, vast heads of hair, huge bells, bones, needles and the like, these are Tunga's universe. The first impact of this artist's work is that one is seeing pieces of world that don't usually come together, not even in the so-called autonomous sphere of art. Attractions among mineral, vegetable and animal elements, and human bodies, exude exuberant sexuality which is more than anthropomorphic. In these spurious hitches surprising worlds spring up, peopled with *sui generis* beings. But it would be a mistake to think that in this list of quaint materials or in their likewise quaint composition reside the originality and strength of this work. To see his work brought together in retrospect leads one to ask why he used these materials and not others, why and how they come together, and what goes on in these miscegenations. These questions, mobilized by the spatial proximity of the works, come up even more strongly if we evoke their evolution in time.

This is a work that never ceases to undergo hybridizations. One can always go back and, at each return, one becomes another. Sometimes they are only pieces of work that are reactualized into new compositions. Sometimes they are entire works. Sometimes they go years without re-appearing. Sometimes they re-appear in cycles, lunations, and between cycles they hibernate. They are living works of art in infinite transfiguration.

Nothing in these works is final, nothing neutral. When they return, always in an environment different from that which they arose, it is because they were attracted by aspects that vibrate there in a special way and that will probably merge into their chemistry and bloom in a different way. Or there may be some problem that pulsates more intensely, as if begging for a concrete way to release life from some impasse, that finds possible material for expression in a certain work or piece of work. In this reactualization, the environment itself gets to work. Everything is transformed into raw material of a creative process, which includes and works space as well as the spectator and the artist himself. The universe is a work of art, work in process. Art reveals itself as critical vibration of the world.

Nothing escapes this desiring palpitation, not even a retrospective, such as the current exposition in New York. The group of works that are now neighbors fuse together, bringing about transformations in each of them and making other, unprecedented ones be borne. The same retrospective in different spaces, cities or countries will also infallibly be distinct at each mo-

ment and engender new works.

The vital thread sketches the bodies, depending on what in each can be affected or not by the others and the effects each one has on the others. It is from the design of these myriad crisscrossings that the meaning emerges. As for the artist, he is only the "proposer" of a scheme of experimentation. He sets down a list of materials and objects, an agenda for operation and perhaps the agents, whether human or not, of these operations. It is not he who knows what the result will be, much less is it he who decides. The artist is an "occasional experimenter," as Tunga says. He cannot even predict what the optimum point of tension will be among the heteroclitic ingredients that come together there. For this reason, their friction is fecund, and this is a condition for a world to take on consistence and individuality, and make itself work. Great art is needed to put oneself in patient waiting for this precise point. Much humor and little drama. But in this continuous differentiating repetition, how can one circumscribe a work by this artist?

Tunga's work has always had two faces. The most obvious, that which is generally known, strictly speaking, as a "work of art," constitutes only its present face - an ephemeral sedimentation, in a determined form, of the flows which, at the same time do not fail to agitate it. This is the static and chronified aspect of the work, where it can be apprehended as a unit, as long as we remember that it is always unstable and never ceases to deterritorialize. But inexorably there is also another face, its reverse, an infinity of virtual works that may be engendered in their invisible amalgams, whose directions, expansion and pace are chronogenetic and unpredictable. This is the dynamic and chronogenetic aspect of his work.

That is, Tunga virtualizes art. One could perhaps say that there is nothing original about this statement, since it is true of all art. In his work, however, this operation takes on visibility and relief, perhaps constituting the main question that moves his work, his "formula," so to speak. It is a work that, in spite of its apparent solidity, is always simultaneously a hybrid compound in formation. It is a vibrating work, and continues to function because of the list of possible affects of each type of material used.

If there is a mystery to this work, it is in its inevitable virtuality, transformations of which are continually awaiting us. The true mystery of life is creative energy. It is not a question here of representing life, since pure and simple representations, as original as they may be, tend also to be inoffensive. What is going on here is that life is being put to experimentation. This is what makes one wonder about this work. It is an undeniable force that, if we let it, pulls us out of sameness and throws us back into the process. It is an ethical force because it affirms the power to transfigure life.

Tunga's work is therefore never where or how one expects. There is very little fixed about it. It has neither home nor outline, nor even a name. It is a work that escapes from all sides, that is never enclosed in once and for all into assignable limits. It is eternal return of becoming another. One can certainly say that each work is unique. However, they are all simultaneously updates of one single and unique work, continuous, inexhaustible, and infinite. A virtual work.

The specific language of Tunga's work, which implies continuous pulsation beyond its formal sedimentations, circumvents the authoritarianism of the *establishment* of art. It gets around the monopoly of the creative drive that ignores most artists and, for those chosen few whom it recognizes and incorporates it tries to impose guidelines on their work, often reducing it to the condition of a plaything for commercial and political negotiations. Tunga gets around these two unfortunate alternatives that are proposed to today's artists by managing to keep the public visibility of his work and at the same time escape this authorized reserve where

the forces of art tend to be confined and the artistic act mummified.

His works constantly escape and this is why they are rare. And the rarer they are the greater the demand for them and the more highly regarded they become. The curious thing is that they escape in exactly the same way as they impose themselves on the domains of art, by strengthening their insubordination and further broadening the freedom of invention and incorporation of languages.

Tunga's work is a free zone for renewed hybridizations, where creation, like experimental and disruptive dynamism of existence, is permanently reactivated. They obviously come from a generating force, and a generous joy flows from this infinite determination of landscapes.

Suely Rolnik

CARLOS ZILIO

AMBITION AND THE MODESTY OF PLEASURE

Carlos Zilio asks a very simple question: "Can anyone still paint today?" It is an ambitious question that he asks modestly, but it is also a modest question for which he provides an ambitious answer (ambition understood here in the Anglo-Saxon sense of high aspiration). Zilio is not the first to ask this question, of course, and he is not the only one who is asking it today. But it is this mixture of ambition and modesty that I consider unique in his work.

This might be easier to understand through a comparison with Gerhard Richter, for example, with whom he has at least one thing in common: a sudden exile and the discovery resulting from an entire cultural world that had been more fantasized than known. Richter, trained in East Germany as a realist socialist painter, had gone as far as Dusseldorf at the time when Pop Art and figures like Yves Klein were the *ne plus ultra* of contemporary art. He then immediately embarked on a long process of forgetting what he had learned. In principle, through what might be called a "conceptual" impulse, Richter began a critical dismembering of the practice of painting and untied the unification of this art that had marked its history since Manet. He separated it into genera, or categories, which he approached one by one (nudes, portraits, still life, landscapes etc.). But the introduction of abstraction, as yet another genus, as another set of historical possibilities, displaced the original ironic position. It was clear for Richter that, in spite of all his mastery over the codes of painting, in spite of all his critical interventions on the legacy of tradition, he had to relearn the pleasure of painting.

This is where modesty comes in, and it is difficult, especially when someone is placed, as Richter was, in the distant position of accuser. One looks for a moral solution, and the indications are for Epicurean ethics of the ancient world (but also for Brecht and his ambiguity). How can someone make fun of something and at the same time feel pleasure in it? Richter has been working on this paradox for fifteen years.

Zilio's path has been no easier. Like Richter, he started as a political artist. Unlike Richter, however, he was a conceptual artist during his years of militancy - that is, he participated in the anti-painting movement that followed Pop Art (and Yves Klein etc., everything that Richter had suddenly discovered when he deserted to the West). In other words, when he came to Paris in

the late 1970s, Zilio already belonged to the field of the accusers. Painting, in his world, had long been labeled with the epithet of elitism, and was buried. His shock at the discovery of his own arrogance was enormous (this happened to an entire generation), based on what he now calls his "ignorance." Public and private collections in Brazil contain extraordinary treasures of the art of painting, and there is a genuine tradition of modernist painting in this country. But these were not available to him, perhaps for lack of a certain critical mass. He could have discovered Cezanne in São Paulo, where the examples found in the Chateaubriand collection are among the best that can be seen anywhere in the world. But Paris was Zilio's Damascus. Unlike Richter, who had been educated in the métier of academic painting and felt an urgent need to take a position against it, Zilio was suddenly amazed at the complexities of the most simple gestures. What does it mean to leave a mark on a screen. What does it mean to organize a field? Is the smell of turpentine as bad as Duchamp says? Can one paint without feeling guilty? What is origin, what is even the value of the pleasure of pictorial procedures?

In this flood of new interrogations Zilio holds an advantage over Richter. Like the latter, he had to unlearn and therefore reduce his status as an artist. Like Richter, he had to accept that art is not all that politically efficient. (Richter's rejection of the realist socialist model was easier, while, for Zilio, it was the entire political-artistic utopia of modernism that had to be questioned.) But he did not have to take a position as the ironic challenger of the tradition of painting, as its liquidator. On the contrary, he had to unlearn that painting "had been liquidated." He was compelled to learn a trade that he himself had considered dead. He had to become an apprentice, which means that irony and his posture of mastery and control did not occur as a possibility. This also means that he had the freedom to address the problem of painting without feeling the day-by-day burden of having to justify his own existence. This position of modesty, which he assumed without thinking of it (whereas this was a permanent struggle for an artist like Richter), also meant that he can propose an ambitious answer.

There is pleasure, says Zilio, in learning a trade that seems to be disappearing, and this singular pleasure is, so to speak, a way to resist all the forces that are leading the world toward the greatest possible homogeneity. This is resistance to the impulse toward absolute sameness because, if it is singular, its power resides in its specificity.

Roland Barthes once wrote that:

"Hedonism is a very ancient tradition, and was repressed by almost all philosophies. It was defended only by marginal figures like Sade and Fourier. For Nietzsche, hedonism is pessimism. Pleasure is continually frustrated, reduced and diminished in favor of upright, noble values, such as truth, death, progress, struggle and happiness. Its victorious rival is desire. We are always hearing about desire, but never about pleasure. Desire has an epistemic dignity, but pleasure does not. It seems that (our) society refuses (and ends up ignoring) joy, to the point of only being able to produce epistemologies about law (and about its objection), never of its absence, or better yet, of its nullity."

When Zilio defines the pleasure of painting as the guardian of his tomb, his paintings silently provide a most effective answer at the end of our century to the very question of the need for painting.

Yve-Alain Bois, 1996

Museu de Arte Moderna de São Paulo

DIRETORIA

PRESIDENTE
MILÚ VILLELA

VICE-PRESIDENTES
ELMIRA NOGUEIRA BATISTA
GERALDO ABBONDANZA NETO

TESOUREIROS
ALFREDO EGYDIO SETÚBAL, NEY CASTRO ALVES

SECRETÁRIO
EDUARDO SALOMÃO NETO

DIRETORES
ANA MARIA OMETTO ALTERIO, ANA MARIA P.S.L. DE NORONHA, CARLOS LANCELOTTI, DEBORAH GENTIL, EVELYN IOSCHPE, ISABELLA PRATA, JOSÉ OLYMPIO DA VEIGA PEREIRA, JOSÉ ZARAGOZA, MARIA ISABEL GONÇALEZ, MARIA LUCIA PEREIRA DE ALMEIDA, MAYARD PADILHA, MICHEL CLAUDI J. ETLIN, TITO HENRIQUE DA SILVA, VERA PEREIRA DE ALMEIDA.

COMISSÃO DE ARTE
ANA MARIA TAVARES, ARACY AMARAL, CACILDA TEIXEIRA DA COSTA, ELMIRA NOGUEIRA BATISTA, INGRID OLSEN DE ALMEIDA, IVO MESQUITA, MILÚ VILLELA, RHADA ABRAMO, TADEU CHIARELLI.

CONSELHO DELIBERATIVO

PRESIDENTE
ROSANA CAMARGO ARRUDA BOTELHO

VICE-PRESIDENTE
GILBERTO CHATEAUBRIAND

CONSELHEIROS
ADOLPHO LEIRNER, ANTONIO CARLOS LIMA DE NORONHA, ANTONIO HERMANN DIAS M. DE AZEVEDO, ANTONIO JOÃO ABDALLA FILHO, BEATRIZ MONTEIRO DE CARVALHO, CARLOS HENRIQUE MIELE, DANILO MIRANDA, DAISY SETUBAL, EDMUNDO SAFDÍE, EDO RÓCHA, FERNANDO DE ARRUDA BOTELHO, FLÁVIO PINHO DE ALMEIDA, GERALDO MEDEIROS, GERALDO DE FIGUEIREDO FORBES, GRAZIELA LEONETTI, HENRIQUE LUZ, INGRID BAENDERECK DA FONSECA, ISRAEL VAIMBOIM, IVES GRANDA SILVA MARTINS, JAIME ROVIRALTA, JENS OLESEN, JOÃO CARLOS FIGUEIREDO FERRAZ, JOÃO ROSSI CUPPOLONI, JOSÉ ERMINIO DE MORAES NETO, MANOEL FELIX CINTRA NETO, MANOEL OCTÁVIO PEREIRA LOPES, MARC RUBIN, MARCANTONIO VILAÇA, MARCELO LACERDA SOARES, MARCÍLIO HAMAN, MARCOS ARBAITMAN, MARIA DA GLÓRIA RIBAS BAUMGARD, MARIA LUIZA LACERDA SOARES, OTÁVIO MALUF, PAULA PIRES P. DE MEDEIROS, PAULO ANTONÁCIO, PAULO SETÚBAL, PEDRO PIVA, PETER COHN, PLÍNIO PEREIRA, PLÍNIO SALLES SOUTO, RICARDO JOSÉ AUGUSTO RAMENZONI, ROBERTO GIANETTI DA FONSECA, RICARDO RIBEMBOIM, RICARDO GRIBEL, ROBERTO PARANHOS DO RIO BRANCO, ROBERTO TEIXEIRA DA COSTA, ROLF GUSTAVO RIBAS BAUMGART, SABINE LOVATELLI, VERA LÚCIA DOS SANTOS DINIZ, VERIDIANA DA SILVA PRADO.

EQUIPE TÉCNICA

CURADOR CHEFE
TADEU CHIARELLI

CURADORA ASSISTENTE
REJANE LASSANDRO CINTRÃO

PRODUÇÃO E DIFUSÃO CULTURAL
RICARDO RESENDE
CLAUDIA ANGELINI LAZUR
ESTAGIÁRIA
ALESSANDRA SILVA COSTA

ASSESSORA PARA PROJETOS
MARCELA HARA

SECRETARIA TÉCNICA
CRISTIANE APARECIDA MORINE

DOCUMENTAÇÃO E
CONSERVAÇÃO DO ACERVO
AIDA CORDEIRO, CAMILA SIQUEIRA E VALERIA TOLOI

BIBLIOTECA
MARIA ROSSI SAMORA, GISELE FERREIRA DE BRITO E FABIO SANTIAGO DA SILVA.

COORDENAÇÃO CURSOS DE GRAVURA
SALETE BARRETO DE ABREU

SETOR EDUCATIVO
MARGARIDA SANT'ANNA, SAMARA FERREIRA

MONITORIA
ALINE KATIÉ PETRY KINUKAWA, CRISTIANE ALMEIDA
ELVIS FRANCISCO AFONSO, FLÁVIA HELENA FELÍCIO FERRARI, IRENE DE FREITAS MOREIRA, LEILA POSSARI FONTES, MELINA CARDOSO VALENTE E SILVIA MARIA DE OLIVEIRA

EQUIPE ADMINISTRATIVA

ASSESSORIA DA PRESIDÊNCIA
MARLISE CORSATO CAPANO

ADMINISTRAÇÃO FINANCEIRA
NELMA RAPHAEL

SUPERVISORA ADMINISTRATIVA
MARLENE PEREIRA

SECRETARIA
CLAUDIA S. FIGUEIREDO, CAROLINA VIDOTTI, EDMILSON C. DA SILVA

RECEPÇÃO
DENISE CARDOSO FREITAS

ASSISTÊNCIA DE MONTAGEM, PORTARIA E MANUTENÇÃO
ADILTO SOUZA DO MONTE, JOSÉ DOS SANTOS, JOÃO RIBEIRO, MANOEL LOPES NETO, MAURICIO DE JESUS, JOSÉ EMILIANO DE SANTANA, NELSON BEDIN JUNIOR, CARLOS ROBERTO FERREIRA.

SALA DE PROJEÇÃO
MARCO ANTÔNIO DE OLIVEIRA

LOJA
EDNA DOMINGOS GALASSO, FILOMENA PITTA PECEGO

AGRADECIMENTOS

AÇUCAREIRA ZILLO LORENZETTI S.A. - MIGUEL ZILLO

DM9 - NIZAN GUANAES GOMES

DETALHES E COMPLEMENTOS

EUGENIO STAUB

FERNÃO CARLOS BOTELHO BRACHER

HENRIQUE LUZ

RENATA DE CAMARGO NASCIMENTO

SANTOS SEGURADORA S/A - EDEMAR CID FERREIRA

CEL-LEP

SEVEN

Museu de Arte Moderna de São Paulo FICHA TÉCNICA DA EXPOSIÇÃO

CURADORIA

TADEU CHIARELLI

ASSISTENTE CURADORIA

REJANE CINTRÃO

PROJETO MUSEOGRÁFICO

RICARDO RESENDE

PRODUÇÃO

CLAUDIA LAZUR

SECRETARIA

CRISTIANE MORINE

ELABORAÇÃO DO PROJETO PARA A LEI DE INCENTIVO À CULTURA

MARCELA HARA

ESTAGIÁRIA COMUNICAÇÃO VISUAL

ALESSANDRA SILVA COSTA

FICHA TÉCNICA DO CATÁLOGO

CONCEPÇÃO

TADEU CHIARELLI

COORDENAÇÃO EDITORIAL

REJANE CINTRÃO

SECRETARIA

CRISTIANE MORINE

VERSÃO PARA O INGLÊS

ADRIANO PEDROSA

CAROLINE BERRINGER

DORIS HEFTI

ISABEL BURBRIDGE

JOHN NORMAN

TERENCIO E. HILL

FOTOS

JOÃO MUSA (OBRAS)

TUCA REINÉS (ESPAÇO)

PROJETO GRÁFICO

JOSÉ ROBERTO FREIRE

AGRADECIMENTOS

ALBERTO TASSINARI, ANA ALBANI DE CARVALHO, CLÁUDIO TELLES, CASIMIRO XAVIER DE MENDONÇA^(IN MEMORIAM), DIVINO SOBRAL, DODORA GUIMARÃES, FELIPE CHAIMOVICH, FERNANDO COCCHIARALE, IVO MESQUITA, JAYME PAVIANI, KATIA CANTON, LEONOR AMARANTE, LORENZO MAMMI, LUIZA INTERLENGHI, MARIA ALICE MILLIET, MARCOS LONTRA, PEDRO AUGUSTO, RICARDO BASBAUM, RICARDO MENDES, STELLA TEIXEIRA DE BARROS, SÔNIA SALZTEIN, SUELY ROLNIK, TED PEARSON, VAULUIZO BEZERRA E YVE-ALAIN BOIS

obras

1ª guarda

TUNGA**SEM TÍTULO**¹⁹⁹⁷

MONOTIPIA - PAPEL RECICLADO, 56 x 78 CM

COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
PRÊMIO EMBRATEL PANORAMA 1997

2ª guarda

ISMAEL NERY**SEM TÍTULO**^{S.D.}

NANQUIM S/ PAPEL, 36,5 x 25,8 CM

COLEÇÃO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
ESPÓLIO ARTHUR OCTÁVIO DE CAMARGO E MARIA DA GLÓRIA
LAMEIRÃO DE CAMARGO PACHECO

ESTE CATALOGO FOI COMPOSTO EM HELVÉTICA LIGHT
C9 E C8 PARA O TEXTOS E C12 E C14 PARA AS
ENTRADAS, CONDENSADOS 90%, SENDO MIOLO
IMPRESSO EM COUCHE 150G E CAPA EM PAPEL TRIPLEX
300G. FOTOLITOS: LASERPRINT EDITORIAL.
EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA: EXPRESSÃO
COMUNICAÇÃO VISUAL. IMPRESSÃO: TAKANO
EDITORA GRÁFICA. TIRAGEM 2000 EXEMPLARES
NOVEMBRO 1997 IMPRESSO NO BRASIL

