panorama
66
Museu de Arte Moderna de São Paulo

Museu de Arte Moderna de São Paulo

Museu de Arte Moderna de São Paulo

panorama de 99

mam
arte brasileira

mam

este livro é uma publicação feita por ocasião do
panorama de arte brasileira 1999
no **Museu de Arte Moderna de São Paulo**,
22 de outubro a 19 de dezembro de 1999,
patrocinados pelo Deutsche Bank, com os benefícios da Lei Federal de Incentivo à Cultura.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
MAC
DE NITERÓI

12 de janeiro à 12 de março de 2000

imagem da capa/cover image

AMILCAR **PACKER**

sem título nº 6, 1999 (detalhe)
fotografia

CENTRO
DRAGÃO DO MAR
DE ARTE E CULTURA

LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA
MINISTÉRIO
DA CULTURA

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Parque do Ibirapuera portões 2 e 3, São Paulo, 04094 000 SP
telefone (011) 549 9688 fax (011) 549 2342 **http://www.mam.org.br**

parceiro mam

American Express
Banco BBA Creditanstalt S/A
Banco Itaú
Banco Real
Banco Safra
BankBoston
BM&F
Bombril
BOVESPA
BRADESCO
Cheque Cardápio
Cia. Suzano de Papel e Celulose
Deutsche Bank
Diário do Grande ABC
DM9
DPZ
Folha de S. Paulo
Gazeta Mercantil
Grupo Predial
Grupo VR
Hering Têxtil S.A.
Itaú Seguros
Itautec Philco
J. P. Morgan
Janssen Cilag
Jones Lang LaSalle
Levy & Salomão Advogados
Merrill Lynch
ORACLE
Petrobrás
Petroquímica União S.A.
Pirelli S.A.
Pires Segurança
SCI/Equifax
Secretaria Estadual de Cultura
Shoppings Paulista, Plaza Sul, West Plaza
Souza Cruz
Spencer Stuart
Telefonica
Visa do Brasil
Volkswagen do Brasil

APOIO CULTURAL

Alpha Vision
Banco Matrix
Bloomberg do Brasil
Boehringer Ingelheim
Brasindoor
Canal 21
Carta Editorial
Cel-Lep
Century Business Consultants
Consulte Arte & Decoração
Distillerie Stock
Editora D'Avila
Editora Três
GraphBox Caran
Itaú Cultural
Itauplan
KPMG Peat Marwick
Lemos Editorial
McKinsey & Company, Inc
MTV - Music Television
Seagram do Brasil Ind. e Com. Ltda.
Seven
Siemens Ltda
SKILL Aliança Inglesa
STTS Tecnologia Informática
Viação Paratodos
Yázig

SÓCIOS PATROCINADORES VIP

Chella Safra
Denise Aguiar Valente
Edemar Cid Ferreira
Fernão C. Botelho Bracher
Henrique Luz
Miguel Zillo
Nizan Guanaes Gomes
Renata de Camargo Nascimento
Vera Penteado Coelho

SÓCIOS PATROCINADORES

Alfredo Egydio Setúbal
Attilio Baschera Netto
Cecilia de P. Machado Sicupira
Daisy Setúbal
Eliane de Castro
Edo Rocha
Fazenda São Izidro Agric. e Com.
Fernando de Arruda Botelho
Gregório Kramer
Ives Gandra Silva Martins
José Antonio de C. Bernardes
José Martins Pinheiro Neto
Levy e Salomão Advogados
Luciano da Silva Amaro
Luiz Assumpção Queiróz Guimarães
Manoel Felix Cintra Neto
Paulo Setúbal Neto
Plinio Salles Souto
Roberto Pereira de Almeida Filho
Rolf Gustavo R. Baumgart
Rosana de Arruda Botelho
Sabine Lovatelli
Suzana Pereira Lopes de Medeiros
Univert S.A. -Indústria Veterinária
Vera Lucia dos Santos Diniz

ção em
agem
restrito

FICHA TÉCNICA DA EXPOSIÇÃO

Tadeu Chiarelli
Curador Chefe

Rejane Cintrão
Ricardo Resende
Curadores Assistentes

Ricardo Ramalho
Andrés Martin
Produtores

Cristiane Morine
Denise Freitas
Secretaria

Adilto do Monte
Cícero Monteiro
José dos Santos
Montagem

FICHA TÉCNICA DO CATÁLOGO

Rejane Cintrão
Coodernação Editorial

Margarida Sant'Anna
Gustavo Müller Ayrosa (texto Tadeu Chiarelli)
Revisão

Izabel Murat Burbridge
Versão para o Inglês

Tuca Reinés
Fotografias do Espaço

Vicente de Mello
Romulo Fialdini
Julio Covello, Antonio Carlos Azevedo (Yiftah Peled)
Jane Pinheiro (Marcelo Coutinho)
Mano Carvalho (Fabiano Gonper)
Marcelo Zocchio (Michel Groisman)
Fotografias das Obras

Jose Roberto Freire
Projeto Gráfico

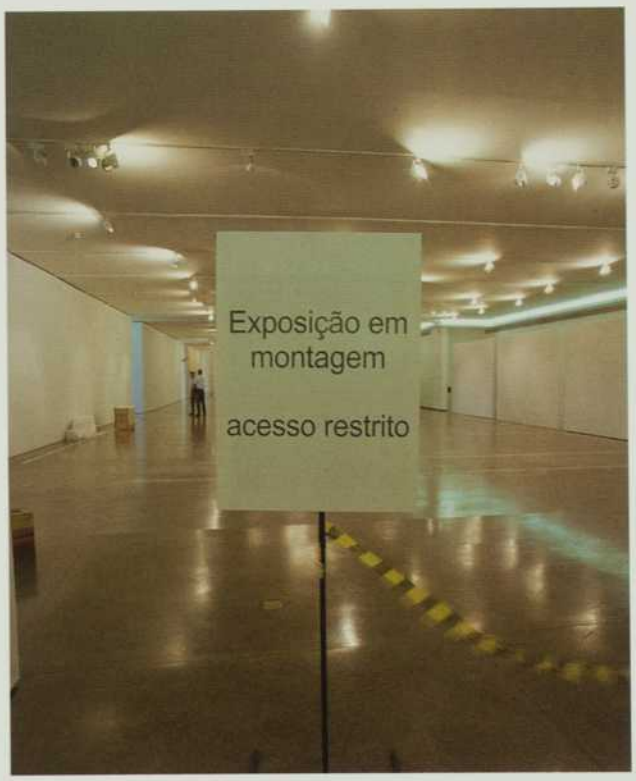
Panorama de Arte Brasileira 1999 / Apres. Milú Villela ;
Introd. Roger Karan ; Textos de Tadeu Chiarelli e
Margarida Sant'Anna ... [et al.] ; Coordenação de
Rejane Cintrão. São Paulo : Museu de Arte Moderna
de São Paulo, 1999.
304 p. ; 142 il.

Edição comemorativa aos 30 anos de Panorama.

Exp. realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo,
de 22 de outubro a 19 de dezembro de 1999.

1. Arte Atual Brasileira - Panorama 99 2. Artistas
Brasileiros I. Villela, Milú II. Karan, Roger III. Chiarelli,
Tadeu IV. Título

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


Exposição em
montagem
acesso restrito

"ARTE A PRIMERA VISTA"

ÍNDICE

18
A VIGÉSIMA SEXTA EDIÇÃO DO PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA
Milú Villela

20
O DEUTSCHE BANK E A IDENTIDADE BRASILEIRA
Roger Karam

24
PANORAMA 99: O ACERVO COMO PARÂMETRO
Tadeu Chiarelli

52
Alfredo Volpi, por **Rodrigo Naves**

68
José Resende, por **Sonia Salzstein**

84
Amilcar de Castro, por **Paulo Sérgio Duarte**

98
Nelson Leirner, por **Felipe Chaimovich**

112
Paula Trope, por **Helouise Costa**

136
Nazareth Pacheco, por **Regina Teixeira de Barros**

155
RELAÇÃO DE OBRAS EM EXPOSIÇÃO

161
ENSAIOS

Ricardo Carioba, por **Georgia Lobacheff** Zé Guedes, por **Moacir dos Anjos** Vania Mignone, por **Agnaldo Farias** Fábio Noronha, por **Fábio Noronha** Sergio Sister, por **Sergio Sister** Teresa Viana, por **Stella Teixeira de Barros**

Daniel Acosta, por **Martin Grossmann** Marcelo Coutinho, por **Marcelo Coutinho** Jac Leirner, por **Tadeu Chiarelli** Yiftah Peled, por **Regina Melin** Gustavo Rezende, por **Felipe Chaimovich**

Alex Cabral, por **Alex Cabral** Paulo Climachauska, por **Ivo Mesquita** Fabiano Gonper, por **Fabio Queiroz de Medeiros** Marcelo Solá, por **Marcelo Solá**

Albano Afonso, por **Martin Grossmann** Caetano de Almeida, por **Aracy Amaral** Chico Amaral, por **Chico Amaral** Nelson Leirner, por **Tadeu Chiarelli** Mônica Nador, por **Mônica Nador**

Sebastian Argüello, por **Fernando Burjato** Rubens Azevedo, por **Tatiana Alegria** Ricardo Basbaum, por **Eduardo Coimbra** Domitilia Coelho, por **Odilon Moraes** Oriana Duarte, por **Moacir dos Anjos** Patricia Furlong, por **Philadelpho Menezes** Christine Liu, por **Christine Liu** Vilma Sonaglio, por **Maria do Carmo Curtis** Ana Maria Tavares, por **Lisette Lagnado**

Enrica Bernardelli, por **Fernando Cocchiarale** Edouard Fraipont, por **Edouard Fraipont** Daniela Goulart, por **Daniela Goulart** Michel Groisman, por **Fernando Cocchiarale** Marcela Hara, por **Rejane Cintrão** Amilcar Packer, por **Ana Paula Cohen**

207
RESUMOS BIOGRÁFICOS

213
30 ANOS DE PANORAMA
Margarida Sant'Anna
Anna Luisa Sarti

218
PANORAMAS 69/97

258
ARTISTAS QUE PARTICIPARAM DO PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO E RESPECTIVAS PREMIAÇÕES

262
VERSÃO PARA O INGLÊS

A VIGÉSIMA SEXTA EDIÇÃO DO PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA

Milú Villela Presidente
Museu de Arte Moderna de São Paulo

mam

O Museu de Arte Moderna de São Paulo começa a fechar suas atividades do século XX por meio desta vigésima sexta edição do seu Panorama de Arte Brasileira. Terminada sua apresentação em São Paulo, a Exposição irá itinerar por várias capitais do país durante todo o ano 2000, sempre em instituições que, como o **mam** de São Paulo, acreditam que "integração do país" não é apenas uma figura de retórica, mas realidade do trabalho árduo de todos.

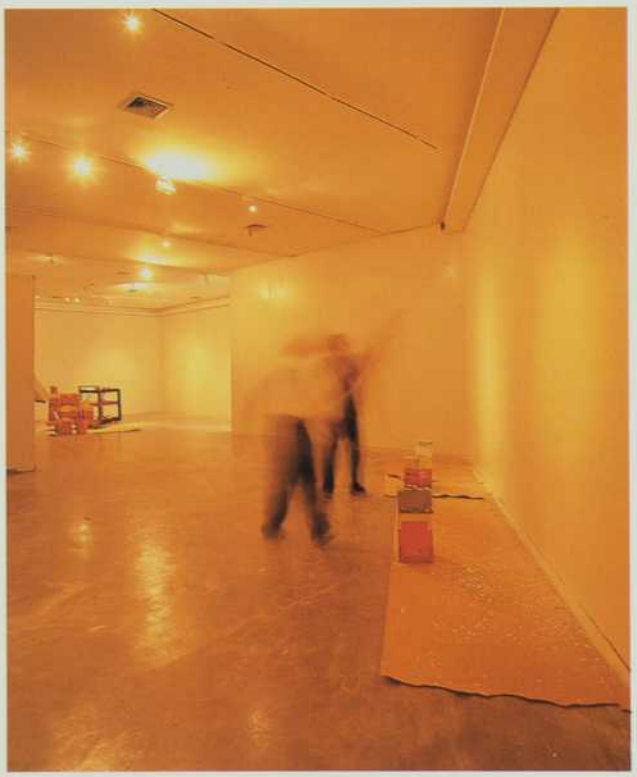
Neste Panorama, o público irá encontrar obras de quarenta artistas das mais variadas regiões do país, agrupados em núcleos problematizadores dos conceitos mais tradicionais da arte contemporânea, tendo como eixos, obras premiadas em Panoramas anteriores. Foi a maneira que a Curadoria encontrou para chamar a atenção para o aspecto extremamente atual do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, capaz de dialogar com a mais recente produção artística brasileira.

Para o sucesso desse projeto, foram necessários – além da garra da Equipe do **mam** – os contatos institucionais do nosso Museu com outras instituições congêneres no país, que deram o suporte fundamental para que o **mam** pudesse entrar em contato com os novos talentos do país.

Para a beleza e importância da Exposição foi decisiva – como não poderia deixar de ser -, o apoio dos artistas que, ao serem convidados para a Mostra, não se furtaram em atender às propostas da Curadoria, no sentido de fazer sempre o melhor.

Mas para que este vigésimo sexto Panorama de Arte Brasileira do **mam** conseguisse alcançar todos os seus objetivos, foi fundamental o apoio irrestrito do DEUTSCHE BANK que – por meio da Lei Rouanet – apoiou todo o processo de produção da Mostra, desde as primeiras "viagens exploratórias" do nosso Curador, até a aquisição de algumas das obras expostas para o nosso acervo (além desse belíssimo catálogo).

A todos que contribuíram para o sucesso dessa edição do Panorama de Arte Brasileira, os agradecimentos sinceros do Museu de Arte Moderna de São Paulo.



O DEUTSCHE BANK E A IDENTIDADE BRASILEIRA

Roger Karam Presidente

Deutsche Bank

Deutsche Bank

Uma Nação que se afirma é uma Nação que se expressa. E por que isso acontece? Quase certamente porque, na busca de reconhecimento de sua identidade, os povos só podem obtê-lo recorrendo à sua memória, à sua história e à sua capacidade de expressão. Sob estes aspectos o Brasil é um país abençoado.

Sim, porque embora tenha problemas complexos e intrincados desafios econômicos e sociais a resolver, o Brasil é, não obstante, o desaguadouro de uma das mais formidáveis combinações – talvez a mais formidável, em todo o mundo – de diferentes povos em um mesmo grande território, vivendo sob a égide da tolerância recíproca.

Neste semi-continente tropical são recebidos, sem preconceitos, os filhos de todas as latitudes, de todas as raças e credos e que rapidamente, mercê da língua e da tradição de convivência comum, se integram rápida e definitivamente ao jeito de ser e viver do Brasil. Tornam-se brasileiros, de tal forma que na primeira geração – muitas vezes não é preciso esperar filhos e netos – já adotaram esta terra para sempre.

É expressiva esta Nação. Economia forte e pujante, não obstante os sobressaltos da luta rumo ao desenvolvimento econômico, viabiliza-se na incorporação crescente de contingentes sociais marginalizados, na integração à economia globalizada e no acostumar-se a viver sob inflação baixa.

Mas se viabiliza sobretudo na alegria de viver. É um dos poucos povos do mundo que é mais organizado para festejar do que para o cotidiano burocrático. Provas disso? Um carnaval organizadissimo, um futebol que permanece reconhecido como o melhor do mundo, um verão planejado milimetricamente, pelas famílias, para que nada de errado.

É esta a alegria de viver do brasileiro que às vezes, no cotidiano, fica esmaecida pela ansiedade do dia a dia e as penas da rotina que, como sabemos, são muitas. Mas o brasileiro não desanima.

São expressivas as suas artes. Sua música está entre as melhores do mundo; seus intérpretes de música erudita, verdadeiros prodígios; arquitetos, paisagistas, de Niemayer a Burle Marx, grandes talentos na expressão do jeito brasileiro de viver e de sentir.

O mesmo vale para as artes plásticas. Nossos pintores têm uma leitura própria e fascinante da resolução dos problema da cor e da luz. Criam e se superam no uso da linha e das figuras. Estabelecem a ligação entre a arte e as complexas questões de nossa realidade sócio-cultural. Ou seja: são democráticos, no sentido de que buscam reproduzir os sonhos, impasses, condições e aspirações de uma sociedade plural.

É assim que vemos o sentido do Panorama da Brasileira do **mam**. É admirável que esta instituição tenha conseguido articular 26 edições do Panorama em 30 anos de existência do evento. É pois, para o Deutsche Bank, um grande privilégio apoiar o **mam** a viabilizar mais esta edição.

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

MINISTÉRIO DA CULTURA

Nossa instituição, que é hoje o maior banco do mundo, tem uma política internacional de mecenato que o torna um dos parceiros globais do Guggenheim Museum e, em 1997 embarcou em um projeto com esse museu para criar o Deutsche Guggenheim Berlin, uma extensão do museu localizada no andar térreo dos novos escritório em Unter den Linden, localizado próximo à histórica ponte de Brandemburgo.

Atualmente, em parceria com o Museu de arte Moderna de Nova York, o Whitney Museum of American Art, o American Craft Museum, Arts Connection e a Enterprise Foundation, o Deutsche Bank proporciona educação artística e bolsas de estudo a mais de mil crianças que vivem nas comunidades de baixa renda da periferia de Nova York.

É, pois, coerentemente com nossa história e vocação que, com muito prazer, nos associamos a mais esta edição do Panorama do **mam** na reafirmação da arte e da identidade brasileira.

PANORAMA 99:

O ACERVO COMO PARÂMETRO

Tadeu Chiarelli Curador Chefe

Museu de Arte Moderna de São Paulo

PREÂMBULO

Esta 26ª edição do Panorama de Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo reveste-se de uma importância fundamental para o mam: última do século e do milênio, esta edição 99 comemora, igualmente, 30 anos de Panorama. O que não é pouca coisa, se lembrarmos que, depois da Bienal Internacional de São Paulo - que completa 50 anos -, o Panorama de Arte Brasileira é a exposição periódica mais antiga do Brasil.

Deve-se a concepção do Panorama a D. Diná Lopes Coelho, primeira curadora ou "diretora técnica" do Museu, pós-63[1].

D. Diná, quando pensou no primeiro Panorama visava a três objetivos:

Em primeiro lugar, e de forma mais circunstancial, a mostra tinha como intenção transformar-se em agradecimento público ao então Prefeito de São Paulo - Brigadeiro Faria Lima -, que havia cedido ao Museu de Arte Moderna de São Paulo o edifício sob a marquise do Ibirapuera porque, desde a transferência de seu acervo para a USP em 1963, o mam encontrava-se sem uma sede apropriada para dar andamento a suas atividades.

Em segundo lugar, a concepção dessas exposições panorâmicas de arte contemporânea do país visava reinserir o Museu de Arte Moderna de São Paulo na cena artística brasileira, lugar que havia perdido, justamente, a partir da crise que a Instituição havia vivido no início dos anos 60, cujo resultado final foi a transferência de seu acervo primeiro para a Universidade. Os "Panoramas do mam" - que, de início anuais, passaram a bienais em 1993 -, desde o começo, tiveram como meta responsabilizar-se pelo mapeamento e divulgação do que de mais contemporâneo se fazia - e se faz - em artes no Brasil.

O terceiro objetivo dessas mostras teria um caráter, digamos, mais ousado, com sérios desdobramentos no que se refere ao próprio perfil da Instituição: por meio dos Panoramas, visava-se, igualmente, premiar aquelas obras mais significativas - prêmios aquisitivos - e com elas ampliar/formar um novo acervo para o Museu de Arte Moderna de São Paulo que, antes do primeiro Panorama, ocorrido em 1969, era possuidor de pouco mais de uma centena de obras.

Naquele Panorama de 69 - numa atitude coletiva que reconhecia os esforços da Instituição em reerguer-se após o trauma sofrido no início da década -, grande parte dos artistas participantes doaram obras ao Museu. O mam, a partir dessa atitude generosa dos artistas, estava, sem o saber, mudando - ou ampliando - as diretrizes que seu nome sugeria (e ainda sugere): museu de arte moderna, como reza seu nome, o mam de São Paulo tornava-se, com aquela doação, um museu de arte moderna e contemporânea brasileiras.

Foi apenas a partir de 1970 que se iniciaram as premiações. De lá até hoje, sobretudo por meio da entrada periódica dos prêmios dos Panoramas, o acervo que vem se formando transformou o Museu de Arte Moderna de São Paulo numa das mais amplas coleções de arte contemporânea brasileira.

[1] Sobre as várias fases da história do Museu de Arte Moderna de São Paulo, consultar o texto por mim escrito, "O Novo Museu de Arte Moderna de São Paulo", publicado no livro O Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Banco Safra, 1998, pp.7 a 30.

99
Deutsche Bank

O ACERVO DO mam AMPLIADO PELOS PANORAMAS

Sem dúvida, nesses trinta anos, nem sempre as premiações dos Panoramas distinguiram obras que, de fato, representam o que de melhor foi produzido em termos de arte no Brasil. Circunstâncias as mais variadas, algumas vezes, fizeram com que fossem agraciadas obras que, hoje em dia, pouco ou nada acrescentam para a compreensão, quer da arte do período, quer da própria trajetória de seu autor.

Felizmente, porém, uma parcela bastante importante dos prêmios dos Panoramas que entrou para a coleção do mam - e, eu diria, a parcela de fato mais significativa, aquela que conta -, além de apontar muito bem os melhores caminhos seguidos pela arte brasileira nos últimos trinta anos, é testemunha autônoma da qualidade e da importância dos artistas, autores das obras que a compõem.

Quando nós, do Departamento de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo, começamos as reuniões para decidirmos os parâmetros curatoriais para esta edição que comemora os 30 anos de criação dos Panoramas do mam, deparamo-nos com uma questão, a princípio, bastante intrincada: como, nesta edição de 99, que visa - como todas as anteriores - mostrar o que de mais atual se produz no Brasil no campo das artes visuais, estabelecer alguma referência à própria história dessas exposições, tão significativas para a história do Museu e da arte brasileira do século XX? Esta questão surgiu porque não queríamos que essa data tão emblemática - 30 anos! - passasse desapercebida do público e do próprio mam.

No início das discussões, temíamos que qualquer manifestação de caráter retrospectivo, e que tentasse estabelecer qualquer tipo de balanço dos Panorama, pudesse transformar-se num enclave, numa obstrução ao caráter extremamente contemporâneo da mostra.

No entanto, ao aprofundar um pouco mais o problema, fomos encaminhando os debates para uma conclusão que, agora, nos parece óbvia: por ser uma exposição de arte contemporânea, estabelecida há 30 anos, sem dúvida nenhuma, durante esse período, os Panoramas conseguiram trazer para o acervo do mam uma série significativa de trabalhos de arte que, ainda hoje, apontam problemas artísticos e estéticos, discutidos, desenvolvidos e/ou superados pelos jovens artistas brasileiros.

Foi a partir do delinear das questões que alimentam o debate da arte brasileira neste final de século e milênio que surgiram - de dentro do acervo do Museu - as obras que, acreditamos, poderiam servir de eixos indicativos para o mapeamento da produção brasileira que se desenvolveu nesses últimos dois anos[2].

Dentre o grande rol de questões que abalam hoje o debate da arte local, tivemos que restringir nossa escolha a apenas seis, devido, sobretudo, aos exíguos espaços de exposições da sede atual do Museu. No entanto, a Curadoria acredita que as questões escolhidas podem ser consideradas, de fato, de extrema atualidade, dentro do contexto da arte brasileira, e representadas, de maneira excelente, tanto pelas obras-eixo(pertencentes ao Acervo), como, igualmente, pelas obras dos artistas convidados.

[2] É preciso frisar que os Panoramas do Museu de Arte Moderna de São Paulo também cumprem a função de resenhar os principais artistas – ou obras – surgidas no espaço bianual que separa uma edição da outra. É nesse sentido, por exemplo, que os Panoramas não têm, necessariamente, que mostrar apenas obras inéditas mas, sim, recolocar no âmbito da exposição trabalhos que, de fato, ampliaram o debate da arte brasileira nos últimos dois anos, aos quais cada edição faz referência.

PARA A COMPREENSÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA E DO PANORAMA

Numa tentativa de facilitar a compreensão dos propósitos da curadoria, a princípio os seis eixos poderiam ser divididos em dois grandes blocos:

1 - aquele referente às questões mais propriamente modernistas e que, na atualidade, ainda preocupam uma série de artistas como problemas a serem desenvolvidos e/ou superados;

2 - aquele que diz respeito à presença de questões que, no centro da arte atual, agregam ao discurso das especificidades das linguagens (um problema modernista) problemas e/ou desdobramentos os mais variados que ampliam (e muitas vezes ultrapassam) aquele discurso.

A Curadoria tomou cuidado no sentido de - ao estabelecer esses dois grandes blocos - atentar para a necessidade de, na exposição, evidenciar, por meio de alguns dos trabalhos dos artistas convidados, a contaminação com questões comportamentais, antropológicas, sociológicas, etc. de produções com fortes caracterizações modernistas (e vice-versa). Tudo isso pelo fato de acreditar estarmos vivendo um período artístico extremamente complexo, em que é possível perceber a concomitância de importantes contribuições de artistas que resgatam e ampliam os postulados da modernidade na arte, ao lado daqueles que realizam sua mais radical superação, sem contar aquelas outras propostas que atuariam como territórios de cruzamento entre os postulados da modernidade e os caminhos novos que buscam atestar seu fim.

Dentro do primeiro bloco, foi destacada uma questão (desdobrada em três eixos neste Panorama) que parece bastante influente: a continuação do debate sobre as especificidades de linguagem - um problema modernista por excelência, mas que ainda contamina outras formulações mais recentes e é contaminado por elas.

"MASTROS", 1970, ALFREDO VOLPI Pontuando o primeiro eixo do primeiro bloco de questões, foi escolhida a pintura "Mastros", de Alfredo Volpi, uma das principais obras do artista, premiada no Panorama de 1970.

Essa obra pode ser interpretada como índice maior da qualidade atingida pela pintura brasileira no século XX, uma vez que, nela, percebe-se o concentrar-se e o expandir-se de dois influxos aparentemente contraditórios, mas que, com perícia, Volpi soube adequar de maneira exemplar: por um lado, a preocupação de uma parcela significativa da pintura moderna internacional erudita de enfatizar os elementos específicos da pintura - seu caráter bidimensional, os planos de cor, etc. - no sentido de reforçar a natureza dessa modalidade artística como uma forma de conhecimento autônomo e desvinculado da realidade cotidiana; por outro, a manifestação de uma experiência visual popular e "brasileira" (a escolha das cores, o tratamento artesanal da matéria, a necessidade de "naturalizar" o fato plástico pelo título da obra), já uma "contaminação" de caráter antropológico que explica, quem sabe, a importância, cada vez maior, assumida pela obra de Volpi para os jovens artistas brasileiros.

TRÊS DESENHOS SEM TÍTULO, 1977, AMILCAR DE CASTRO A segunda questão desse primeiro bloco, por sua vez, tem como eixo três desenhos de Amilcar de Castro, premiados no Panorama de 1977. Neles, a especificidade do desenho é levada à sua radicalidade máxima: o gesto largo do artista, registrado com o pincel embebido em nanquim, traça uma linha que, ao definir áreas, campos de significação, reafirma a bidimensionalidade do suporte, repetindo seu contorno.

Operando constantemente no sentido de, com mínimos gestos, conseguir o máximo de resultado estético, Amilcar de Castro é um dos mais significativos artistas brasileiros deste século, uma vez que, como poucos no país, soube levar às últimas conseqüências a busca das especificidades das linguagens que explora - desenhos e escultura, sobretudo.

Como será discutido ainda neste texto, o caráter decidido, impresso nos desenhos de Amilcar contrasta enormemente com a natureza menos impetuosa, mais reflexiva dos trabalhos dos jovens artistas convidados para este Panorama que, atualmente, trabalham na exploração da linha, quer no desenho ou na pintura, quer no desenho-pintura.

A própria dificuldade em caracterizar com precisão as linguagens em que operam esses artistas dá muito bem a dimensão de como Amilcar de Castro segue solitário hoje em dia - e com maestria ímpar -, na confirmação dos postulados de uma poética impregnada dos conceitos analíticos da arte moderna.

ESCULTURA SEM TÍTULO, 1975, JOSÉ RESENDE Se as obras de Volpi e Amilcar de Castro - cada uma a seu modo - desenvolvem os parâmetros para a compreensão das

transformações sofridas pelos postulados modernistas, quando trazidos para o Brasil, já a escultura "Sem Título", de José Resende - ganhadora do Prêmio Estímulo do Panorama de 1975 -, por sua vez, aponta para a profunda transformação que sofreria o campo do tridimensional na arte deste século após, justamente, o período de apogeu do modernismo.

Se a escultura, na primeira metade do século XX, caracterizou-se, em grande parte, pela ênfase em seus elementos específicos - a matéria, o volume, a massa -, principalmente após o fim da Segunda Guerra Mundial, seu conceito irá expandir-se de maneira até então inconcebível, podendo agregar, desde propostas que atingem a grandiosidade física de verdadeiras construções arquitetônicas, até ações que encontram no próprio corpo do artista o seu suporte.

Na escultura premiada em 1975, Resende, descrente da busca da "essência escultórica" moderna, de sua suposta autonomia frente à realidade do entorno, problematiza tais postulados e, longe de agir sobre os materiais para revelar pretensas possibilidades auto-expressivas, apenas os agrega, formando um mesmo corpo.

Um corpo, diga-se, de problemática ou precária autonomia, pois, apesar de sua evidente elegância formal, e ao contrário da escultura modernista "pura", a peça de Resende não possui apenas um único apoio, tradicionalmente, o chão. Ao criar uma peça dependente tanto do apoio do solo, quanto do plano da parede, o artista rompe com aquela propalada autonomia do fato escultórico modernista, fazendo com que a realidade do entorno (no caso, o próprio Museu) se integre à concepção geral do trabalho. Agindo dessa forma, Resende torna sua escultura não apenas um fato estético, mas também um fato político.

De alguma maneira, é justamente essa escultura de José Resende que articula os dois primeiros eixos citados do Panorama 99 aos demais. Observando sua peça, percebe-se, com nitidez, que o artista não esculpe e não molda os materiais: José Resende apenas deles se apropria e os articula, configurando uma zona nova de significação, não apenas para o trabalho em si, mas também, sobretudo, para o espaço institucionalizado da arte.

Entre as vertentes gloriosamente modernistas de Alfredo Volpi e Amilcar de Castro e as formulações que desarticulam ou problematizam os argumentos que as configuram (neste Panorama, tipificados pelas obras de Nelson Leirner, Paula Trope e Nazareth Pacheco), a obra de José Resende, premiada em 1975, talvez seja o grande emblema desse período de passagem ou dessa encruzilhada, pela qual passa a arte brasileira e internacional nesses últimos trinta anos do século XX.

"VOCÊ FAZ PARTE", 1990, NELSON LEIRNER Em certa medida, muito do que foi dito acima sobre a obra de José Resende pode ser transferido para qualquer reflexão que se faça sobre o trabalho "Você Faz Parte", de Nelson Leirner - prêmio do Panorama 1990.

Para realizar sua obra, Leirner partiu da apropriação de duas pinturas realizadas com tinta e purpurina sobre espelho, compradas em uma loja qualquer do bairro da Liberdade, em São Paulo.

Pinturas de mau gosto - dentro de um discutível refinamento burguês e "culto" -, as peças formam um par, não apenas por serem da mesma dimensão, por terem sido realizadas com os mesmos materiais sobre um único suporte e com um único procedimento "estilístico", mas também, igualmente, pelo fato de representarem uma mulher e um homem. Na verdade, não uma mulher e um homem, mas a mulher e o homem, uma vez que essas pinturas trazem todos os estereótipos mais banalizados das representações dos gêneros humanos:

A primeira, uma imagem da mulher como objeto sexual, com o corpo sensual semi-oculto por adereços preciosos, emoldurado por uma cabeleira profusa e dois felinos - onças - a seus pés. A postura assumida pela figura é dúbia e sugestiva: se da cintura para cima ela como que se oferece, deixando o peito em excitante exibição, da cintura para baixo ela como que se recusa, tapando o sexo com uma das pernas e com a mão.

A segunda, uma imagem típica do homem encarado como símbolo da força e do poder. Seu corpo, mesmo que semi-coberto por adereços, não deixa dúvidas quanto à masculinidade, quer pela postura frontal de desafio, quer pela arma branca que pende de sua cintura (mais uma alusão pouco sutil à masculinidade). Emoldurando a parte inferior do corpo do herói, mais dois felinos, dois leões.

A operação de Nelson Leirner foi agregar entre essas duas pinturas, facilmente encontradas

em qualquer estabelecimento comercial de segunda (e mesmo em residências de baixa extração cultural), um desenho a *crayon* que repete as formas das imagens descritas acima, deslocando-as de seus "postos" originais.

A princípio, poderia ser dito que, ao agregar seu desenho àquelas pinturas estereotipadas, Leirner estaria querendo contrapor à frieza quase industrial das mesmas o gesto expressivo do artista erudito, que "corrige" a imagem banal, trazendo-a para o restrito domínio da alta cultura e da arte erudita. Ledo engano. Seu desenho, propositadamente tosco e caricato, confirma - até mesmo "legitima" - as conotações preconceituosas expressas nas duas pinturas. E o artista ainda faz mais: ao colocar como título de sua apropriação a sentença "Você Faz Parte", introduz o espaço institucional, onde a obra está exposta, e o próprio observador dentro da obra.

Onde está a obra de arte, onde ela termina e onde ela começa? O que faz um objeto ser um mero elemento do mundo perdido na profusão de objetos ou um objeto de arte? Quem determina que um objeto ou uma imagem é de mau ou bom gosto? Quais são as regras da arte? Quais são as regras do jogo? Quem as impõe?

Rompendo com o idealismo que determinou muito da arte deste século, "Você Faz Parte", de Nelson Leirner - assim como a escultura "Sem Título", aqui comentada, de José Resende -, apontam para a intromissão aparentemente irreversível da realidade do sistema de arte - em tudo o que ele significa - na própria constituição do fato artístico.

TRÍPTICO SEM TÍTULO (DA SÉRIE OS MENINOS), 1995, PAULA TROPE Já o tríptico de Paula Trope - prêmio no Panorama 95 -, por sua vez, é igualmente constituído por uma foto de autoria da própria artista e duas fotos por ela apropriadas. O núcleo central da peça é o retrato de um grupo de quatro meninos de rua cariocas, feito por Trope com máquinas *pin-hole*. As duas fotos que ladeiam a primeira apresentam imagens obtidas por meio do mesmo processo, realizadas, por sua vez, pelos próprios garotos.

Se o tríptico de Leirner, em última instância, discute o poder mediante o embaralhamento premeditado da alta e da baixa cultura, da imagem erudita e da imagem não culta, o tríptico de Paula Trope também questiona o poder, buscando novas possibilidades para a tradição da fotografia e da arte documental ou "de denúncia".

E esta operação se dá de maneira excepcional pela adequação que a artista realiza entre o meio extremamente precário que escolhe para documentar seu objeto de interesse e a própria condição de vida que levam aqueles meninos.

As câmaras de orifício (*pin-hole*), feitas artesanalmente com latas industrializadas, exigem um tempo de exposição bastante razoável, com grande dificuldade, em muitos casos, para a captação "correta" dos objetos e/ou indivíduos fotografados. Se o tempo de exposição não for suficiente, a imagem obtida é sempre desfocada, dúbia, um tanto informe.

Essas características materiais da técnica empregada por Trope casam perfeitamente com a imagem que a artista consegue dos meninos: é como se a precariedade da câmara de orifício protegesse os garotos da identificação totalitária que a fotografia-documento pode assumir; a precária *pin-hole*, criando imagens de pouca definição, protege a parca integridade física e psíquica daqueles garotos, impossibilitando que sejam identificados plenamente.

Nas fotos pequenas que ladeiam a maior, a imprecisão das imagens, o caráter fugidio e passageiro delas, mais do que informar sobre o que esses meninos vêem, sugerem como eles parecem enxergar o mundo.

Reunidas por uma decisão posterior da artista, as três fotos reivindicam para o circuito da arte brasileira deste final de século a reintrodução de questões que - extrapolando os problemas puramente formais e mesmo aqueles relativos ao binômio arte/instituição - refletem e desenvolvem questões de caráter antropológico e/ou sociológico. Não com um encaminhamento de fundamentação expressionista - como a "arte de denúncia social", que era feita algumas décadas atrás, e ainda se faz -, mas por meio de um aporte mais frio, mais consciente das limitações da arte em transformar a vida, porém repleto de uma afetividade angustiada, sem quase nenhuma esperança de redenção futura.

OBJETO SEM TÍTULO, 1997, NAZARETH PACHECO É nessa mesma desesperança em relação à arte, à realidade e ao futuro destas que seria possível incluir a obra "Sem Título" de Nazareth Pacheco - Grande Prêmio Embratel do Panorama 1997 -, muito embora nela o embate com o explicitamente social ganhe tons mais psicológicos, com fortes envolvimentos psicanalíticos.

O "vestido" de Nazareth Pacheco, a princípio, guarda bastante da ironia dos trabalhos de Nelson Leirner, embora no trabalho dessa artista a carga mais propriamente artesanal interfira como uma armadilha mais explorada, a fim de confundir o observador. Explico melhor: em geral, nos trabalhos de Leirner, a "retificação" que o artista faz dos objetos recolhidos da banalidade cotidiana tende a ser mínima. No caso de "Você Faz Parte", o máximo de trabalho manual ali realizado foi o decalque das imagens pintadas. Em outros, nem isso: apenas a articulação de objetos heteróclitos no espaço real de exibição ou no suporte plano.

Essa atitude de intervenção mínima, de labor "mínimo" é premeditada, feita para confundir ainda mais aqueles muitos que ainda pensam que arte, antes de agradar aos olhos, tem que estar impregnada de trabalho artesanal, como que para justificar a "artisticidade" do produto.

Já no "vestido" de Nazareth, trabalho artesanal é o que não falta. Como uma mocinha prendada, a artista enfia miçanga por miçanga, cristal por cristal, lâmina de barbear por lâmina de barbear na construção dos fios que, no final, formarão o vestido impossível de usar...

Se na produção de Leirner parece não existir a mínima sombra de mais-valia (para alguns, valia nenhuma), no "vestido" de Nazareth o excesso de labor parece a todo tempo chocar-se com a inutilidade completa do resultado final. Porque, nem para a plena contemplação serve aquele "vestido", pois, se o olharmos em demasia, as contradições que o constituem passam a doer nos olhos e, sobretudo, na mente.

"Vestido" que não serve para nada, nem para vestir, nem para olhar, a peça de Nazareth Pacheco é mesmo um elemento autobiográfico que "diz" muito de sua autora - alguém que nasceu com problemas de formação e foi submetida a uma série de cirurgias para "recompor" sua forma física.

Obviamente o verbo recompor no parágrafo acima está entre aspas, porque sabemos que o desejo que esse verbo, no caso, expressa não quer dizer absolutamente nada. Nada, porque está baseado num projeto de corpo feminino muito mais próximo do estereótipo de mulher retratado na pintura apropriada de Nelson Leirner do que, propriamente, da realidade das mulheres de carne e osso que andam no mundo.

Mergulhando de cabeça nessa sua questão individual, o fazer artesanal para Nazareth Pacheco transcende um método possível de tratamento psicanalítico, na medida em que vai além da sua própria biografia para, no limite, abarcar a problemática da mulher na sociedade ocidental, submetida a estereótipos que percebem qualquer diferença daquilo que é considerado normal como desvio a ser corrigido.

E não apenas no caso das mulheres, mas em todos aqueles grupos que fogem da norma estabelecida. Foi por isso que a produção de Nazareth Pacheco atingiu o *status* de um dos principais emblemas da arte dos anos 90: exteriorizando seu drama particular e intransferível, a artista sinalizou - como apenas um artista poderia sinalizar (nunca um artesão) - a possibilidade de transformar em arte libertária e indômita os entraves totalitários a que um indivíduo pode ser submetido.

O "vestido" de Nazareth, sem nenhum alarde, recoloca em chave nitidamente cínica, destituída de qualquer pretensão regeneradora, messiânica, a expressividade autoral na arte deste final de século e milênio.

A COR, A LUZ E O PLANO, ENTRE A PINTURA E A FOTOGRAFIA

As pinturas, fotografias/pinturas e fotografias, agregadas em torno de "Mastros", de **Alfredo Volpi** - buscam circunscrever um território de resistência e alteração do conceito de pintura neste final de milênio no Brasil.

As obras de **Sergio Sister** parecem ser, à primeira vista - e ao mesmo tempo -, exegese e ampliação das possibilidades dos postulados modernos da pintura nos dias de hoje. Elas como que disciplinam o sutil cinetismo ótico da pintura de Volpi, optando pela cobertura de áreas pictóricas, por meio de um tonalismo surdo, introspectivo, que abala - pela discreção obediente da forma do suporte - o ritmo muitas vezes agudo alcançado pela poética volpiana.

Porém, sobretudo na concepção de seus dípticos, a inclusão do espaço real da parede - que se integra de forma contundente à idealização do espaço pictórico -, o artista parece querer destruir o aspecto de pura auto-referência de sua produção, numa reivindicação sagaz de

reinserção da pintura como fato público, tornando-a tão pertinente quanto seriam - supõe-se - as obras de arte produzidas com os meios tecnológicos de produção.

Se Sérgio Sister reivindica para a pintura de derivação moderna uma outra situação no quadro da arte deste final de milênio, **Ricardo Carioba**, por sua vez, busca dotar a fotografia uma nova estabilidade dentro do campo da arte, produzindo uma obra fundamentalmente retiniana, pictórica, em seu conceito e configuração final.

São inegáveis, no trabalho desse jovem, a rejeição tanto à tradição da "fotografia como documento do real", quanto à "fotografia apropriada", esta ultima, típica dos anos 80/90. Praticante de uma espécie de "neopictorialismo" (do qual teremos outros exemplos neste Panorama), Carioba vai encontrar na redução formal - e na exacerbação do cromatismo de suas fotos - pontos de contato com a pintura atual numa nítida preocupação em revolver os códigos já estratificados do que deve ser a pintura e do que deve ser a fotografia nos tempos de hoje.

O cromatismo intenso das fotos de Carioba pode ser percebido, igualmente, na pintura de **Teresa Viana**, apresentada também neste segmento.

Cromatismo extremado, aliado à exacerbação da presença da matéria na constituição rítmica da obra: essas duas estratégias demonstram uma outra atitude da pintura, hoje em dia, com o propósito de reconquistar (ou, no caso brasileiro, finalmente conquistar!) sua dimensão pública, sua preocupação em situar-se como uma das protagonistas do debate da arte atual.

Se, no caso de Sister, a opção foi desdobrar o fato pictórico, fazendo com que sua completa fruição se desse no tempo e no espaço reais (e, de alguma maneira, incluindo-os na própria obra), no caso da pintura de Teresa Viana, a opção da artista foi a recuperação e o uso enfático dos elementos que mais costumam atrair o público neste terreno: colorido vibrante e, sobretudo, uma materialidade tão explícita que convida ao toque. Tocar a pintura (mesmo que idealmente) é trazê-la para a realidade do observador, é dar-lhe um sentido menos rarefeito, menos afastado da realidade.

As obras de **Fabio Noronha**, pelo contrário, parecem conscientemente desprezar qualquer possibilidade de enfrentamento reivindicatório, afirmativo da pintura em relação ao espaço que ela poderia ocupar na atualidade.

Sua pintura não se oferece ao observador e ao espaço real. Ela está despreocupada com a arregimentação de prosélitos e, dessa maneira, representa uma vertente bastante forte, igualmente, na cena artística de hoje.

A pintura de Noronha, tão sofisticada quanto a de seus colegas citados acima, exige, na verdade, que o observador atual - tão distraído - aproxime-se conscientemente interessado em desvendar seus mistérios, suas proposições sutis. Porque, à sua maneira, transcendendo os limites auto-referenciais da pintura moderna, suas obras fazem emergir reverberações autobiográficas, de forte conteúdo psicológico, salientado pela alta qualidade do uso de cores e tons, alcançados por ele.

Já as pinturas de **Vania Mignone** - igualmente repletas de ressonâncias autobiográficas - possuem sua gênese encalacrada no predomínio da estrutura imagética da fotografia, sobretudo aquela de caráter publicitário. O trabalho da artista - cujo timbre agônico das cores deixa transparecer um sentido de desilusão com a vida - pode ser entendido como uma espécie de tentativa de reapropriação, por parte da pintura, da função - usurpada pela fotografia - de interpretar a realidade do mundo.

Deliberadamente pobre de fatura, sem requintes convencionais do *métier* pictórico, as obras de Mignone surgem como sobreviventes de uma batalha entre a pintura e a fotografia, para que a primeira recuperasse seu território agora ocupado.

Sua pintura parece estar voltando vitoriosa dessa batalha com a fotografia publicitária mas, ao mesmo tempo, profundamente combalida e totalmente contaminada pelo próprio discurso fotográfico que buscou destruir. Sua produção parece atestar que o real, hoje - mesmo quando recriado pelo método manual da pintura -, está completamente estruturado por uma espécie de inteligência totalitária da fotografia, que tudo tende reduzir à mera condição de superfície, dificultando qualquer possibilidade de transcendência de seus limites.

Essa luta já secular entre a fotografia e a pintura, e o esforço de cada um desses modos de produção de imagens para ser entronizado como o modo por excelência encontram nos

trabalhos de **Zé Guedes** um aparente momento de trégua... ou de mútuo aniquilamento.

Contrapondo fotos desfocadas de habitações paupérrimas (numa livre e sutil associação às "fachadas" de Volpi) a pinturas planares negras, Guedes parece querer neutralizar qualquer espécie de hegemonia entre os dois meios. Lado a lado, pintura e fotografia tentam se anular em equivalência ótica, criando um terceira possibilidade para a percepção do observador.

No entanto, para alguém mais atento nesse cotejo - que possui muito de uma salutar crítica tanto à tradição da pintura "pura", quanto à tradição da fotografia de denúncia social -, aqueles que parecem sair ganhando são, sem dúvida, os conceitos fundamentalmente pictóricos de cor e luz.

Os planos de pintura de negro, que acompanham as fotos, ao limitarem a expansão das formas e das cores das fotografias ao lado, acabam por conferir a elas, justamente, um estatuto de autonomia absoluta, reivindicado pela pintura moderna deste século.

Aqui não interessa se as cores e as formas foram alcançadas por construção manual, com tintas e pincéis, no laboratório ou no interior de um computador. Mesmo sendo materialmente fotografias, aquelas imagens são conceitualmente pinturas, e o fato de estarem lado a lado com planos pintados de negro realça ainda mais essa condição.

Reunindo as produções desses pintores, fotógrafos e fotógrafos-pintores, este Panorama buscou demonstrar ao público os múltiplos desdobramentos alcançados por aqueles atributos antes inerentes apenas à pintura: o plano bidimensional, a cor e a luz. Hoje, num momento em que tanto a pintura quanto a própria fotografia colocam decididamente em questão os seus pressupostos estabelecidos durante as primeiras décadas do século XX, as produções desses sete artistas representados neste segmento demonstram, com grandeza, algumas das mais significativas vertentes que percorrem a fotografia e a pintura em busca de uma nova condição.

A LINHA, O PLANO E O FINAL DA UTOPIA

Os três desenhos de **Amilcar de Castro**, ganhadores do Panorama 1977, como foi dito, funcionam nesta edição como eixo que agrega as produções que ainda hoje refletem a importância da linha como instrumento/questão principal de muitas obras de arte.

Tradicionalmente, a linha está ligada - e de maneira fundamental - ao desenho. E, por sua vez, essa modalidade está muito bem representada nesse segmento do Panorama 99, muito embora se apresente, por assim dizer, disfarçada ou sob a camuflagem de outros meios.

E é justamente o próprio Amilcar de Castro que demonstra as possibilidades de reaparição extraordinária do desenho em suas esculturas, realizadas em metal e madeira, datadas de 1998. Nelas, é como se o artista transformasse a superfície plana do papel num objeto sólido tridimensional, resistente e inquebrantável. Alguns desses sólidos Amilcar fere e secciona por meio do gesto gráfico que penetra e rompe, para permitir a continuidade da fluidez do tempo e do espaço. Em outras situações, Amilcar estabelece contigüidade entre vários sólidos, produzindo linhas e planos que integram o espaço circundante da escultura.

Se Amilcar de Castro traz a linha e o desenho para a escultura, **Marcelo Solá** os devolve para o plano, plano esse impregnado pelos universos da pintura e/ou da escrita. Se o traço do artista mais velho é decidido e repleto de certezas utópicas de transformação, o gesto gráfico desse jovem parece a todo tempo refletir sobre sua própria precariedade e incertezas, indeciso em perder-se numa gestualidade de caráter pictórico ou dobrar-se irremediavelmente aos códigos da escrita.

Nem um pouco projetivas e sem a mínima pretensão para a ordenação do mundo, as obras de Marcelo Solá como que timidamente contestam a confiança, de natureza moderna, percebida na obra de Amilcar de Castro.

A noção de desenho como projeto, como ordenação de um raciocínio com vistas a tornar possível a execução futura de algo que deverá vir a povoar/transformar o mundo também ganha um travo de silenciosa e desesperada impotência, quando confrontada com os "projetos" de **Paulo Climachauska**, presentes nesta edição do Panorama.

Neles, os desenhos de objetos, os cálculos que ladeiam os primeiros e mesmo as cores que os envolvem, ao invés de demonstrarem a possibilidade de um desdobramento futuro, de qualquer vir-a-ser, configuram imagens e formas que se neutralizam mutuamente, reivindicando

apenas a condição de manifestações de desejos erradios, súbitos abalos, tênues derramamentos sem esperança de erupção plena.

As obras de Marcelo Solá e Paulo Climachauska, presentes neste Panorama 99, atestam a persistência, dentro da cena artística deste final de século, da obra de arte que, cheia de desalento quanto ao futuro (e ao futuro da arte), aponta para a incomunicabilidade, para a redução dos signos à pura auto-referência.

Esse desencanto melancólico quanto ao futuro e quanto ao futuro da arte, presente na produção dos dois artistas citados, é problematizado nos trabalhos dos dois outros artistas que fecham esse agrupamento em torno dos trabalhos de Amilcar de Castro. Refiro-me a **Alex Cabral** e a **Fabiano Gonper**.

O primeiro, retomando a linha como elemento fundamental da retratística, usa-a para apontar a descaracterização do sujeito nesta sociedade de final de milênio. Cabral se apropria dos contornos de imagens de modelos e personalidades que posam para fotos publicitárias, descaracterizando por completo os índices para possível reconhecimento delas. Para o completo sucesso de seu empreendimento, além de apropriar das imagens apenas os elementos mínimos, o artista opera com máscaras - espécie de matrizes primitivas - e as estampa sobre papéis das mais variadas procedências.

Interagindo com os textos e com as imagens dos suportes que Cabral escolhe, suas silhuetas tendem a perder, ainda mais, qualquer possibilidade de identificação.

O que parece mover Alex Cabral nessa empreitada é a mesma descrença das possibilidades da arte na atualidade. Porém, ao contrário de Solá e Climachauska - e não sem uma considerável dose de audácia e inconformismo juvenil -, o artista busca intrometer suas produções nos espaços públicos onde transita, em ações que possuem muito do espírito de panfletagem dos anos 60/70 e dos "antigos" grafiteiros da década de 80.

Assumindo uma atitude aparentemente contraditória, que busca contestar a própria constatação da inutilidade de uma ação mais direta do artista no cotidiano (uma vez que sua descrença nas possibilidades da arte como agente transformador evidencia-se no apagamento do sujeito que retrata), a produção de Alex Cabral talvez seja uma das evidências mais agudas dos desafios que a arte apresenta hoje, para artistas que buscam constituir uma poética sempre em confronto com o real.

Repleta do mesmo inconformismo juvenil percebido na produção de Cabral, a produção de Fabiano Gonper tende a apostar ainda na eficácia do contato direto, na correspondência entre o artista e observador. Por meio de desenhos que são como apontamentos de um diário íntimo sobre espelhos, o artista busca relacionar-se de maneira efetiva/afetiva com aquele que olha seu trabalho, tornando-o seu cúmplice ideal para, com ele, compartilhar suas incertezas em relação à arte e à vida.

Fabiano Gonper, por meio de seu desenho confessional e de caráter propositadamente gutural, sem nenhuma preocupação com uma sofisticação maior (a não ser com o seu próprio fundo espelhado), procura resgatar o conceito de arte como meio de comunicação entre dois sujeitos...

Como foi visto, Amilcar de Castro permanece solitário em sua poética decidida e utópica, frente a um agrupamento representativo de jovens artistas que - desiludidos com as perspectivas traçadas pelas proposições abraçadas pelo artista mais velho - preferem voltar seus questionamentos artísticos e estéticos para uma interiorização com fortes componentes psicológicos. Solá e Climachauska pautam suas produções pela aceitação plena da incomunicabilidade ou, ao menos, pela dificuldade de comunicação. Já Cabral e Gonper apostam em formulações desesperadas - e não menos repletas de desencanto com o real - visando à comunicação com o outro.

A solidão de Amilcar de Castro nesse segmento talvez seja não apenas um sintoma de sua singularidade na cena artística, desde o pós-guerra, mas também um sinal inequívoco de que as grandes utopias que marcaram grande parte do século XX já não encontram condições para serem plasmadas em discursos estéticos, nesse final de milênio.

O TRIDIMENSIONAL PROBLEMATIZADO

A escultura "Sem Título", de 1998, que **José Resende** apresenta ao lado daquela que recebeu o Prêmio Estímulo do Panorama 75, representa uma ampliação do repertório do artista no campo do tridimensional. Se, naquela dos anos 70, o que contava era a relação estabelecida por ele entre os diversos materiais que a compunham e o diálogo tenso entre a escultura e o espaço de exibição, na obra produzida em 1998, novos dados são agregados.

Em primeiro lugar, a peça de 98 foi estruturada a partir de um único material: fio de cobre; em segundo, o fio sofreu uma ação que o estruturou em formas curvas, semicirculares, que configuraram um corpo filiforme, com uma bem-humorada semelhança à representação do corpo humano, típica de desenhos infantis.

A introdução do humor e de índices representacionais em algumas esculturas de José Resende data do fim da década passada e abre uma nova perspectiva para a sua poética. Nesses trabalhos, nota-se, por um lado, que a representação é alcançada quase no limite de sua intangibilidade, quando a matéria e seu comportamento no espaço e no tempo - que sempre foram o "assunto" das esculturas de Resende - acabam por apontar para um transcender, para um ir além da apresentação da matéria e sua situação espaço-temporal. Explico melhor, tomando o exemplo da obra "Sem Título", de 1998, presente neste Panorama: o fio de cobre trançado e articulado parece ter sido retesado até a exata condição em que pôde acrescentar ao resultado considerado final dessa ação deliberada sobre a matéria a ressonância de uma forma facilmente decodificável, no caso, um corpo humano.

O soerguer daquela estrutura e sua colocação na parede, aproveitando suas cinco extremidades como delicados pontos de apoio, parecem ser o que mais confere à peça o seu caráter de humor, um humor estranho e inquietante, diga-se: porque aquela estrutura é, ao mesmo tempo, fio de cobre trançado tensionando o espaço como um alto-relevo e uma espécie de homem parecendo lutar para sair da parede... E é na intersecção dessas duas condições que se estabelece o lugar que essa escultura de José Resende ocupa[3].

Na trajetória muito particular da escultura desse artista, nota-se claramente como Resende, hoje em dia, direciona sua obra para o encontro dessa espécie de "momento fecundo" do objeto de arte tridimensional, quando o conceito moderno de escultura - entendida como pura apresentação da matéria manipulada - se alterna com aquele conceito anterior, que entendia o objeto de arte tridimensional como local de transcendência - ou de alienação - da matéria e da maneira como esta fora manipulada em busca da representação de formas, idealizadas ou não, encontradas na realidade.

Pode-se dizer que, apenas nesse estágio da arte, neste final de século, é que se tornou possível tal direcionamento. Sobretudo nessas últimas três décadas, quando os cânones da arte moderna foram sendo superados pelas sucessivas investidas de artistas de todas as partes do mundo, o conceito modernista de escultura (e não apenas o dela) entrou em colapso.

As regras que direcionavam a produção de obras tridimensionais - tais como a busca da forma original sem nenhuma (ou com muito tênue) relação com o real, a auto-referência, a explicitação da "verdade" dos materiais, etc. - foram sendo solapadas por produções que, na ânsia de realizar a crítica a esses direcionamentos, introduziram, nesse âmbito antes muito restrito da escultura, o corpo do artista, objetos de uso cotidiano, a própria história da arte (em seu sentido mais geral), o espaço expositivo, os elementos antes identificadores de outras modalidades artísticas (da pintura e da literatura, por exemplo)... Nesse esgarçamento contínuo, sem tréguas, poderia ser dito que o conceito de escultura (assim como o de pintura, desenho, vídeo, fotografia, gravura...) transbordou para o conceito mais amplo de arte, pura e simplesmente.

Hoje, na verdade, não interessa mais a ninguém - ou interessa apenas a alguns - se uma obra é escultórica, literária, etc.. O que interessa é como essa obra pode - a partir de seus elementos constitutivos, e só a partir deles - ampliar a experiência do ser e do estar no mundo.

Foi o surgimento dessa situação que possibilitou a José Resende encontrar aquele "grau zero", em que a escultura entendida como apresentação se encontra com a escultura entendida como representação. Foi o surgimento dessa situação que permitiu a um artista como **Daniel Acosta** pautar parte significativa de sua produção, de derivação escultórica dentro da história da arte, mais especificamente, dentro da história da pintura.

[3] Uma outra questão que poderia ser abordada aqui, é o fato de o artista ter apelidado a escultura de "Marcelinho", referência ao seu filho pequeno (para Resende, a peça lembraria uma criança engatinhando). Essa alusão ao filho, aponta para uma outra característica da obra de Resende, que parece brotar nos últimos anos: uma certa afetividade em relação à forma criada, que o levaria a conferir a algumas de suas esculturas nomes e apelidos. "Fred Astaire", "Passante", "Vênus"... são títulos que – com o humor e com o caráter antropomórfico que suas esculturas assumiram na última década – alteram irremediavelmente a compreensão da poética do artista. Algo a ser analisado em outra ocasião.

A peça que o representa nesta edição do Panorama 99 tem como título "Mme. Récamier", uma referência direta à célebre obra de Jacques-Louis David, pintada em 1800, que retrata uma dama da sociedade francesa, hoje no Louvre.

O interessante da obra de Acosta é que, ao invés de preocupar-se em retratar a figura da mulher, ele supostamente refaz o divã onde a referida dama recostou-se para ser retratada pelo pintor. Se a tela citada é, hoje, reconhecida como uma das principais pinturas de David e como uma precursora da pintura moderna, a princípio, o que é evocado por Acosta é pura e simplesmente a ausência. A ausência da pintura, a ausência da mulher de olhar virginal e corpo esplêndido...

No entanto, essa evocação de Acosta é um pouco mais complexa do que, à primeira vista, poderia parecer: de fato, evoca sim toda a aura que envolve aquela pintura (apesar de Walter Benjamin) por meio da construção de uma espécie de escultura-divã.

Mas a evocação do célebre quadro se dá, não propriamente pelo divã, mas pelo nome que este concedeu à obra. Sem aquele nome, o trabalho teria apenas a ambigüidade levantada acima: pela sua forma, trafegaria entre o campo da escultura e o do *design*, instalando-se, justamente, na fronteira entre essas duas modalidades. Ao acrescentar o nome da célebre obra de David, a ambigüidade de seu trabalho (ou melhor, da sua atitude frente à sua própria produção), se amplia: Acosta reivindica para si e sua obra uma paridade com a primeira "Mme. Récamier" e seu autor.

Se Daniel Acosta é considerado um escultor, porque, antes dele, indivíduos que igualmente moldaram ou articularam materiais no espaço tridimensional também o foram, ao colocar em seu trabalho o mesmo nome do trabalho de Jacques-Louis David, Acosta tenta agregar a si e à sua produção tudo aquilo que foi conferido ao artista francês e à sua obra. É como se Acosta se apropriasse de David; é como se, conferindo ao seu trabalho o mesmo nome que David, em 1800, deu à sua pintura, Acosta se tornasse David...

É evidente que esse deliberado processo de incorporação é ditado pela herança de uma determinada vertente da arte deste século, de cujo crivo, extremamente crítico, Daniel Acosta é um herdeiro consciente (refiro-me à tradição duchampiana). No entanto, para que serve essa incorporação? Para que serve a evocação do célebre quadro de David?

Evocar um objeto de arte por meio da produção de um outro objeto de arte é explicitar, de maneira ostensiva e irônica, o caráter fetichista e autofágico do circuito geral da arte (aqui incluindo a própria história da arte), é trazer à luz seu caráter narcísico, extremamente autocentrado, autista.

Pulsando solitário no espaço de exposição, a "Mme. Récamier", agora de Daniel Acosta (e não mais de Jacques-Louis David), pontua de maneira exemplar, como a escultura - e a arte como um todo - podem ser extremamente críticas e conscientes de suas armadilhas internas sem, necessariamente, sair de seus próprios limites condicionantes.

Nesse território altamente esgarçado da escultura contemporânea, podem conviver os dois trabalhos de José Resende, a "Mme. Récamier" de Daniel Acosta e, por exemplo, a documentação das ações públicas de **Yiftah Peled**.

Essas ações de Peled podem ser interpretadas como manifestações pacíficas de protesto - ou de resistência -, contra a precessão da imagem publicitária nas grandes cidades de hoje, que acaba representando o papel de "arte pública". A essas imagens totalitárias estampadas em *outdoors* o artista opõe seu corpo nu.

Espécie de estátua viva a escancarar sua frágil condição humana frente aos simulacros do real às suas costas, Peled, nessas performances, tem o corpo sempre semicoberto por faixas com frases criadas por ele, e que - lidas pelos passantes motorizados, no contexto geral do *outdoor* onde o artista, literalmente, se coloca - funcionam como sutis curtos-circuitos aos discursos veiculados pela imagem publicitária.

Tais frases são escritas com sabão em pó misturado com a saliva do próprio artista, o que enfatiza ainda mais o caráter protestatório dessas performances de Yiftah Peled: o artista quer limpar, apagar, respondendo com seu próprio corpo e fluidos, as mensagens publicitárias que, de forma autoritária, usam apenas de seu poder de emissor, sem se preocupar com nenhum outro tipo de *feed-back* que não seja o imediato consumo.

As ações de Peled também interessam bastante - sobretudo para esta edição do Panorama -,

porque recolocam de maneira muito particular a questão da arte pública nas cidades brasileiras. Desprovidas de qualquer política de inserção efetiva de obras de arte em espaços públicos, as grandes cidades do Brasil tornaram-se presas dóceis do fluxo selvagem do capital especulativo, caminhando rapidamente para uma total e inexorável desumanização. Nesse sentido, o corpo nu de Yiftah Peled, com sua contundência nascida da fragilidade, propõe a constatação - constrangedora, mas da qual não podemos escapar - de que, no Brasil, os índices mais aterradores da sociedade pós-moderna vêm se cristalizando, sem que tivéssemos tido tempo suficiente para implantar os benefícios da era moderna, desta última apenas resgatando o muito de sua face menos gloriosa.

Poder pensar a escultura e a arte em espaços públicos, por meio da documentação das performances de Yiftah Peled em Curitiba e Florianópolis (apresentada de maneira intimista neste Panorama, seguindo o desígnio expresso do artista), parece ser mais um elemento bastante oportuno para a demonstração do transbordamento que as modalidades artísticas sofreram nesses últimos anos. Peled usa o próprio corpo (o corpo humano foi, durante séculos, considerado a "base" conceitual da escultura) e elementos tradicionalmente ligados ao campo literário para ampliar a própria compreensão da arte nos dias de hoje. É escultura, performance, literatura o que faz Peled? Na verdade - e felizmente -, essa questão é superada pela própria atitude do artista perante a realidade e perante a realidade da arte que o cerca.

E, de alguma maneira, o mesmo poderia ser dito dos trabalhos de **Marcelo Coutinho**, outro artista desse segmento. Coutinho descreve sensações espaço-temporais (território "escultórico" por excelência), usando da criação de verbetes, glossários que tentam dar conta "daquilo que não pode ser dito" ou daquilo que ainda não foi expresso pelo discurso lingüístico, muito embora seja experimentado/vivenciado no cotidiano, por todos nós, ainda no nível da percepção sensorial.

Na experiência de deixar que essas sensações fugidias de espaço e de tempo aflorem no discurso da língua escrita, com a ambigüidade do poeta Marcelo Coutinho - um artista plástico, por formação -, ajuda na desestruturação dos padrões preestabelecidos com o intuito de subdividir o artístico no escultórico, no literário, no pictórico... etc..

Escultor de verbetes e/ou escritor de formas tridimensionais (como aquela que também apresenta nesse Panorama, realizada com argila, ouro e saliva), Marcelo Coutinho ajuda na desestabilização dos conceitos que até recentemente regiam o ambiente restrito das artes visuais.

Já na trajetória de **Gustavo Rezende** - também um escultor por formação -, a fidelidade aos conceitos canônicos da escultura moderna, desde cedo, cedeu lugar a indagações sobre espaço e tempo, exploradas, quase sempre, por meio da duplicação de uma mesma forma tridimensional.

A esta questão, muito cara ao artista norte-americano Robert Morris (que produzia objetos geométricos tridimensionais simples e absolutamente iguais, que se tornavam diferentes pela disposição deles no espaço), Rezende introduziu, em primeiro lugar, formas tridimensionais mais complexas, sempre em duplas. A elas - dispostas lado a lado e, portanto, mostradas de maneira diferente da de Morris - Rezende agregava, igualmente, títulos que soavam como enunciados sem verbo, contendo dois sujeitos. Por exemplo: "O Destino e a Razão", "O Artista e o Mundo Animal", "O Imperador e Seu Dorso"...

No trabalho que apresenta nessa edição do Panorama, Rezende rejeita a forma decididamente tridimensional - que sempre caracterizou sua produção - para, invadindo o plano bidimensional, reivindicar para sua poética a imagem do corpo humano (o parâmetro "eterno" da escultura convencional), captado pela fotografia. Não a imagem de qualquer corpo humano, mas sua própria imagem, duplicada.

Sob os pés dessas imagens, pequenos aviões (como esses de brincar), recobertos por fitas de borracha, simulam um desastre. Título da obra: "O Paradoxo de Thompson Clark ou os Pesadelos de Mark".

Observando esse trabalho de Gustavo Rezende - que poderia também chamar-se "A Escultura e Seu Duplo" -, percebe-se que o artista teve que produzir todas as esculturas anteriores para chegar, finalmente, à mais misteriosa das equações, aquela integral, que contém incógnitas insondáveis sob os sinais aparentes de integração e identidade: o Eu e o outro Eu.

Se Gustavo Rezende jogou de seu raciocínio escultórico para a superfície da imagem

fotográfica, também **Jac Leirner**, no trabalho que apresenta nesse segmento do Panorama, desloca seu raciocínio plástico - sempre tendente ao tridimensional e à intervenção no espaço arquitetônico - para o âmbito da superfície plana.

Seu trabalho é composto por dois módulos de vidro contíguos, inclinados e presos à parede por estruturas de metal. A artista preencheu a área do primeiro módulo com adesivos (logotipos e propagandas de museus, instituições culturais, grandes exposições internacionais de arte e cartões de identificação de bagagem). O segundo módulo teve sua área preenchida com a mesma série de adesivos colados seguindo uma outra ordem.

Desde o início de sua carreira, Jac Leirner vem operando como uma grande coletora/transformadora de objetos que a sociedade de consumo produz e descarta. Como tive oportunidade de salientar em outra ocasião[4], a artista retira esses objetos de seu fluxo, acumula-os e, depois de algum tempo, os retoma, conferindo a esse conjunto uma outra configuração.

Desde suas primeiras obras, realizadas com maços de cigarros ou cédulas de dinheiro, até a peça que agora apresenta, Jac Leirner sempre tendeu a organizar os objetos que coleta da maneira mais racional possível, justapondo-os, seguindo a dimensão e a configuração original deles, que, por sua vez, são percebidos como espécie de "módulos". Assim, colocando um "módulo" ao lado do outro, ou um "módulo" atrás do outro, a artista criou grandes objetos tridimensionais que se espalharam pelo chão e/ou pelas paredes dos espaços onde os mostrou.

Na obra que apresenta neste Panorama, Jac Leirner opera com a mesma racionalidade com que constrói suas instalações e objetos: agrega ao suporte translúcido da primeira superfície uma série de adesivos recolhidos dos mais diversos lugares e situações de fluxo, repetindo a operação no módulo seguinte, como se essa última fosse o reflexo, o "espelho" da primeira (uma "repetição diferente", diga-se, porque a artista não obedece à previsibilidade do reflexo).

No entanto, como exerce essa mesma atividade de organizadora de módulos, que recolhe em seus deslocamentos pelo mundo, em duas superfícies quadrangulares, planas e portáteis - e esses "módulos" são superfícies coloridas e igualmente planas -, Leirner ingressa no território conceitual da pintura.

E realiza essa espécie de pintura estabelecendo, num primeiro momento, um diálogo entre duas correntes muito fortes da arte do pós-guerra que - aparentemente distintas - guardam uma mesma matriz. Refiro-me às pinturas "minimalista" e *pop*, cuja base comum é a inteligência que rege o modo de produção industrial: numa linha de montagem, um produto sai atrás do outro assim como, numa pintura de Barnett Newman, as cores "saem" uma depois das outras, e, numa obra de Andy Warhol, uma imagem de Marilyn Monroe "sai" depois de outra imagem de Marilyn Monroe...

Porém, o que sempre distingue a produção de Jac Leirner dessa matriz é que a artista agrega a esses módulos que compila e organiza uma espécie de afetividade, um travo memorialístico que desmente a noção fria do módulo industrial porque, nessa afetividade agregada, a artista acaba distinguindo cada um deles. Por outro lado, impregnando seu trabalho com componentes autobiográficos, a artista desmente também a aparente frieza de seu modo de produção.

No caso específico do trabalho apresentado neste Panorama, os adesivos formam uma mesma tipologia de (agora) falsos módulos e, ao mesmo tempo, tornam evidentes as diferenças entre eles, não apenas pelas características físicas, que não são as mesmas (dimensões, cor, inscrições, etc.), como também pelas histórias que envolvem cada um deles (um a artista pegou de um determinado lugar no Brasil, outro ela conseguiu quando viajou para tal lugar...).

E são essas estratégias que fazem toda a diferença dos trabalhos da artista.

Talvez de forma ainda mais clara do que nas outras modalidades artísticas, o campo convencional da escultura é o que dá mais sinais de transbordamento de seus limites na cena atual e, igualmente, de captador de soluções estéticas e procedimentos artísticos antes devidamente compartimentados em domínios fechados. Todos os artistas presentes neste segmento tiveram suas origens marcadas pela atuação no campo da escultura (já genérico,

[4] "Jac Leirner", originariamente publicado na revista Galeria, n.26, 1989, foi republicado na coletânea Arte Internacional Brasileira, São Paulo, Lemos Editorial, 1999, pp. 203 a 205.

desde, sobretudo, o pós-guerra), o que não significa que todos eles - como foi visto - permaneceram ou permanecem ainda na exploração desse terreno.

Na verdade, o que os une não é o fato de que um dia eles foram - ou ainda o são (de alguma maneira, ou sob determinadas formulações)- escultores; o que os une é o fato de serem José Resende, Daniel Acosta, Yiftah Peled, Marcelo Coutinho, Gustavo Rezende e Jac Leirner artistas comprometidos, justamente, no aprofundamento das fissuras causadas nas categorias artísticas e estéticas nas últimas décadas, artistas que, ao ampliarem essas fissuras, desvendam o que deveria interessar a todos: a própria manifestação artística, sem rótulos ou categorias.

OS JOGOS DA ARTE

Neste segmento, cujo eixo é a obra "Você Faz Parte", de **Nelson Leirner**, o artista também apresenta uma seqüência da série que mostrou na última Bienal de Veneza: "Construtivismo Rural". As obras deste Panorama são realizadas com couro de vaca, numa sarcástica e direta sátira à tentativa de um setor do circuito de arte brasileiro (incluindo o próprio Museu de Arte Moderna de São Paulo) de entronizar as tendências construtivas - em ação no Brasil desde os anos 50 - como a principal vertente artística aqui surgida no século XX.

Qual a posição do Museu diante dessa atitude do artista? A Instituição não estaria sendo, no mínimo, irresponsável em aceitar exibir "cópias" em couro de vaca de algumas das peças-chave de uma vertente que não se cansa de exibir e adquirir para o seu acervo?

Quais são os parâmetros que deve seguir um museu de arte moderna e contemporânea? Adquirindo e exibindo os originais e, em seguida, as "cópias", sua missão educativa estaria comprometida? Quais são os parâmetros, as regras?

Ora, no caso específico de Nelson Leirner e dos trabalhos que apresenta nesse Panorama, o que o Museu poderia fazer? Recusá-los? A crítica à instituição da arte, afinal, está tão institucionalizada quanto a própria arte... e, além do mais, as peças apresentadas pelo artista podem ajudar numa compreensão maior e extremamente crítica sobre o próprio circuito...

Justamente no aproveitamento da falência dos critérios unívocos que antes governavam o circuito - que agora se envolve num pluralismo quase nunca questionado - é que Leirner investe. Ele desmistifica o autoritarismo subjacente a muitos aspectos do circuito, mas - de maneira extremamente coerente - também vale-se dele para marcar sua posição.

Irônicas cópias em couro de animal, expostas com todo o rigor museográfico, essas peças do artista escancaram a fragilidade e complexidade das regras do jogo da arte e do poder nos dias atuais...

Quem já foi ao Masp algum dia, sem dúvida deixou-se ficar por longo tempo observando as obras de Jean-Marc Nattier, pintor francês do século XVIII, pertencentes ao acervo. São quatro pinturas, cada uma delas representando uma princesa: Louise-Elisabeth, duquesa de Parma, como a Terra; Anne-Henriette de France, como o Fogo; Marie-Adélaïde de France, como o Ar e Marie-Louise-Thérese-Victoire de France, como a Água.

Essas pinturas, realizadas na segunda metade do século XVIII, estão dentro dos padrões mais rigorosos da retratística, estabelecidos pela Academia Francesa: são obras artesanalmente perfeitas, com um sentido de grandiosa ornamentação e que retratam, com fidelidade e - ao mesmo tempo - com alto grau de idealização, figuras repletas de índices inquestionáveis de riqueza, beleza e bondade.

Tais padrões pictóricos, eivados de atributos moralizantes, com o tempo foram sendo divulgados fora do restrito circuito das cortes européias e estratificados junto a outras camadas da sociedade como exemplos daquilo que supostamente pode (e deve) ser um trabalho de arte. Para o sucesso desse processo foi fundamental a proliferação de reprodução dessas obras.

No início, por meio de gravuras, e, depois, por meio da fotografia, milhões de reproduções de retratos, como aqueles das princesas francesas produzidos por Nattier, proliferaram no mundo todo. Assim "democratizadas" pelos meios de reprodução tecnológicos, aquelas imagens, retiradas da materialidade concreta das pinturas produzidas por Nattier (que jamais perderão a aura, diga-se), agora funcionam como símbolos da "grande arte", quando são, na verdade - as

reproduções de Nattier, nunca os originais guardados no Masp -, exemplares do lixo *kitsch*, produzido pela sociedade de massa, que ilustram camisetas, cadernos, almofadas, calendários, bolsas, etc.. Lixo em que os setores "cultos" dessa mesma sociedade investem e propagam de maneira cada vez mais avassaladora.

Este é um outro jogo estabelecido pelo circuito de arte: sob a justificativa da divulgação dos bens artísticos e culturais, infestam o "mercado paralelo" de *souvenirs* com imagens de obras originais, deformadas nas cores, dimensões, materialidade, etc.. O consumidor sempre frustrado dos museus e galerias compra a imagem, já que sabe que nunca poderá possuir o original.

Caetano de Almeida, com suas cópias das obras de Nattier, como que devolve ao mercado de arte reproduções "mais fiéis" dos originais. Agora o consumidor está mais perto da realização de seu desejo de posse. Afinal, ali, ao alcance de suas mãos, estão as "verdadeiras" reproduções das pinturas de Nattier: "pinturas do século XVIII" feitas a mão! Pinturas realizadas por um jovem artista brasileiro, com talento artesanal, e que parece saber o que é - finalmente! - um bom trabalho de pintura: muitas horas de trabalho investidas na reprodução de figuras repletas de riqueza, beleza e bondade...

Aquilo de que o consumidor não se dá conta - ou que pouco lhe interessa - é que as pinturas de Caetano de Almeida são cópias feitas a partir de reproduções das pinturas de Nattier, cínicos comentários sobre a precessão das imagens, dos simulacros em nossa sociedade, em detrimento de qualquer materialidade.

Se Caetano de Almeida refaz em pintura reproduções de obras emblemáticas das "belas-artes", com a intenção de desestabilizar algumas das regras do jogo da arte, **Albano Afonso** se utiliza diretamente de reproduções de imagens tão emblemáticas como aquelas de Nattier, para, por sua vez, realizar sua própria desestabilização desse mesmo jogo. Usando, como base para essa série de trabalhos apresentados no Panorama, reproduções (via fotografia, via computador) de obras-símbolo da história da arte ocidental[5], Albano sobrepõe a elas a imagem da pintura "Paisagem da Selva Tropical Brasileira", pintada por Rugendas, entre 1830-31.

[5] Albano Afonso se utiliza das reproduções das seguintes obras: "Aparição da Virgem do Pilar para Sr. James, o Major", de Poussin, pintada em 1640; "Retrato Eqüestre de Carlos I da Inglaterra", de Van Dyck, pintada em 1640; "Hagar e o Anjo", de Claude Lorrain, pintada em 1646; "Pierrot", de Watteau, pintada em 1700; "Conversação no Parque", de Gainsboroug, pintada em 1750; "Amor e Psiquê", de Gérard, pintada em 1795.

Com esse procedimento, o propósito do artista seria, num primeiro momento, entender, por meio da imagem que demonstra como o olhar europeu nos enxerga - a nós, brasileiros, mas também latino-americanos, africanos e asiáticos - como a Europa se via e se vê.

Turvando os signos da racionalidade, da lógica, da elegância formal e da correção moral - os índices exemplares da cultura do "velho continente" -, surge um território luxuriante e caótico, prenhe de sensualidade e misticismo ignaro. Seria dessa maneira que o europeu vê a si mesmo e a nós: antípodas irremediáveis, cada um cumprindo seu papel de acordo com as regras impostas.

Essas duas visões de mundo, no entanto, quando processadas por um artista nascido num país como o Brasil, são devolvidas aglutinadas como uma massa alimentar de nova e salutar consistência: ao invés da dualidade, a junção que transforma aqueles dois eixos (que deveriam permanecer eternamente separados) numa nova possibilidade de regra para o jogo do poder...

Por sua vez, o jogo no qual está envolvida a documentação aqui apresentada do trabalho de **Mônica Nador** é entre a artista - em sua busca de uma destinação socialmente mais significativa para sua obra - e o poder, aqui representado pelo Museu e seu Panorama.

Desde o início de sua carreira, Nador tentou dialogar com o sistema da arte, operando em sentido inverso às suas demandas. Se era a hora da "volta à pintura", "livre" e "expressiva", a artista produzia pinturas que disciplinavam a gestualidade, preenchendo o campo pictórico com obsessivo rigor. Se era a hora da pintura densa, matéria - supostamente sem nenhum resquício de uma procura (antiga) da beleza -, Nador produzia pinturas de forte apelo ornamental...

Na contracorrente, a artista buscava uma alternativa para sua poética sempre sensível à necessidade de resgatar, irremediavelmente, um contato mais direto com o público pela sedução das cores e das formas.

A continuidade da prática da pintura de cavalete - e o circuito restrito que percorre esse tipo de produto: ateliê, galeria, colecionador - não lhe pareciam uma opção desejável. Com o passar do tempo, seu interesse voltou-se para a possibilidade de desenvolvimento de grandes pinturas parietais em espaços públicos.

Após uma experiência bem-sucedida em Uberlândia, Minas Gerais (onde a artista desenvolveu uma pintura ornamental na Biblioteca Municipal da Cidade, em 1995[6]), as possibilidades de pintar em espaços públicos com afluência de um diversificado e significativo número de visitantes (sem nenhum cultivo artístico erudito - esse era o objetivo maior da artista -) foram se tornando mais raras.

A oportunidade de poder trabalhar num espaço público, em uma metrópole ocorreu em 1996, quando o Museu de Arte Moderna de São Paulo a convidou para realizar um trabalho para o seu "Projeto Parede".

Por mais importante que tenha sido a ressonância do trabalho realizado para o "Projeto Parede" (sobretudo para o público), produzir o trabalho para um museu de arte significava manter sua atuação dentro do mesmo circuito de circulação da obra de arte convencional, perpetuando as regras viciadas do circuito da arte "de cavalete".

Insatisfeita com a possibilidade de continuar direcionando seu trabalho apenas para um público extremamente restrito, a artista vislumbrou a possibilidade de deixar de lado o circuito burguês da arte, trabalhando diretamente com comunidades completamente alheias ao convívio com a arte erudita. Sua proposta voltou-se para a possibilidade de um trabalho em conjunto com os habitantes de pequenos vilarejos brasileiros ou em bairros de periferia das grandes cidades.

Sua primeira experiência, nesse sentido, surgiu com o convite para trabalhar junto ao Programa Comunidade Solidária, nos municípios de Coração de Maria e Nilo Peçanha, no interior da Bahia, em 1998.

Conseguindo, inicialmente, conquistar o interesse de um morador ou de toda a família de uma determinada residência, a artista propõe a possibilidade de modificação da fachada da casa por meio da pintura seriada de um determinado motivo ornamental. Tal motivo é discutido pelos moradores que tomam parte ativa do processo.

A transformação de uma primeira fachada (e às vezes do próprio interior da residência) mobiliza outros moradores que, com a ajuda inicial (ou não) da artista, passam a transformar seus próprios domicílios.

Até o segundo semestre de 1999, Mônica desenvolveu seu trabalho junto a seis comunidades[7], e outras empreitadas vêm sendo colocadas no horizonte da artista, no sentido de ampliar sua atuação junto a comunidades com pouca ou nenhuma intimidade com a produção artística.

Como é fácil perceber, Mônica Nador criou seus próprios mecanismos para abandonar o jogo do circuito de arte, desenvolvendo um trabalho - em tese - anônimo de sensibilização efetiva junto a parcelas da sociedade brasileira destituídas de qualquer vivência artística maior, não por decisão própria - é claro -, mas devido ao profundo descaso da maioria das instituições, ligadas à arte e à cultura, no sentido de suprir efetivamente essas demandas.

Frente a esse direcionamento da obra da artista, como deve proceder o circuito? Ignorar seu trabalho, uma vez que ela dá mostras cada vez mais claras de não querer mais submeter-se às regras que o regem?

A opção do Panorama, ao convidar Mônica Nador para mostrar a documentação do seu trabalho nesse contexto (que tem a obra de Nelson Leirner como eixo[8]), foi, além de reconhecer a significação inequívoca do trabalho da artista - e justamente por isso - colocá-lo numa situação que revelasse sua capacidade de se tornar, com o tempo, uma alternativa mais do que possível para aqueles artistas que desejem encaminhar suas produções para um entranhamento maior no tecido social.

Fechando esse agrupamento de artistas que operam de maneira mais explícita no questionamento do circuito de arte, está a produção de **Chico Amaral**.

Trabalhando, faz alguns anos, na obstrução de certas regras que conformam os vários esquemas de comportamento e atividades sociais, Amaral apresenta neste Panorama três trabalhos de sua série "O Jogo dos Sete Erros": duas mesas de pingue-pongue "corrigidas" pelo artista e um "díptico sonoro", com o som de uma partida daquele jogo.

Imagem, forma e som mais do que perfeitos para ilustrarem esse eixo do Panorama, os trabalhos de Chico Amaral, no entanto, não restringem suas potencialidades de significação possível no setor que reúne os trabalhos em torno da obra de Nelson Leirner.

[6] Posteriormente, no ano seguinte, a artista desenvolveu uma pintura no Hospital de Clínicas da Universidade Federal de Uberlândia.

[7] Coração de Maria, BA; Nilo Peçanha, BA; Beruri, AM, e o Assentamento Carlos Lamarca, Sarapuí, SP; Vila Rhodia, São José dos Campos, SP. Atualmente, realiza um muro no bairro Santana, São José dos Campos, SP.

[8] Impossível omitir que a pintura que Mônica Nador realizou para o Projeto Parede do mam chamava-se "Homenagem a Nelson Leirner", mostrando a grande sintonia entre os posicionamentos da artista perante a arte e perante o circuito, e aqueles de Leirner (de quem Mônica foi aluna, nos anos 80).

Se sua primeira mesa de pingue-pongue, quando colocada naquele eixo, assume a condição de símbolo dos absurdos do jogo da arte, a segunda, situada no segmento em torno da obra de Nazareth Pacheco, resume as incongruências que muitas vezes invadem o circuito das relações sociais mais amplas e aquelas interpessoais.

Esse segmento poderia ser ampliado pelos trabalhos de outros artistas, também presentes neste Panorama. É que a preocupação com o desmascaramento e/ou desmantelamento das regras que regem o circuito da arte é uma questão que invade a poética de vários artistas, manifestando-se das mais variadas maneiras. Caberá ao observador estabelecer essas ampliações possíveis.

A ARTE E AS (IR)REALIDADES DO COTIDIANO

Este segmento - que possui o tríptico de **Paula Trope** como eixo aglutinador - pretende apresentar ao público do Panorama 99 as várias maneiras com que os artistas experimentam hoje suas vivências metropolitanas e, dentro delas, a presença/ausência do sujeito contemporâneo, suas relações com o tecido social em suas múltiplas possibilidades.

Se Paula Trope apresenta cenas da realidade social brasileira numa atmosfera de sonho-pesadelo fugidio (porém preservando a integridade de seus modelos), **Ana Maria Tavares** transforma todo o espaço desse segmento numa grande cena onírica, duplicando e transformando a realidade material do entorno em sonho ou pesadelo.

Possui muito interesse essa instalação da artista: a parede, quando convocada a espelhar o entorno, "desaparece" como matéria. Ampliando o espaço, fazendo com que ele escoe para a pura virtualidade, cria a ilusão de amplitude, ilusão esta desmentida a todo momento pela consciência do observador. A concomitância dos sentidos de ilusão/realidade acaba por provocar no visitante uma sensação claustrofóbica. Solução dada pela artista: uma escada (símbolo da liberdade ou de elevação) que, no caso, não leva a lugar algum.

Produzindo obras que recriam equipamentos urbanos e espaços de grande fluxo de pessoas (terminais de metrô, aeroportos, saguões de edifícios públicos, etc.), Ana Maria Tavares reinventa e explicita - no plano da ambientação cenográfica e da criação escultórica - a violência e o autoritarismo sutis que o urbanismo, a arquitetura e o *design* contemporâneos exercem sobre os habitantes das grandes cidades, retirando-lhes a memória e a identidade.

Frente à instalação de Ana Maria Tavares estão situados os trabalhos de **Ricardo Basbaum** e **Christine Liu**.

Ricardo Basbaum apresenta um diagrama das relações interpessoais nos dias de hoje, uma tentativa de ordenamento do caos.

Sob a parede pintada de roxo, as palavras "eu" e "você" - separadas - tentam ser conectadas por sinais que indicam trajetos, confluência, obstáculos...

O território concebido por Basbaum, nessa parede do Panorama 99, de alguma maneira amplifica as reverberações dos sentimentos que impelem e constrangem o indivíduo nos dias de hoje: solidão, perda e desamparo.

Já no *video-wall* de Christine Liu, o fluxo intenso e sempre caótico da Avenida Paulista, em São Paulo, é recriado numa exploração sensível de formas e cores, com resultados de instigante beleza plástica em que a imagem solitária do transeunte é constantemente distorcida e confundida com o entorno.

A anulação do indivíduo, nesse vídeo de Liu, - talvez a maior preocupação dos artistas deste segmento - aqui ganha contornos de extrema e sensível contundência.

Tal problemática ganha outros contornos de extrema complexidade nas fotografias de **Vilma Sonaglio**, **Rubens Azevedo** e **Domitília Coelho**, também presentes nesse setor do Panorama 99.

Nas fotos de Sonaglio, o contraste brutal entre o branco e o negro reforça a sensação do desaparecimento do indivíduo no fluxo ininterrupto das grandes cidades. Figura e fundo, fundidos na superfície do papel e projetados para o espaço real da exposição, reforçam tal interpretação: aquelas imagens não representam mais o ser humano no mundo (numa perspectiva fenomenológica) nem, muito menos, o ser humano e o mundo (num viés

idealista). São índices da alienação e da perda de qualquer espécie de consciência por parte dos habitantes das metrópoles.

Nas fotografias (*back-lights)* de Domitília Coelho nota-se, igualmente, a precessão do fluxo das cidades ajudando no aniquilamento do indivíduo, contribuindo para a sua descaracterização.

Tanto no interior dos grandes espaços públicos de passagem quanto na rua, a figura humana é mais uma mancha cambiante a conformar o entorno indistinto das cidades.

Já nos trabalhos de Rubens Azevedo, o caráter fragmentário do cinema - com profundos rebatimentos no cotidiano das grandes cidades - é reconduzido para o terreno da fotografia (ou da montagem fotográfica), salientando outros aspectos da experiência fugidia da vida nos centros metropolitanos.

Na primeira montagem, dominada por tons de verde, a câmara estática flagra um ruído que se desloca pela paisagem urbana: um indivíduo que se anula, se amesquinha, envolvido pela arquitetura. Na seguinte, duas cenas: um interior despovoado e desnaturalizado pela tonalidade rósea e uma paisagem completamente desglamurizada.

Essas imagens banais, aparentemente frutos de um olhar entediado com o real, quando reordenadas pela contigüidade, extrapolam qualquer significado meramente fático, indicial, para adquirirem uma transcendência que informa muito sobre a sensibilidade e o espírito de nossa época.

Se os artistas deste segmento, anteriormente citados, das mais variadas maneiras interpretam as sensações e as experiências adquiridas no viver das grandes metrópoles, **Patricia Furlong** traz a cidade para o espaço do Panorama 99, por meio de placas, totens e sinais que marcam o fluxo e os impedimentos de fluxo dentro dela. Essas peças - apropriadas poeticamente pela artista - de alguma maneira dão materialidade à evocação da metrópole, proposta por esse segmento do Panorama 99.

O vídeo e os objetos apresentados por **Oriana Duarte** documentam as performances da artista, realizadas em várias capitais do Norte e Nordeste do país. Integrar essa documentação do trabalho da artista neste segmento do Panorama 99 significou trazer para este espaço o questionamento de um outro tipo de fluxo - este entre as grandes cidades e as diversas regiões do país.

O vídeo em que a artista aparece tomando uma sopa de pedras (pedras das várias cidades por onde passou e as pedras do lugar onde está), além dos *souvenirs* das cidades onde esteve e a localização dos seus trajetos pelo país, formam uma metáfora possível das agruras e da resistência da artista à manutenção de sua integridade individual e de sua responsabilidade social nos dias de hoje.

A reunião desses nove artistas no segmento que trata das relações da arte atual com os novos desafios apresentados pela realidade cotidiana procurou explicitar que, ao lado de questões puramente formais que continuam (felizmente) a afligir todos os artistas plásticos dignos dessa definição, existe uma salutar tendência de trazer, para o âmbito da arte, questões que afligem o dia-a-dia de todos.

Se essa tendência é passível de ser percebida em todos os segmentos deste Panorama 99, não resta dúvida de que, neste segmento, a impregnação de questões sociais mais amplas torna-se mais aguda, o que aponta para o fortalecimento da problematização mais explícita dessas questões na arte brasileira atual.

O CORPO COMO REGRA DO JOGO

Neste segmento - que tem, como eixo, o "vestido" de **Nazareth Pacheco** - são apresentadas obras que têm como ponto em comum a exploração do corpo humano como elemento propulsor do trabalho de arte. Essa "volta" ao corpo - explorado literalmente como suporte do trabalho ou como evocação ou ainda como representação - torna-se mais evidente no território da arte brasileira, a partir, sobretudo, dessa última década do século XX, quando uma nova geração de artistas começa a colocar sob suspeita a sua própria sobrevivência física e psicológica numa realidade cada vez mais ameaçadora.

Se o corpo é a primeira morada, o único e derradeiro refúgio, vários artistas irão nele se aprofundar com o intuito de melhor conhecê-lo e dele retirar novas perspectivas e novas possibilidades plásticas. É o caso, por exemplo, de **Marcela Hara** que, neste Panorama, apresenta um painel realizado com a multiplicação de uma imagem em raios X de um fragmento do corpo humano, manipulada em computador.

Se Hara mergulha no interior do corpo humano, por meio da alta tecnologia, **Edouard Fraipont** repropõe sua representação na superfície do plano fotográfico, por meio de uma tecnologia baixa (lanternas e holofotes) que acabam por conferir às suas imagens uma forte característica mítica e monumental.

Daniela Goulart, por sua vez, apropria-se da sensibilidade da imagem de publicidade para desconstruir suas pretensões totalitárias. Ali, o retrato glamorizado da figura da mulher é descaracterizado pela excessiva proximidade da câmara, dificultando ao espectador o reconhecimento dos índices individualizadores do modelo. Tolhidas as possibilidades de reconhecimento pleno do referente, surge a fotografia como meio de explicitação de jogos de cores e formas, com um alto apelo à auto-referência.

Enrica Bernardelli, por outro lado, é uma artista que investiga a previsibilidade do código fotográfico, sobretudo aquele usado para a produção de retratos.

Agindo pela inversão de determinadas áreas, a artista desestabiliza o campo representacional afirmando, mais uma vez, o caráter totalmente codificado da fotografia.

Já **Michel Groisman**, em suas performances, irá tentar interferir no deslocamento do próprio corpo, quando este tem seus movimentos comprometidos por objetos (amarras em que luzes são acopladas) que tentam mantê-lo inerte.

Performances de alto impacto expressivo, o deslocamento agônico dos corpos no espaço real da Instituição: essas ações do artista podem ser interpretadas como imagens de grande contundência plástica que resumem a opressão psíquica e social que sofre o homem contemporâneo.

As "vídeo-fotos" de **Amilcar Packer** podem ser relacionadas aos trabalhos de seus colegas Nazareth Pacheco e Michel Groisman porque, de alguma maneira, fazem também referência à vestimenta como símbolo do abrigo e da opressão. Artista em início de carreira, Packer, no entanto, sinaliza para uma trajetória que certamente - se continuar dentro das perspectivas mostradas pelas obras que apresenta neste Panorama - significará a retomada e o desenvolvimento de questões cruciais para a arte, levantadas em outros momentos por Flávio de Carvalho, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Pontuando todos os segmentos deste Panorama 99, está o vídeo "Help the System", de **Sebastian Argüello**. Metáfora da precariedade e do autoritarismo dos sistemas de comunicação, esse vídeo foi interpretado, neste Panorama 99, como a melhor metáfora para a exibição.

O Departamento de Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo gostaria de agradecer a todos os artistas que aceitaram o convite para participar desta mostra, assim como a todos os museus, espaços culturais e galerias comerciais que, em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Recife, Fortaleza, João Pessoa, Florianópolis, Porto Alegre, Curitiba, Americana, Ribeirão Preto, Uberlândia, Salvador, Belo Horizonte e Ouro Preto receberam o curador desta edição do Panorama.

Este curador, por sua vez, agradece imensamente às seguintes pessoas, que ajudaram no êxito desta edição do Panorama 99: Eduardo Brandão, São Paulo; Fábio Noronha e Tuca, Curitiba; José Guedes, Dodora Guimarães e Pádua Araujo, Fortaleza; Marcos de Lontra Costa e Moacir dos Anjos, Recife; Paulo Gomes, Porto Alegre.

A todos, muito obrigado.

Tadeu Chiarelli

mam
museu
de arte
moderna
de são
paulo.

acervo do mam

SEBASTIAN **ARGÜELLO** RUBENS **AZEVEDO** RICARDO **BASBAUM** DOMITÍLIA **CO**

ENRICA **BERNARDELLI** E

RDO **CARIOBA** ZÉ **GUEDES** VANIA **MIGNONE** FABIO **NORONHA** SERGIO **SISTER** TERESA **VIANA** ALFREDO **VOLPI**

DANIEL **ACOSTA** MARCELO **COUTINHO** JAC **LEIRNER** YIFTAH **PELED** GUSTAVO **REZENDE** JOSÉ **RESENDE**

99

ALEX **CABRAL** PAULO **CLIMACHAUSKA** FABIANO **GONPER** MARCELO **SOLÁ** AMILCAR DE **CASTRO**

ALBANO **AFONSO** CAETANO DE **ALMEIDA** CHICO **AMARAL** MÔNICA **NADOR** NELSON **LEIRNER**

O ORIANA **DUARTE** PATRÍCIA **FURLONG** CHRISTINE **LIU** VILMA **SONAGLIO** ANA MARIA **TAVARES** PAULA **TROPE**

ARD **FRAIPONT** DANIELA **GOULART** MICHEL **GROISMAN** MARCELA **HARA** AMILCAR **PACKER** NAZARETH **PACHECO**

ALFREDO **VOLPI**

ALFREDO VOLPI, "MASTROS", 1970

Rodrigo Naves

agosto 1999

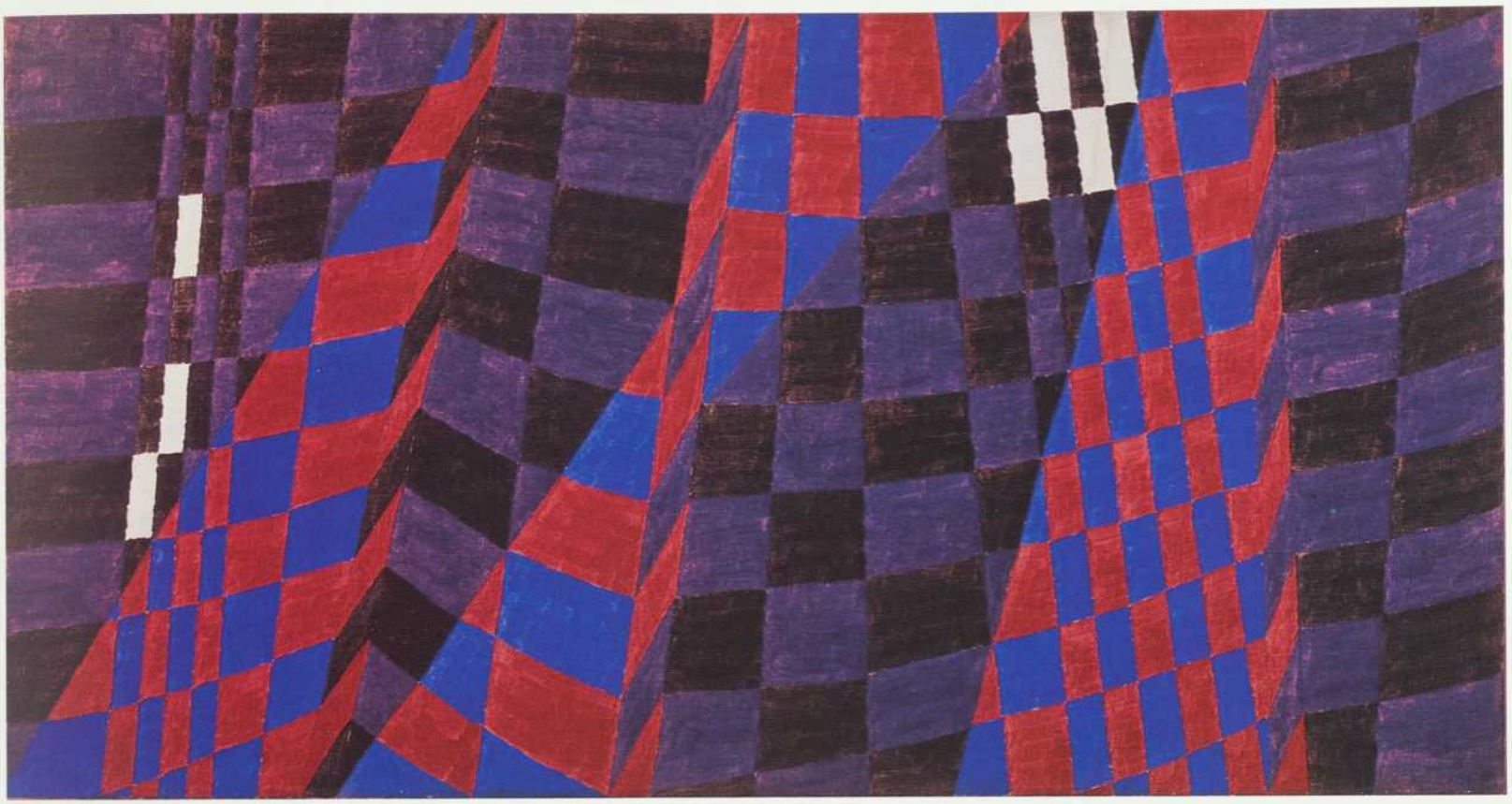
A essa altura da vida, Alfredo Volpi pintava como quem dobrasse folhas de papel: era vincar aqui, dobrar acolá, e o mundo das superfícies ganhava ambigüidades, desenrolando-se por profundidades incertas. Mas esse jogo a princípio simples não era para qualquer um. Entre a tela e o plano pictórico — o reticulado pintado a têmpera — parece instalar-se uma região intermediária em que as coisas refratam, separam-se de si mesmas, um lugar em que as cores já não pertencem a um contorno definido e projetam-se para além ou aquém das formas a que diriam respeito. E é na capacidade de obter essa dinâmica que Volpi mostra um pintor dos mais completos, em pleno domínio dos seus instrumentos.

Os três "mastros" que demarcam verticalmente o quadro introduzem um pregueado que divide a obra em quatro partes. Em cada uma delas uma espécie de degrau estabelece uma profundidade diversa. E as diferentes profundidades parecem ser compostas de densidades distintas, já que em cada uma delas a direção dos mastros produz compressões variadas, que enviesam diferentemente as áreas quadriculadas. Simultaneamente, um outro movimento reforça essa particularização das regiões do quadro. Quatro cones de luz tornam leves as cores sobre as quais incidem e fazem com que elas se mostrem mais intensamente, e também um pouco perspectivadas. Sete retângulos brancos pontuam a tela com uma ligeira neutralidade, expondo o que seria dessa trama se o jogo de cores e formas não a enredasse.

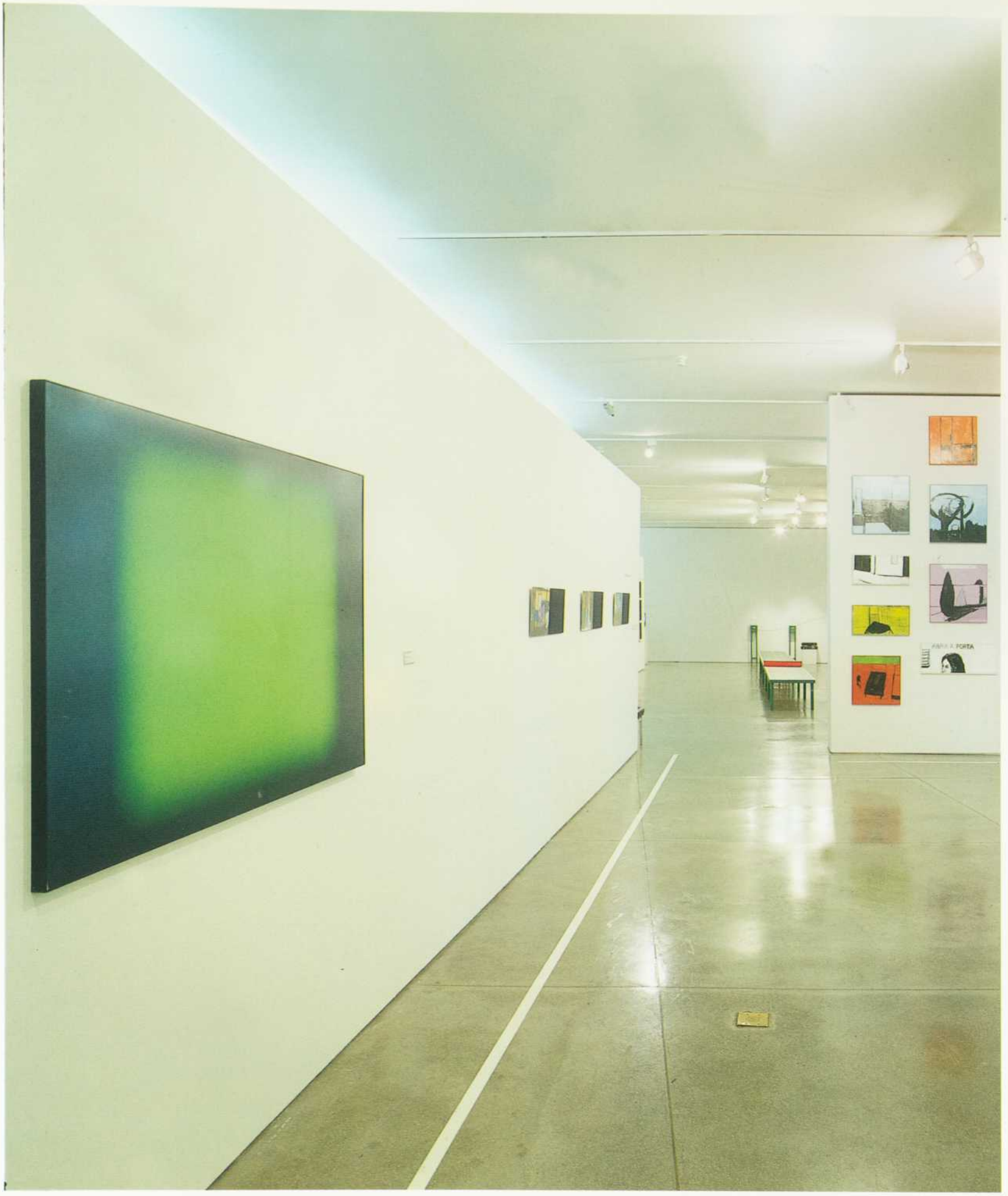
Mas uma descrição esquemática não faz justiça ao quadro. Porque quando o observamos desarmadamente ele põe em ação um duplo movimento que desnorteia a visão. As regiões mais claras teimam em se despegar da trama que as enfeixa, convertendo-se apenas em feixes de luz, enquanto as áreas escuras sustentam com firmeza o quadriculado que lhes serve de base. Territórios com motivos tão semelhantes mostram-se de maneira quase desencontrada, como se desenho e cor não pudessem conviver, senão por uma espécie de recalque recíproco, em que a afirmação de um implicaria o rebaixamento do outro. Portanto, ao serpenteado horizontal possibilitado pelos "degraus", soma-se este outro, transversal, que também cria novas profundidades, ao mesmo tempo em que esses diferentes planos tendem a aparecer como sendo feitos de substâncias diferentes.

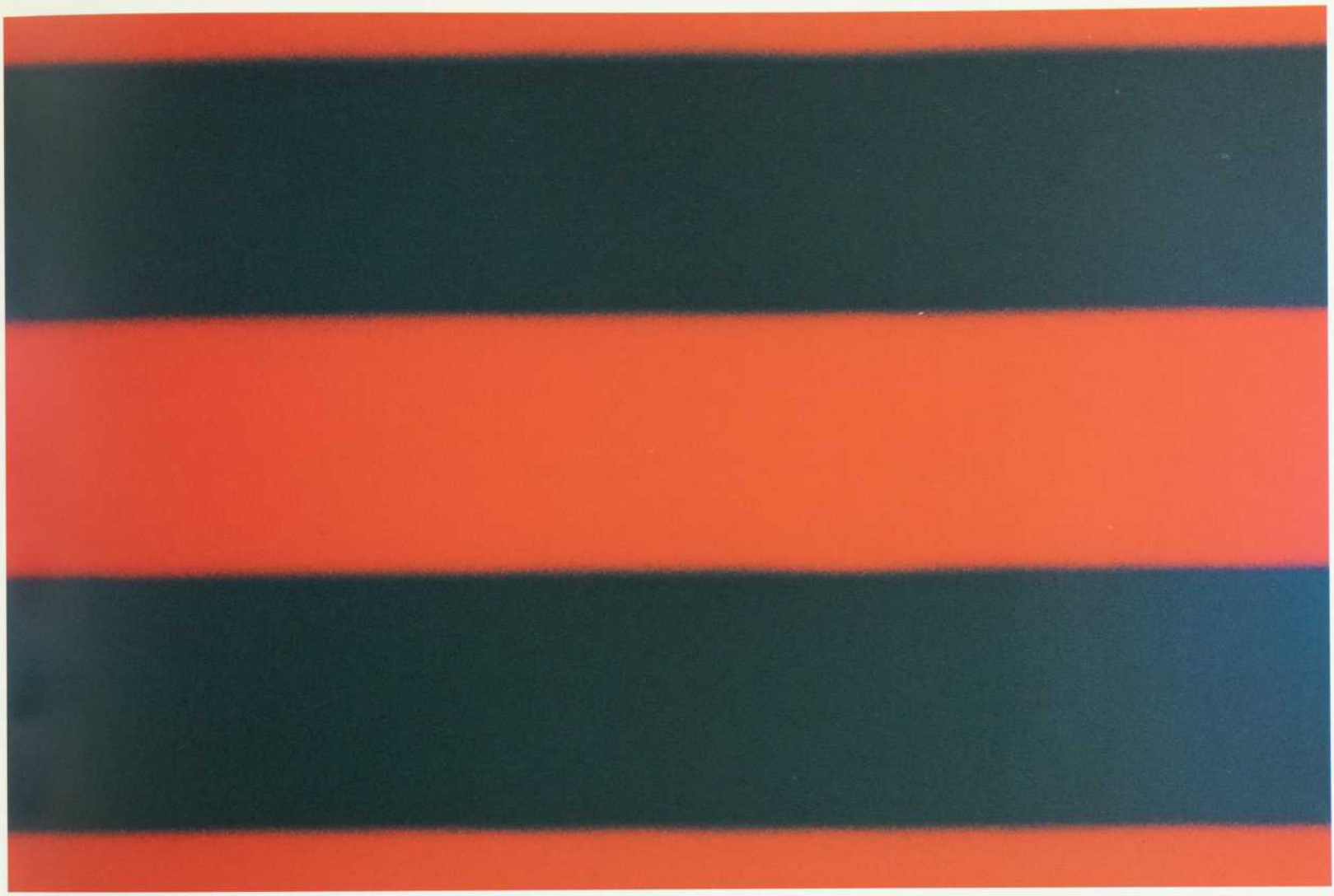
Sem dúvida, essa tela de Volpi — como tantas outras da mesma época — mantém um interessante diálogo com a *optical art*, vertente que então atraía o interesse de vários artistas, principalmente os ligados à arte concreta, como Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Mavignier e Ivan Serpa. Para a *op art*, tratava-se de acentuar a dimensão construtiva do olhar por meio de formas que tendiam a ser percebidas de determinada maneira, por desencadearem operações associativas da visão, o que também as pesquisas da psicologia da percepção vinham esclarecendo. Curiosamente, esse esforço para provar a não-passividade do olhar — que portanto deixava de ser tido apenas como um receptor de estímulos, pois agia sobre eles — conduziu a várias experiências limitadoras, que em última análise apenas procuravam confirmar certas leis da percepção, num cientificismo paralisante. Victor Vasarely talvez seja um dos exemplos mais acabados dessa ortodoxia.

Volpi se move em outra direção. O mundo criado pela *op art* deixava-se submeter às mais variadas demonstrações — donde os malabarismos ilusionistas — porque muitas vezes era um mundo descarnado, feito apenas de ondas de luz prontas a serem submetidas à ação do olhar. Volpi introduz aí um elemento novo. De par com as ambigüidades estritamente visuais, ligadas à definição dos planos e à sua relação com as cores, ele acentua um vínculo entre matéria e luz, uma relação entre a densidade das coisas e seu modo de aparecimento. Para que esses nexos fiquem ainda mais explícitos Volpi os submete a uma torção, fazendo com que eles não coincidam plenamente, buscando incessantemente o seu lugar. A um olhar ativo deve corresponder uma realidade resistente. E que Volpi pintasse como quem aparasse a canivete um pedaço de madeira então é coisa que se entende.



Mastros, 1970
têmpera s/tela, 72 x 139,6 cm
coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1970


PORTA



RICARDO **CARIOBA**

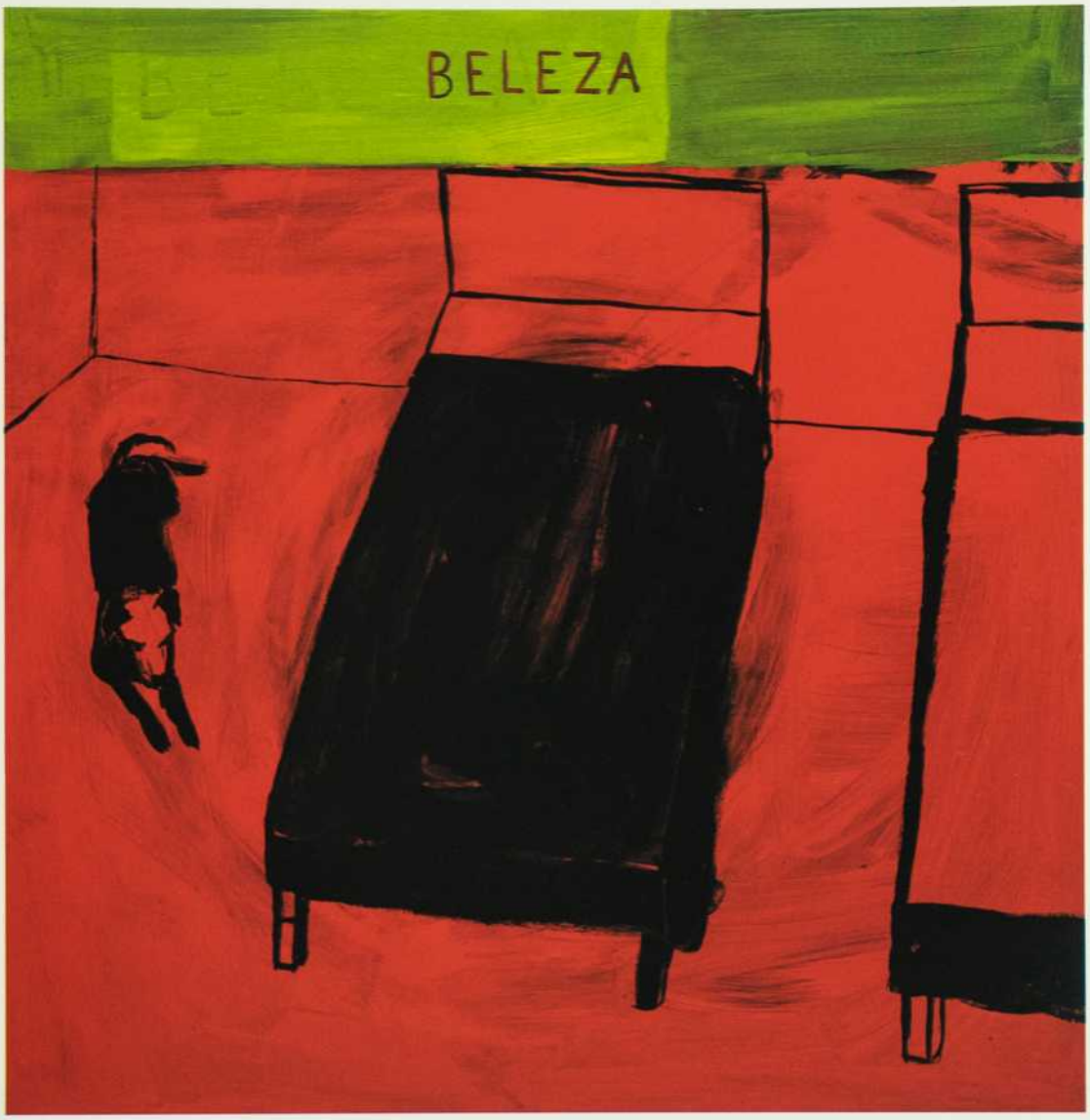
panorama de arte brasileira 1999

Sem título, 1999
fotografia e alumínio, 100 x 150 cm

ZÉ **GUEDES**

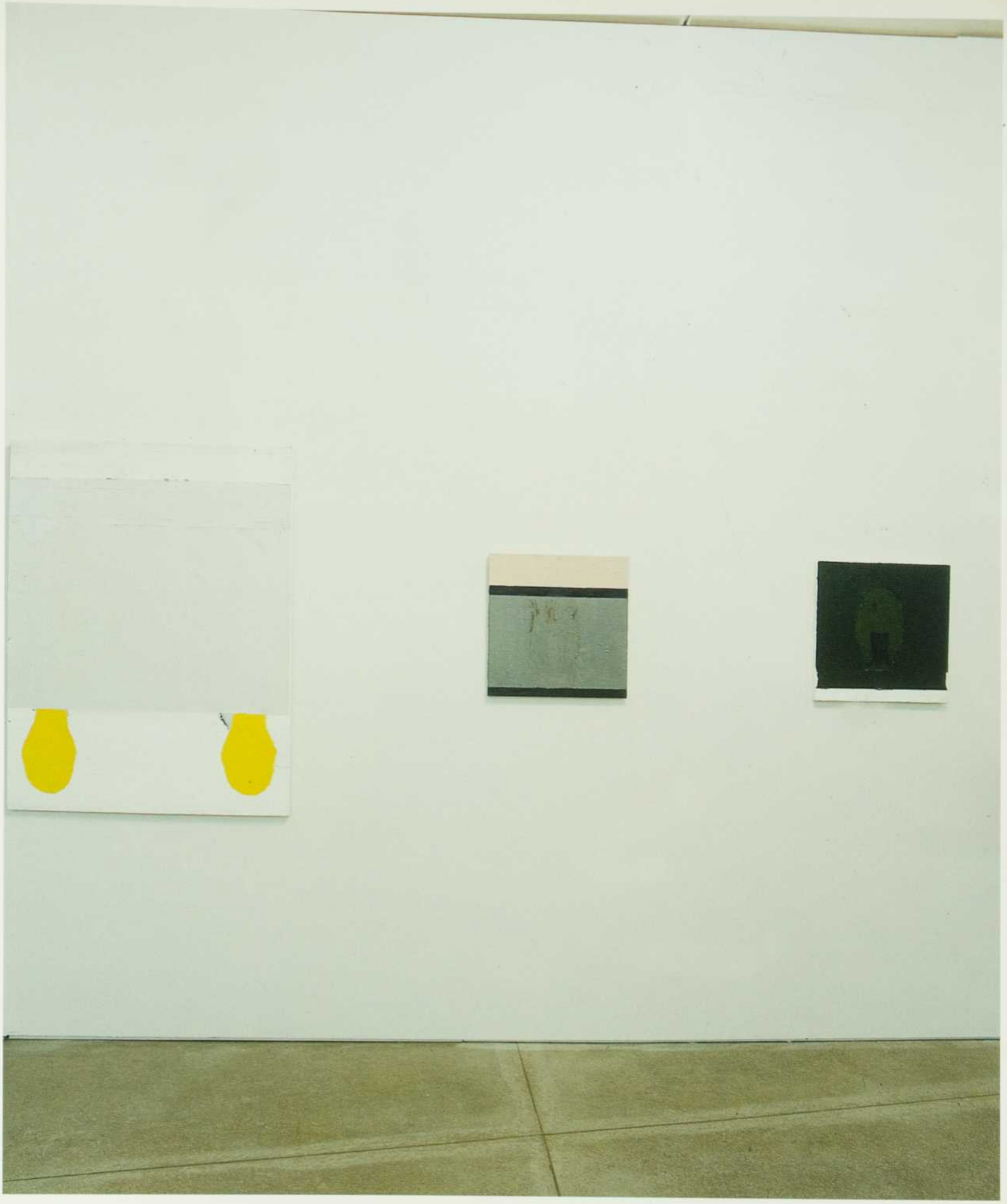
Série Moradia, 1999
fotografia, pigmento e cola s/alumínio, 30 x 90 cm

ABRA A PORTA



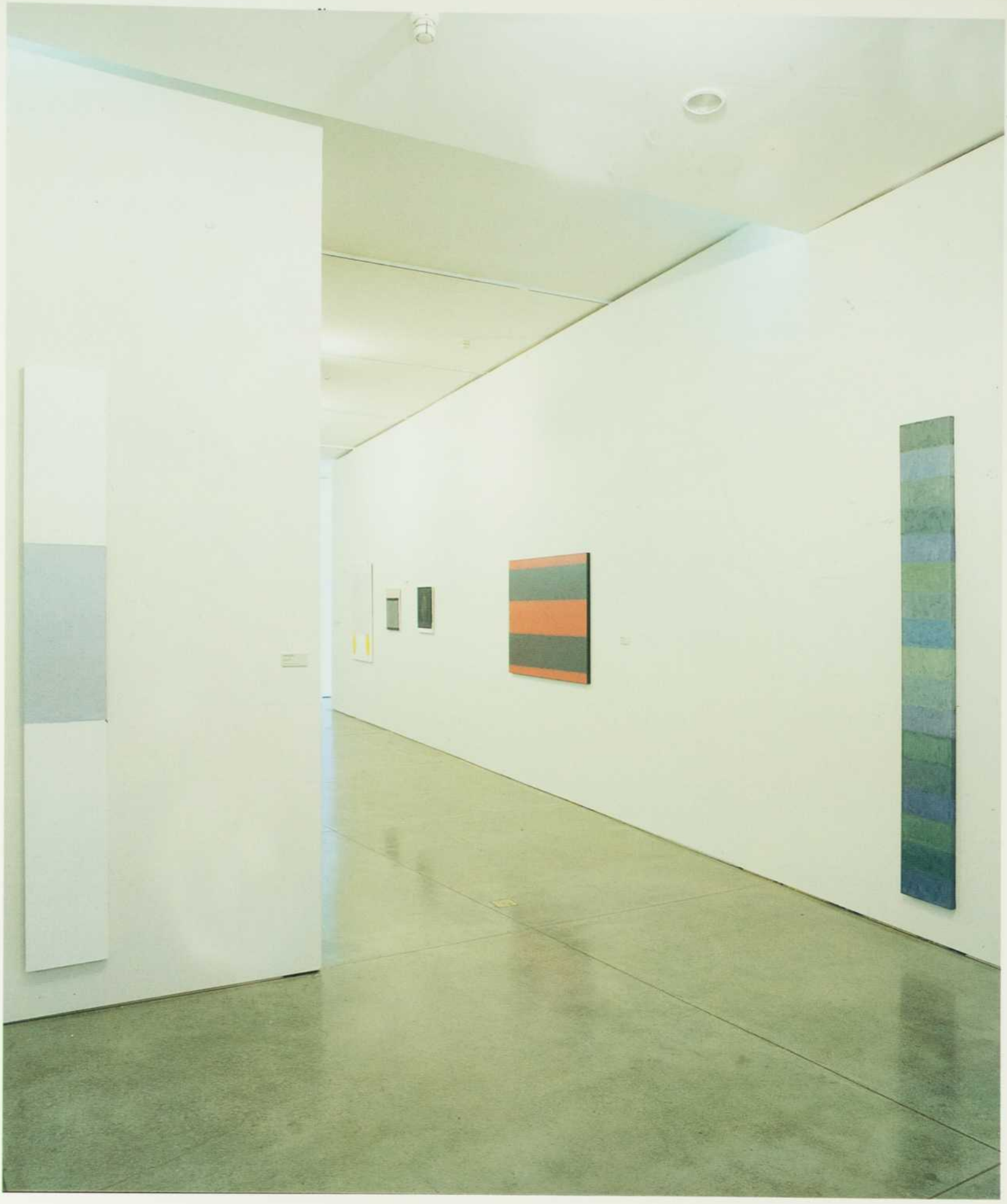
VANIA **MIGNONE**

Beleza, 1999
acrílica sobre m.d.f., 50 x 50 cm



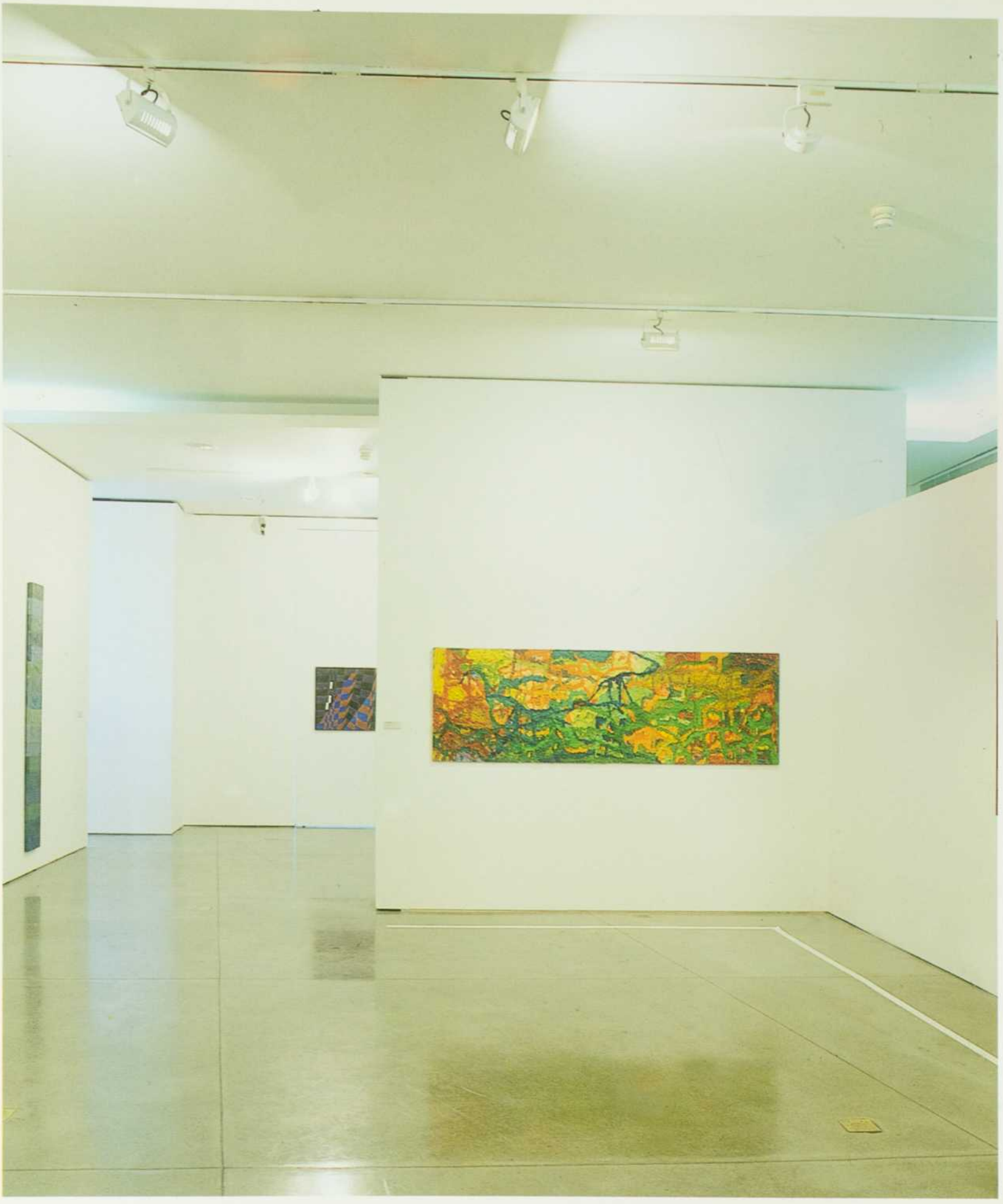
FABIO **NORONHA**

Sem título/auto-retrato da série "Acidez", 1999
óleo e bastão oleoso s/tela, 130 x 100 cm



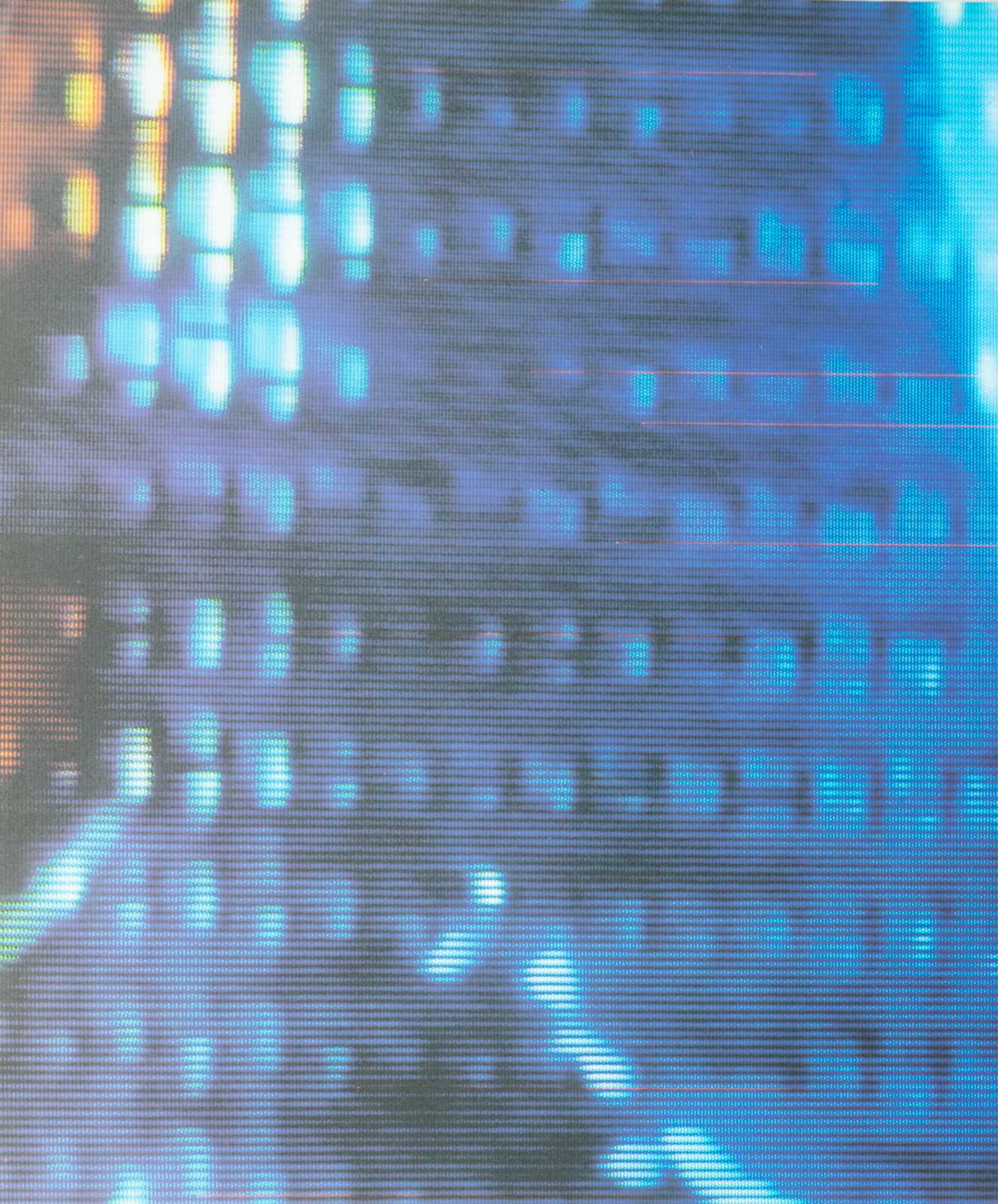
SERGIO **SISTER**

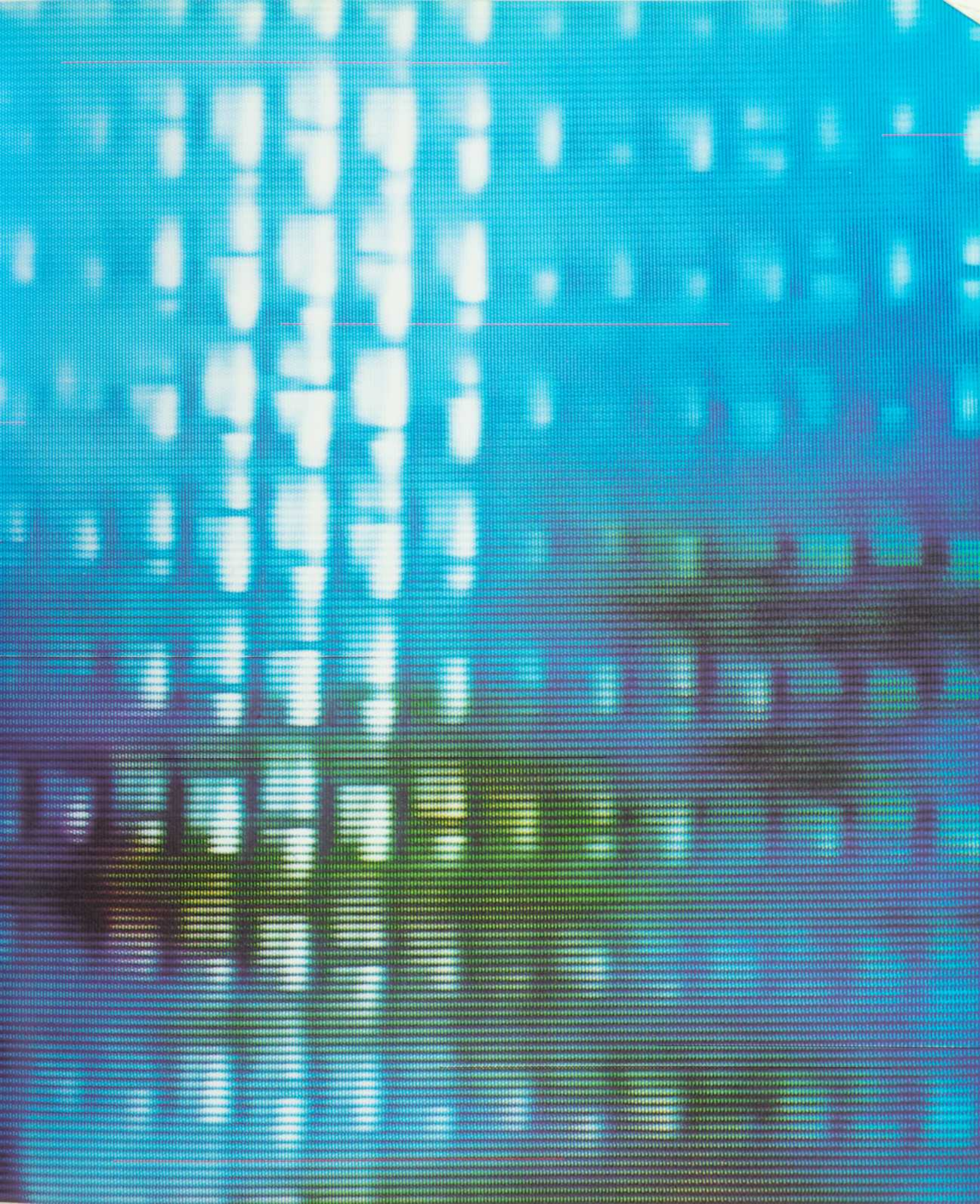
Sem título, 1999
óleo s/tela, 220 x 30 cm



TERESA **VIANA**

Sem título, 1999
óleo e encáustica s/tela, 140 x 220 cm





JOSÉ **RESENDE**

JOSÉ RESENDE

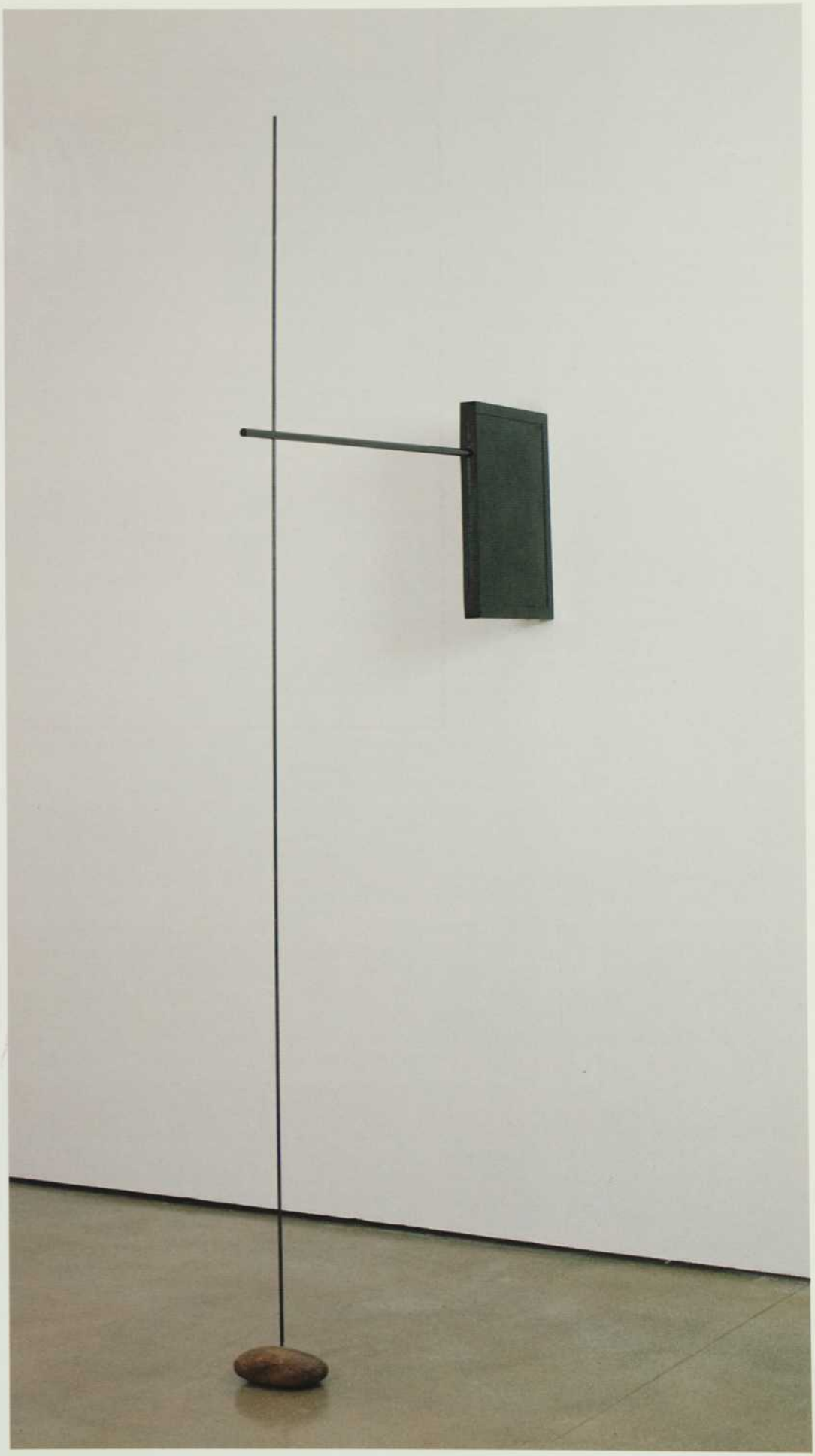
Sonia Salzstein
1999

A escultura de José Resende pertencente ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo é de 1975, e foi precisamente no curso dessa década que o trabalho consolidou seu campo primordial de questões. Um período, como se sabe, marcado pela tábula rasa da forma, à qual se lançaram os principais movimentos da época, da pop ao minimalismo e à arte conceitual, passando pelo pós-minimalismo e a arte povera. No ambiente brasileiro, a crítica aos paradigmas da forma assumia facetas bastante peculiares: mordazes, corrosivas, dotadas de certo humor anárquico, desconstrutivo mas, ao que parece, jamais trágicas, jamais niilistas e, menos ainda, inclinadas à ascese racionalista da arte conceitual. De resto, o neo-concretismo já havia, mais de uma década antes, experimentado profundamente os dilemas da forma sem tê-la descartado completamente, percebendo nela, ao contrário, inesperadas possibilidades construtivas e uma dimensão processual na qual vislumbrava um novo desenho para a subjetividade contemporânea.

O diálogo simultâneo da escultura de José Resende com esses dois contextos talvez explique, em alguma medida, o modo peculiar que seu trabalho forjou para lidar com os problemas da forma e da cultura, numa trajetória de mais de três décadas: atribuindo valor equivalente a processos de construção e desconstrução, desmanchando incessantemente seus próprios paradigmas formais, sabendo extrair do elemento popular um dado contundente de realidade sem submergir nas facetas puramente ideológicas da cultura. A forma, aí estirada a limites extremos, demonstrar-se-ia sempre apta a reconstituir-se, mas a cada vez sob um regime singular, digressiva, idiossincrática, obedecendo apenas à elegância arriscada de seu elã experimental. Reafirmando nesse desenvolvimento, em todo caso, sua lógica interna de funcionamento, inpermeável a toda idéia de comunicação, tangenciando mas mantendo-se perfeitamente alheia aos novos "materiais artísticos" sugeridos pelo mundo da cultura.

Com a carreira iniciada por volta de 1965, em meados dos anos 70 o artista já tinha atrás de si um conjunto significativo de obras, que não deixavam dúvidas quanto ao tipo de relação desenvolta e bastante relativizada que ele havia constituído perante as questões da forma: espécie de faca afiada em direção à tradição moderna da escultura, flanqueando com materiais moles ou inéptos, ou ainda segundo uma lógica de formas periclitantes e minguadas, a ordem construtiva que velava por detrás das improvisações de Picasso e Julio Gonzales, por detrás do informalismo de David Smith a Anthony Caro. Ao mesmo tempo, ele demonstrava um posicionamento original em meio às tendências mais recentes da escultura: fazia intervir singularidades inusitadas nos procedimentos de repetição do minimalismo e, no enfrentamento de materiais díspares e inusitados, recuava dos descontroles do informe e de todo excesso, encaminhando o trabalho no último minuto a inesperados atalhos construtivos.

Outras vezes recobrava a forma por um fio, quando o embate com os meios ameaçassem levá-la a uma teatralização expressiva ou à paródia, como ocorreria tantas vezes na povera e na pop. Um certo distanciamento pop afastava o trabalho dos perigos de fixar um estilo, e providenciava-lhe uma relação rigorosamente empírica com a forma: esta devia aparecer – a cada vez –como experiência, e proporcionar o prazer da improvisação, algo como o lugar perpetuamente transformável de um sujeito solitário esgueirando-se com autonomia por espaços planejados. Resultou daí um trabalho em aparência relativamente contido – não exatamente estável, mas tampouco dinâmico; não completamente construtivo, mas nem puramente gestual, não inteiramente voltado às questões da visualidade, mas tampouco mergulhado até o pescoço na esfera da ação.



Sem título, 1975
pedra, borracha, alumínio e ferro,
229 x 121 x 12,5 cm
coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo,
Prêmio Estímulo Caixa Econômica Federal - Panorama 1977

Talvez essa atitude retesada, a meio caminho entre uma série de polaridades, diga respeito às dificuldades que o trabalho se constituiu no enfrentamento da questão da forma. De fato, a integridade plástica da forma seria o tempo todo colocada em xeque nas esculturas do artista; de um lado, porque ao se desdobrarem indiferentemente segundo uma lógica de construção ou desconstrução, revelavam-na a partir de uma narrativa descontínua e incompleta – com os encadeamentos soltos, como num suspense. De outro, porque ao oscilarem ambigüamente entre a condição de fenômenos puramente visuais e a de suportes materiais do gesto, "assemblages" opacas de materiais inexpressivos, acabavam configurando uma dinâmica travada de movimentos, como se demonstrassem a impossibilidade de naturalizarem o movimento.

De certo modo, pode-se dizer que a linguagem do corpo é uma questão crucial no trabalho de José Resende; a escala corporal, a potência do gesto e da improvisação deveriam sempre mostrar sua supremacia perante a mentalidade funcionária e a simbologia tecnológica da vida contemporânea. Mas a trajetória do trabalho mostraria que tal linguagem deveria ser reconstruída para além dos a prioris da tradição da escultura. Era preciso sobretudo desnaturalizar a tradição da representação do corpo na arte reinfundindo-lhe o substrato empírico da experiência: para além da premissa da matéria dotada de um pathos e de uma interioridade, e para além da premissa do espaço como prolongamento natural das afecções do corpo.

Como tantos dos trabalhos do artista, a escultura premiada no *Panorama* de 1975 traz um único gesto, potente e incisivo, e o que chama atenção é que tal gesto não nasça fora da escultura, mas que se auto-engendre continuamente nela, sendo ele a condição mesma da existência do trabalho. Esta escultura traz uma haste longa e delgada que se sustenta retesadamente em posição vertical graças à associação oportuna de elementos que em nenhum momento perdem sua individualidade, que em nenhum momento protagonizam algo como uma estrutura ou uma totalidade. Importa salientar que a escultura realiza uma experiência de movimento por seu próprio moto interno, sem depender de uma empatia com o entorno, sem projetar a continuidade ideal do corpo no espaço, sem enfim mimetizar qualquer padrão antropomórfico.

E, embora não traga nenhum dos índices que estamos acostumados a associar à expressividade em arte, o trabalho é portador de um substrato profundamente orgânico, gestual. Nem por isto deixa de confinar, paradoxalmente, com a mais pura exterioridade, pois o espaço não se apresentaria a ele, a princípio, senão como representação, isto é, mais uma imagem que cabia desnaturalizar. O movimento, essa energia de transformação que ele continuamente persegue, teria, então, de criar sua própria condição de possibilidade, surgindo de uma solidariedade improvisada e precária entre elementos isentos de qualquer interioridade, descontínuos e a princípio dotados de uma existência essencialmente física.

O trabalho deveria, dessa maneira, incorporar o movimento empiricamente a sua própria dinâmica, e isto só poderia se dar "passando-se da parede ao chão" (nas palavras do artista), sem que para tanto se utilizassem quaisquer recursos plásticos ou expressivos específicos. Uns poucos elementos encadeados – metais, borracha, pedra – passavam a vibrar sob uma intensa investida simbólica, rompiam a instância ideal do plano e instalavam a continuidade do movimento, uma dinâmica autônoma, uma "interioridade", afinal, margeando e envolvendo o espaço, é certo, mas irredutível à sua exterioridade.

Isenta de quaisquer representações prévias do corpo, lidando a princípio com elementos estritamente "externos", a escultura terá desencadeado uma dinâmica corporal, um jogo agudo de forças, e sua presença terá vincado o espaço com uma diferença, com a intencionalidade do gesto. Ela se precipita enfim, como "interioridade", que só se reconhece como tal à medida em que se demonstra capaz de reconhecer a "exterioridade" do ambiente, e que, por assim dizer, se transforma sem cessar numa espécie de carne da experiência. Tal gesto, cujo caráter único advém de sua auto-evidência, do fato de é portador de seu devir, unifica, imprime continuidade e submerge na práxis as instâncias da interioridade e da exterioridade, que de outra maneira seriam apenas entidades ideais.

Marcelo, 1998
cobre, 180 x 165 x 100 cm

DANIEL **ACOSTA**

Madame Recostada, 1999
escultura em madeira, 150 x 43 x 120 cm

MARCELO **COUTINHO**

Africo, 1999
verbete,
ouro 24 quilates, saliva, barro, 25 x 15 x 8 cm

Africo. S.m. e f. **1.** Linha de forte resistência localizada paralelamente à coluna vertebral, responsável pela ancoragem da fluidez do pensamento em torno de si. **2.** Eixo estático que mantem organizadas em distâncias sempre orgânicas e móveis, as diferentes direções do pensamento. 3. Mesmo que de grande resistência e de natureza estática, esta linha desaparece periodicamente para, logo em seguida, ressugir.

Areclo. S.m. 1. Auto-imposição de uma regra, que poderia afastar um coagulo de imagem que interrompe o fluxo natural do indivíduo, prendendo-o no passado e comprometendo-o no futuro. 2. A palavra liga-se a um "meio" e não a um "fim".

Miáflo. S.m. 1. Uma ordem interna que direciona o olhar e as ações corporais para o alheiamento. 2. Ordenamento alheio ao indivíduo que, como forma de proteção, acaba por promover uma planificação do olhar, uniformizando semelhanças e diferenças que se expõem à sua frente. 3. Paralisia temporária do gerenciamento das diferenças, acarretando um estado de torpor e ausência de reação.

Mavio. S.m. 1. Quando, em geral de olhos fechados, as luzes se apagam e enverga-se duas linhas paralelas que tendem a se tornar uma. 2. Vê-se o mavio quando deseja-se algo longíquo e, através de meios imateriais, tenta-se alcança-lo.

Vêdo. S.m. 1. União ou fusão dos fatos e das coisas existentes. 2. Ligação entre fatos e coisas regida por algo invisível que promoveria uma total ordem.

Loce. Adj. 1. Uma presença nebulosa, dividida em três partes que, tal qual uma capa, envolve o indivíduo. 2. Um corpo de improvável visibilidade, dividido em três partes que, quando chamado através de mavio, provoca estabilidade e clareza naquele que o evoca.

JAC **LEIRNER**

panorama de arte brasileira 1999

Sem título, 1999
adesivos s/vidro, 195 x 281 cm

YIFTAH **PELED**

Obra em espaço público, 1997/8
documentação através de slides de intervenções em outdoors nas cidades de Curitiba e Florianópolis, projeção

Descontos
quentíssimos
de 20 de fevereiro
a 2 de março
CEU DA BOCA

GUSTAVO **REZENDE**

O Paradoxo de Thompson Clark e os pesadelos de Mark, 1999
imagem fotográfica digitalizada sobre vinil/moldura plástica, 180 x 134 x 4 cm

AMILCAR DE **CASTRO**

AMILCAR DESENHA

Paulo Sérgio Duarte

1999

São dois extremos da experiência, dois pólos do Ser, dois tempos numa só obra: escultura e desenho de Amilcar de Castro. E essa experiência dos extremos não reside na pura subjetividade. Está lá: habita a obra, sua própria matéria. Não me engana, me pertence, vem ao meu encontro, mas é possuída, antes, pelo mundo, onde a arte foi lançada por seu próprio projeto. Primeiro, objetivar espaços inexistentes, inventá-los nesse ferro que é torcido, nessa chapa de aço onde se descobre uma fenomenologia da dobra. Não aquela que se multiplica e se desdobra em outra, e depois em outra, em outra... As dobras barrocas de que Deleuze nos falou pensando em Leibniz. Uma dobra só, única, decisiva e fundadora. Aquela que ao se separar do plano inaugura um espaço. Aquele, também único, que pertence àquela escultura, ou melhor, espaço e escultura num momento se confundem, são o mesmo, pela dobra. Uma dobra negociada com a matéria enquanto essa resistia à vontade que se exterioriza no trabalho. E nessa oposição, a dobra traz para si o tempo de sua realização, aparentemente estática, e no entanto se move em minha direção quando me entrega, no olhar, o tempo impresso no aço, tempo da invenção do espaço e tempo do trabalho. Não o chamaria de lento, muito menos de rápido. É um tempo imanente e único que não se mede em relação a outros tempos. Sem dúvida, nele pode ser colado um adjetivo: necessário. E como a dobra, ele é exato. Mas não daquela exatidão que se confunde com o objeto preciso, mas daquela outra que, não podendo ser medida, sabemos que nada lhe falta, nada lhe sobra: o exato tempo.

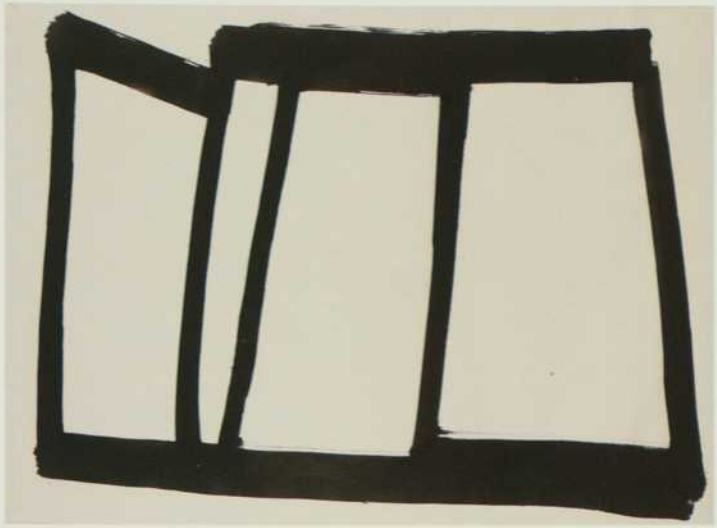
E esse tempo passa a pertencer à obra; e mesmo quando esta se altera, se transforma, o tempo permanece, desprende-se do gesto e da ação de dobrar e se transmite, através da matéria, aos novos trabalhos. É o caso das esculturas onde não é mais possível a dobra, que se realiza tomando corpo na espessura do ferro e se forma no corte, no desenho, no recorte. Estáveis, mais serenas que as outras que reinventam o espaço em sua dinâmica, parecem ser depositárias do tempo na sua solidão ímpar, talvez por se individualizarem retraindo-se até contenção, ao contrário da extroversão das esculturas com dobra que incorporam o vazio. Nelas se evidencia o quanto o desenho as realizam, o quanto o desenho as forma e lhe dão corpo, o quanto o gesto do desenho, como o tempo, habita seu espírito e lhe faz denso o corpo. Vemos, então, que por trás da espessura das esculturas mais recentes, em madeira, em pedra, ou mesmo o ferro anterior, e, antes, nas esculturas monumentais que no corte e na dobra inventavam o espaço, além do tempo, quem a habitava, primeiro, era o desenho.

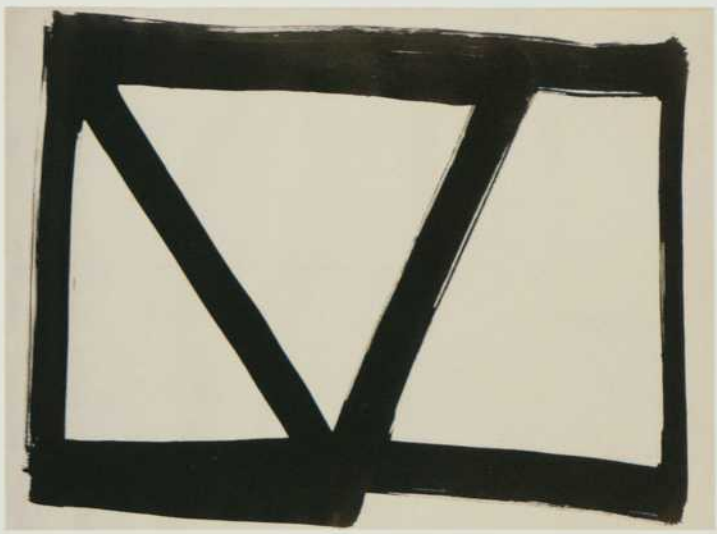
Foi este o desenho que se libertou, adquiriu autonomia e veio, depois, se fazer suspensão do tempo, sobre a folha de papel, sobre a tela. Imediato, numa velocidade que - não nos enganemos! - não tem nada a ver com a pressa do mundo, mas, sim, com o diálogo com a nova matéria que se entrega, não resiste, tinta, brocha, vassoura, papel. O desenho estabelece limites, é espaço que, agora, se faz plano, superfície e planta da casa que já existia, mas também é caminho, percurso rápido, muito rápido, trilha de gesto e do espírito, como um esgrima que inventa um corpo adversário pelo prazer, não de matá-lo, mas de criá-lo.

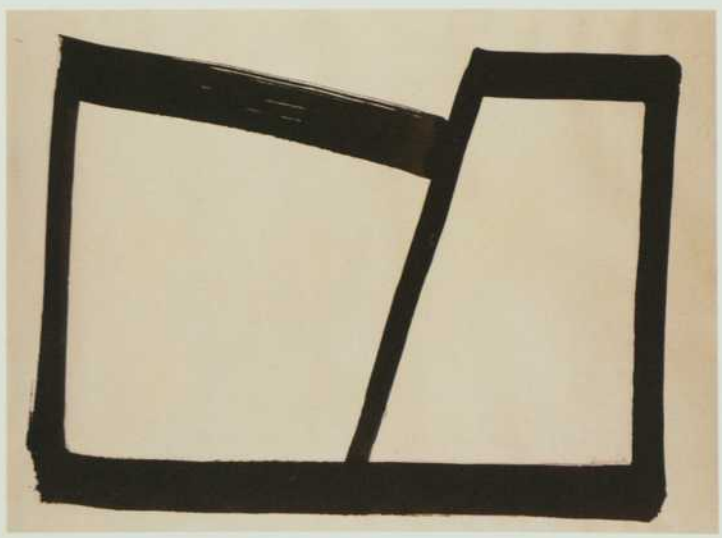
Depois, elementos de cores vieram se acrescentar a este território liberado da pesquisa do espaço. Concentrado, agora, na afirmação da superfície, na construção dessa realidade empírica, aquém da idealidade conceitual do plano, além da imaterialidade da idéia, as cores puras latejam, numa pulsação diversa da vibração dos longos traços negros sobre o branco. Dir-se-ia que naqueles campos marcados pelo ágil trajeto que percorre a tinta preta, as áreas em cores marcam dois campos opostos de atração do olhar dividindo-o num estrabismo involuntário entre o circuito veloz do desenho e a barreira de cor que estanca o movimento na mancha pictórica. A cor como se fosse uma trava do tempo veloz.

E os desenhos variam também na escala. Alguns, minúsculos, portáteis, possuo num único lance. Outros conversam num tête-à-tête, num diálogo mais direto com meu corpo. Outros me envolvem, enormes, me abraçam e para compreendê-los preciso de vários movimentos, de distância e recuo; e de aproximação, de ficar muito próximo, percebendo o rastro, vendo os vestígios nítidos da rápida pincelada e olhar a mancha de cor ocupar todo meu rosto como uma máscara que se aproxima a dois palmos de distância.

E essas variações de tempos, de matérias, de cores, de distâncias e de escalas me ensinam a possibilidade poética do sentido que flui por simplesmente existir. Este é todo o significado dos desenhos, e é muito. E agora retorno às esculturas e além do espaço e do corpo, seus recortes se desprendem e como na primeira vez que Amilcar criou um desenho, vejo nos recortes de cada escultura se recriar esse momento em que Amilcar desenha.







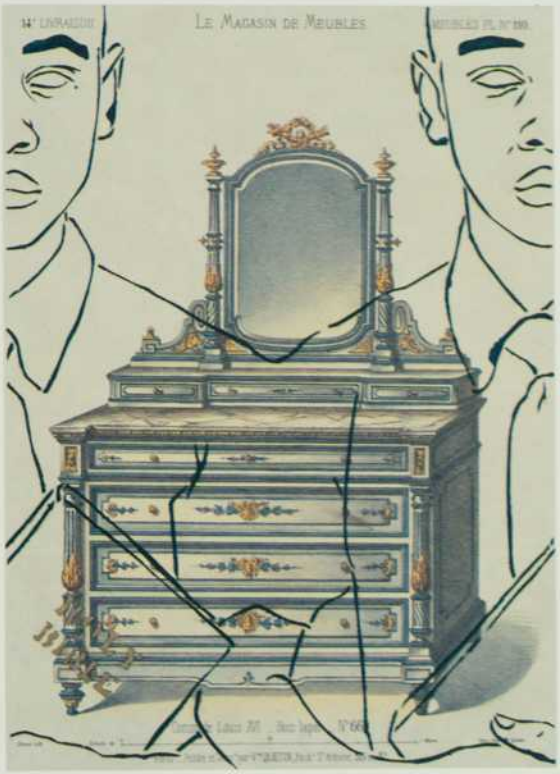
Desenho (1), 1976
nanquim s/papel, 70 x 100 cm

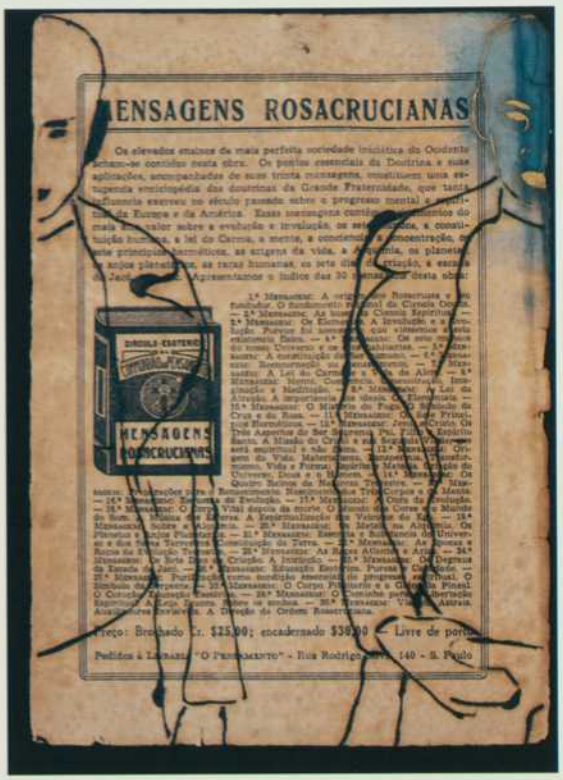
Desenho (2), 1977
nanquim s/papel, 70 x 100 cm

Desenho (3), 1976
nanquim s/papel, 70 x 100 cm

coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo,
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1977

Sem título, 1998
escultura em baraúna, 92 x 30 x 30 cm





ALEX **CABRAL**

Mensagens Rosacrucianas, 22/5/1999
paintstick s/estampa, 23 x 16 cm

Holy Bible, agosto 1999
paintstick s/estampa, 25,5 x 18,5 cm

PAULO **CLIMACHAUSKA**

C/Ontem, 1999
vidro, 90 x 120 cm

C ONTEM

FABIANO **GONPER**

Qual o seu conteúdo?, 1998
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm

O que é coletivo, o que é individual, 1998
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm

MARCELO **SOLÁ**

Sem título, 1999
mista sobre papel, 66 x 96 cm

bolp th

NELSON **LEIRNER**

NELSON LEIRNER

Felipe Chaimovich

1999

Nelson Leirner é um lutador de judô. Depende da força do oponente para a eficácia do golpe e, uma vez canalizada a energia do antagonista, não hesita em atirar-se ao campo de batalha.

Leirner bate-se contra o lado obscuro do bom gosto oficial para explorar a arbitrariedade do sistema das artes no Brasil. Ele mesmo, nascido em berço esplêndido, começou a carreira colhendo benefícios das conexões sociais herdadas. "Aos poucos a gente vai percebendo a razão de tudo, declarou ele numa entrevista a Agnaldo Faria. A qualidade de meu trabalho não possuía a importância que lhe foi dada. Era uma pura questão de prestígio social. Com a consciência do que estava acontecendo, surgiram perguntas sobre critérios de julgamento e sobre a própria obra de arte. Tudo isso punha em xeque e em dúvida o valor das coisas. Era natural que começasse a soltar tudo o que estava dentro de mim, logicamente num sentido de contestação. Esse foi meu começo".

Embates pontuaram o trabalho de Leirner. O primeiro deles, no raiar da ditadura militar, começou como ato de protesto contra a parcialidade do mundinho das artes em São Paulo: a Rex Gallery & Sons. Localizada no coração do bom gosto paulistano, à rua Iguatemi, a Rex foi uma cooperativa integrada também por Carlos Fajardo, Frederico Nasser, Geraldo de Barros, José Resende e Wesley Duke Lee. Os artistas reunidos dispunham-se a vender a própria produção e a editar um periódico, livrando-se de *marchands* e críticos. A experiência comunitária terminou com uma catarse destrutiva protagonizada pela roda social freqüentadora das vernissages paulistanas: na inauguração da mostra de encerramento da cooperativa, em 1966, os elegantes locais, avisados de que poderiam levar gratuitamente as obras expostas, destruíram a Rex a golpes de marreta e arrastaram seus troféus de caça rua Augusta acima.

À exposição da violência do seleto público de arte contemporânea, somaram-se outros enfrentamentos. Clarival do Prado Valadares, Frederico de Moraes, Mário Pedrosa e Walter Zanini, o júri do Salão de Brasília de 1967, selecionaram dois objetos do bem conceituado Leirner. Mas o artista admitido inquiriu-lhes, em artigo de jornal, sobre os critérios usados para aceitar um porco empalhado como obra de arte. Os jurados responderam individualmente e constatou-se a disparidade de pesos e medidas, evidenciando a existência de acordos obscuros sobre méritos da arte no Brasil.

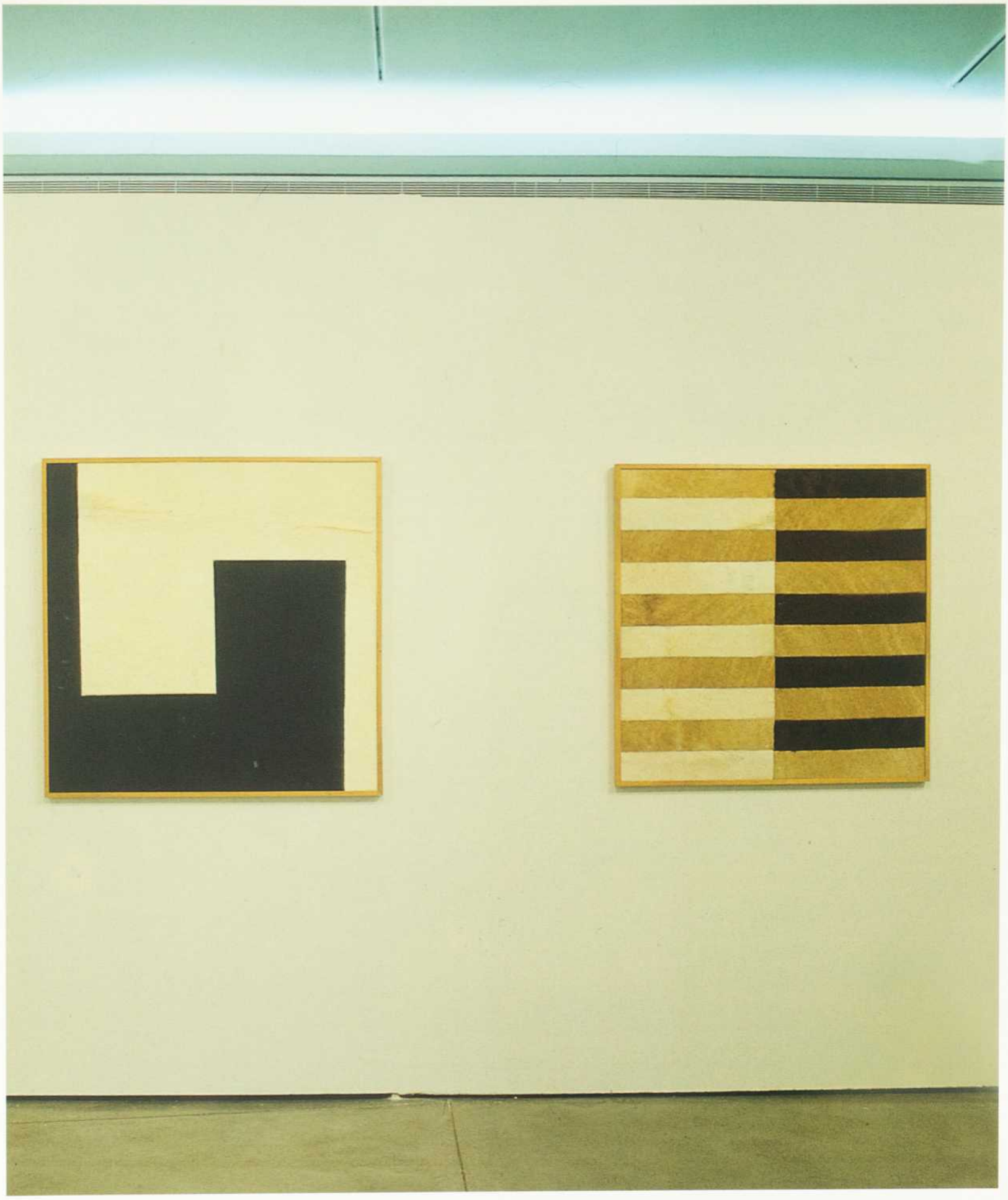
A recente expansão do mercado de arte brasileiro foi enfrentada por Leirner em 1980, com a série "Pague para Ver". "Consegui, comemorava o artista no texto da mostra. Vinte anos de tentativas para finalmente chegar aonde queria: venda garantida, arte compromissada, arte comercial pura. Divulgo minha fórmula: (...) nos trabalhos bidimensionais temos um valor já preestabelecido em função dos materiais usados. (...) Resolvi usar todos os materiais, pois deve valer muito mais um trabalho que usa óleo, mais acrílico, mais aquarela, mais têmpera, mais lápis de cera, mais lápis de cor, mais grafites e outros materiais". A exposição foi cancelada pela galerista indignada. O judoca não hesita em serrar nem mesmo o galho em que se senta, quando a briga é boa.

Dez anos após "Pague para Ver", a fórmula da arte comercial pura retorna em "Você também faz parte". A obra de 1990 congrega espelho e papel e desenho e pintura. As dimensões do gosto médio dos compradores continuam as mesmas ("Os tamanhos mais vendáveis são acima de um metro e abaixo de um metro e cinqüenta", sintetizava Leirner em 1980). "Você também faz parte" é um tríptico cujas laterais e o centro reproduzem o mesmo casal. No meio, os corpos erotizados são feitos a lápis sobre papel. Nas laterais, o homem e a mulher são pintados sobre espelho. A apropriação de figuras com evidente apelo sensual serve de estratégia para captar a atenção do espectador. O casal, vestido de puro fetiche, poderia estar no rótulo de qualquer bebida afrodisíaca e barata. É o imaginário da beleza vulgar que Leirner traz para o ringue da arte contemporânea, demonstrando novamente que tudo é palatável com o aval adequado.

Contudo, um dado novo não poderia ter sido antecipado na série original: o fenômeno mercadológico que impulsionou a geração de artistas brasileiros dos anos 80. Numa reflexão envolvendo a história recente de vários de seus jovens alunos, então experimentando o torpor da glória instantânea, Leirner sinaliza a permanência dos mecanismos do poder no mundinho da arte.

Obra extravagante, "Você também faz parte" continua merecendo atenção dos sobreviventes da geração 80, assim como dos novatos no jogo - pois lembra que as regras da luta têm mudado pouco desde os tempos heróicos da rua Iguatemi.

Você faz parte, 1990
vidro pintado e lápis, 91 x 252 cm
coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, Prêmio Cretisul - Panorama 1990



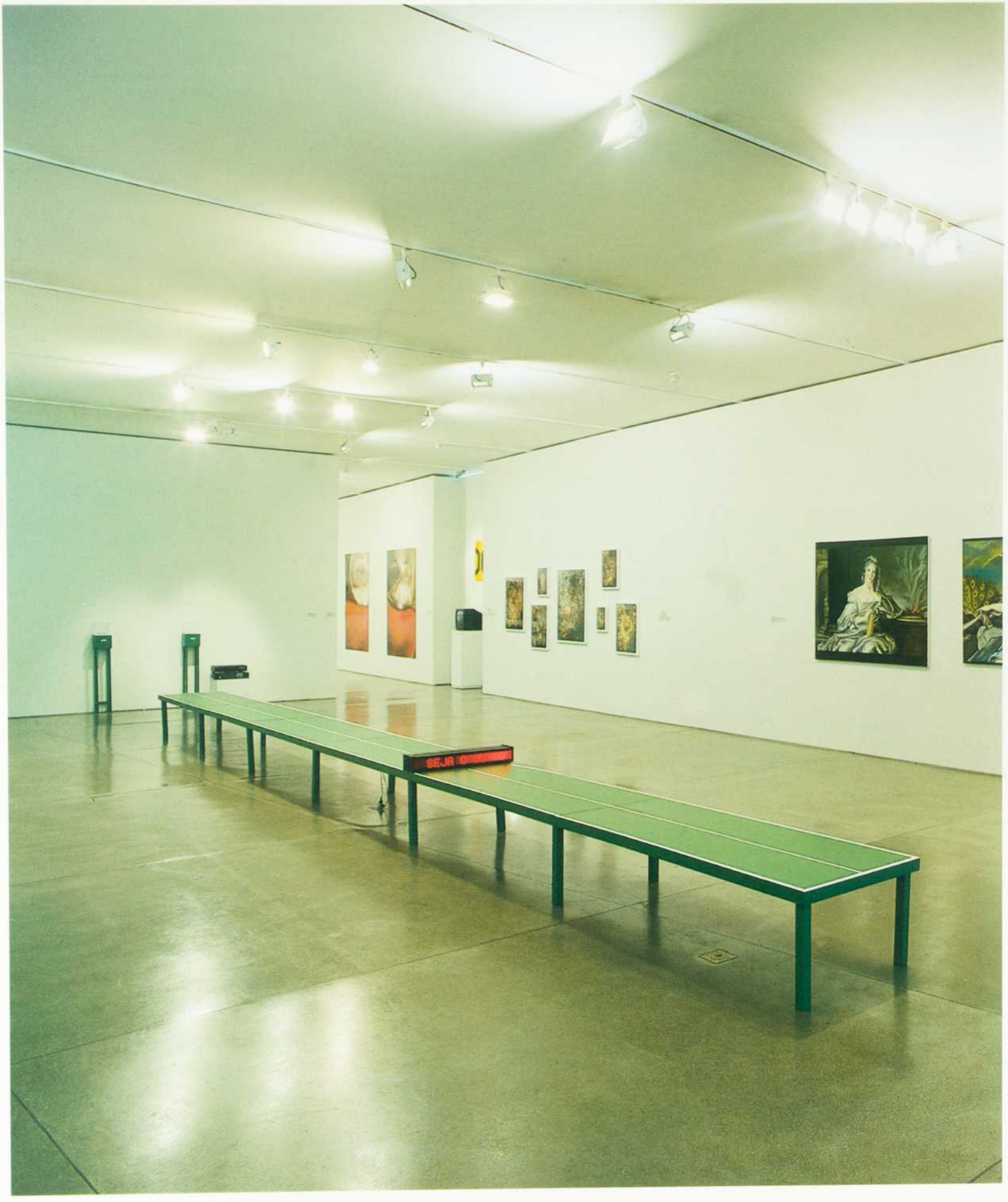
Da Série "Construtivismo Rural", 1999
couro de boi, 147,5 x 50 cm

ALBANO **AFONSO**

Da série Viagem a Selva Tropical, Rugendas com Thomas Gainsborough, 1999
perfurador s/fotografia (edição de 3), 81 x 65 cm

CAETANO DE **ALMEIDA**

As Madames, 1999 (políptico)
Madame Anne-Henritte de France, Le Feu
óleo s/tela, 119 x 148 cm
Madame Marie-Adélaide, L´Air
óleo s/tela, 110 x 135 cm
Madame Victorie de France, L´Eau
óleo s/tela, 135 x 155 cm
Madame Louise-Elisabeth, Duchesse de Parme (Madame L´Infante), La Terre
óleo s/tela, 120 x 135 cm


SEJA

CHICO **AMARAL**

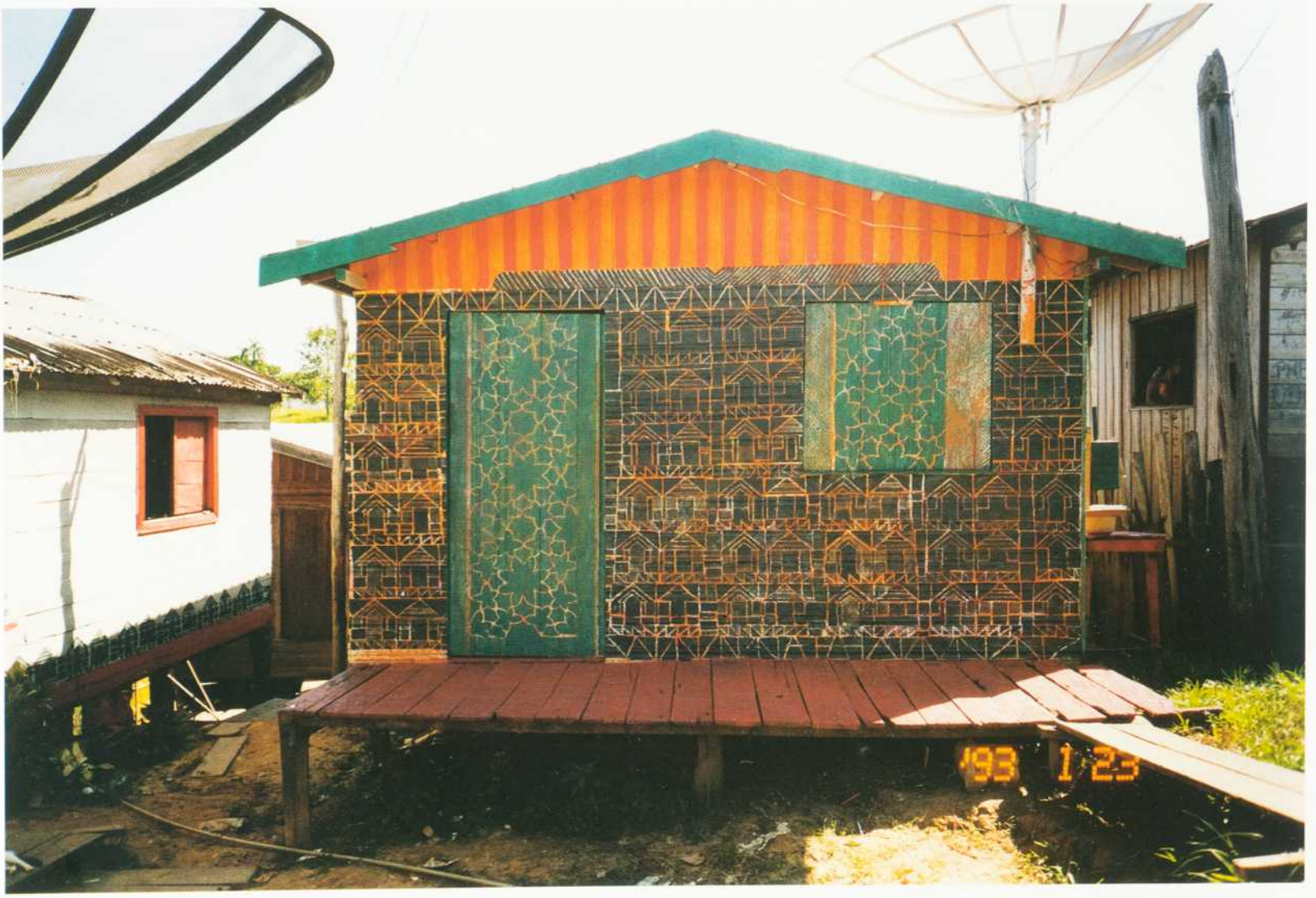
Jogo dos sete erros, 1998
mesas e raquete em madeira e borracha, 350 x 240 x 90 cm

Jogo dos sete erros – proposta 1, 1999
mesa de pingue pongue com 4 módulos de cada lado e painel eletrônico, 150 x 70 x 60 cm

Jogo dos sete erros – proposta 2, 1999
alto falantes e bolas de pingue pongue, 20 x 20 x 90 cm

MÔNICA **NADOR**

Documentação do projeto "Paredes Pinturas", 1998-99
Série de fotografias documentais e vídeo



PAULA **TROPE**

PAULA TROPE *"Os meninos"*

OU A REINVENÇÃO DA FOTOGRAFIA

Helouise Costa
1999

Quando você nomeia a si próprio, você sempre nomeia o outro.
Quando você nomeia o outro, você sempre nomeia a si próprio.

Bertolt Brecht

Uma grande fotografia colorida nos deixa ver quatro meninos num cenário urbano. Ao fundo vislumbramos um automóvel, algumas árvores e dois prédios de apartamentos típicos de um bairro de classe média. Duas fotografias menores, justapostas à primeira, também nos remetem ao universo da cidade, muito embora os seus referentes sejam de difícil identificação. Estamos diante de um tríptico, pertencente à série *"Os meninos"*, trabalho de Paula Trope que faz parte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Habituados a buscar a revelação de uma determinada identidade nos retratos fotográficos, uma pergunta nos vem a mente quase de imediato. Afinal quem são esses meninos? A experiência de viver nas grandes cidades brasileiras fornece-nos o repertório necessário para reconhecermos aqui não estamos diante de individualidades, mas de uma categoria social genérica, com a qual nos confrontamos freqüentemente em nosso cotidiano: o "menino de rua". A legenda confirma essa impressão inicial. Ficamos sabendo tratar-se de Menor, Rafael, Gil Gomes e Marcelinho, que se deixaram retratar no final da tarde de um feriado de sexta-feira, numa das ruas do bairro de Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro. Se estes são seus apelidos, nomes falsos ou verdadeiros, não importa. São fragmentos de uma identidade circunstancialmente construída, cujos vestígios estão estampados no retrato idealizado por Paula.

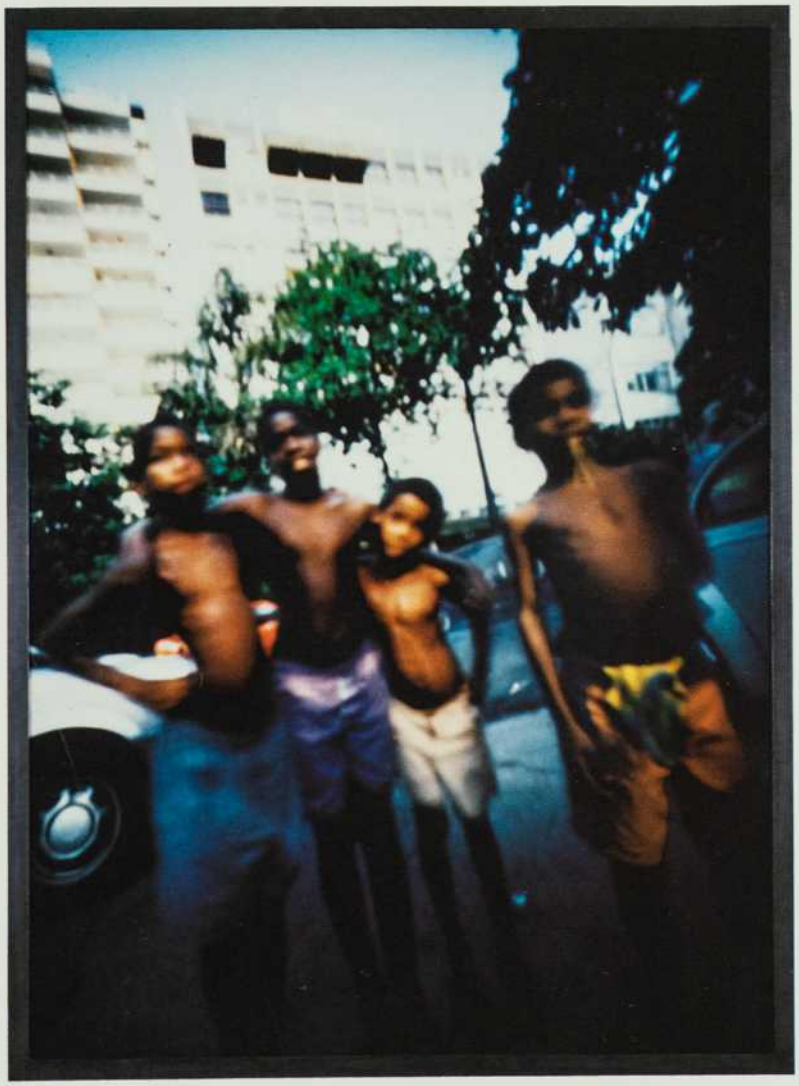
A premissa fundante da fotografia documental entende o "outro" como um ser representável e, portanto, passível de ser conhecido através da imagem[1]. Essa atitude colonizadora transforma o outro numa realidade fixa e imutável, inteiramente disponível ao voyerismo mórbido, travestido de compaixão, típico da sociedade contemporânea. Paula Trope atua no contra-fluxo dessa operação perversa. Ao invés de nos oferecer a miséria transformada em espetáculo, devolve-nos a opacidade de uma situação social limite que se materializa no enquadramento descentrado, na imperfeição do foco e na extensa área velada que se apodera de parte da foto. No lugar da imagem industrializada da miséria, comumente veiculada pela mídia, encontramos um registro artesanal, tão precário quanto o nosso parco entendimento da realidade do outro. Buscar no retrato dos meninos o estereótipo reconfortante ao qual estamos habituados é, portanto, um exercício inútil. "Aqui o objeto da imagem não é um outro observado, mas a completa interação *entre* fotógrafo e fotografado - nós observamos uma *experiência*"[2].

Paula Trope abdica da transparência da fotografia documental e nos devolve imagens que não fixam um momento decisivo, privilegiado e revelador, mas materializam o desenrolar de uma experiência de interação com o outro. Para a realização desse trabalho a estratégia de Paula foi a de aproximar-se dos meninos de rua com os quais ela cruzava todos os dias, próximo a sua casa, propondo-lhes, então, uma espécie de jogo: num primeiro momento eles deveriam posar para um retrato tirado por Paula e em troca teriam a oportunidade de produzir uma fotografia daquilo que escolhessem. O convite inesperado e lúdico estabeleceu uma nova relação entre Paula e seus atípicos vizinhos, transformando os "ameaçadores" meninos de rua em simples crianças, seduzidas pela possibilidade de uma brincadeira inusitada. A sessão de fotografias, no entanto, não deveria transcorrer de modo convencional. O equipamento a ser utilizado seria, na verdade, duas latas devidamente adaptadas como câmeras escuras, providas de um pedaço de filme, de modo a funcionar como máquinas fotográficas.

A opção de utilizar esse tipo de câmera, denominada *pin-hole*, implica em conceber o ato

[1] Essa premissa é definida por Susan Edwards em seu ensaio "Photography and the representation of the Other - a discussion inspired by the work of Sebastião Salgado", p. 165. Third Text, vol. 16/17, autumn/winter 1991.

[2] Idem, p. 165. Os grifos constam na versão original do ensaio citado.



Tríptico (da série: "Os Meninos"), 1994

Menor, Rafael, Gil Gomes e Marcelinho
(Sexta feira, feriado, 17h, Ipanema, Rio de Janeiro)
fotografia pin-hole s/papel, 169 x 124,5 cm
Sem título (a árvore)
fotografia pin-hole s/papel, 48,5 x 58,5 cm
Sem título (o bar)
fotografia pin-hole s/papel, 49 x 59 cm

(medida total: 169 x 272 cm)

coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo,
Prêmio Price Waterhouse - Panorama 1995

fotográfico como um exercício de abstração. Isso porque essa câmera primitiva não dispõe de um visor através do qual se possa antever o resultado final, não permitindo, portanto, a integração do olho do fotógrafo com o dispositivo técnico. Grande heresia aos princípios da documentação de caráter modernista: o olhar do sujeito não detem mais o poder de construir a cena registrada. Porém, suprimida a barreira física que o separava do modelo, o fotógrafo torna-se disponível para vivenciar o ato fotográfico como uma experiência compartilhada. Para isso contribui também o longo tempo de exposição necessário para a fixação da imagem no filme, o que longe de permitir a pose rápida e descompromissada dos registros automáticos, impõe a execução de um verdadeiro ritual para que a fotografia possa se realizar[3].

Desse modo, escolher o local para a tomada da foto, avaliar a melhor situação de luz, calcular o tempo de pose, encontrar um local adequado para instalar a câmera e orientar a cena, são as diferentes etapas da confecção do retrato, vivenciadas conjuntamente por Paula e os meninos. Nesse contexto, o papel dos modelos não é passivo, pois é preciso, além de tudo, escolher a pose e nela permanecer imóvel durante um minuto. Ou melhor, é preciso deliberadamente atuar, concentrando-se durante sessenta longos segundos na encenação da melhor imagem de si mesmos. Logo depois, conforme o combinado, a brincadeira se inverte e a escolha do tema da foto é agora da responsabilidade das crianças. As quatro, no entanto, não chegam a um tema comum: Menor opta por fotografar um bar, enquanto Rafael, Gil Gomes e Marcelinho decidem juntos escolher uma árvore. Repetidas as etapas necessárias para a execução dos dois registros, termina o jogo que momentaneamente uniu a fotógrafa e os quatro meninos de rua num ritual de reconhecimento mútuo através do confronto com o outro. No ar fica a promessa de Paula de um dia retornar a fim de lhes mostrar as imagens reveladas[4].

Os trabalhos da série "*Os meninos*" foram o resultado de um projeto elaborado por Paula, que previa, desde o início, a utilização de dois diferentes tipos de imagem para caracterizar o retrato e as fotos dos objetos escolhidos pelas crianças. Paula destinou para o seu uso uma das latas, cuja imagem resultante correspondia àquela produzida por uma lente grande angular. Já para os meninos reservou a que oferecia um efeito panorâmico. Assim, o retrato se constituiria sempre numa fotografia vertical, caracterizada por uma profundidade de campo infinita e pela presença de um halo nebuloso em suas bordas; ao passo que as fotos produzidas pelos meninos seriam sempre horizontais, pensadas como um espaço de acesso à subjetividade do outro, a nos fornecer a possibilidade de visualizar elementos eleitos por eles, em seu ambiente, como merecedores de registro.

A apresentação dos trabalhos encontrou sua forma final no retrato ampliado em grande formato, ladeado pelas fotografias produzidas pelos meninos. A escala das imagens e o peso de suas molduras de ferro dão ênfase à materialidade das fotos, fazendo com que elas se transformem em objetos e se distanciem do estatuto de registro de um determinado olhar, comumente imputado à fotografia. Paula acionou ainda uma última operação significante: a autoria do retrato é sua e o título é o nome dos quatro meninos; ao passo que a autoria das outras fotos é atribuída aos próprios meninos e os títulos são aqueles escolhidos por eles. Objetos e, a um só tempo, sujeitos, os meninos emergem de sua situação existencial de indiferenciação ao serem explicitamente nomeados como co-agentes do ato fotográfico. O que Paula Trope propôs aos meninos foi uma espécie de reinvenção da fotografia: através da redução da tecnologia fotográfica ao seu grau mínimo, materializada na lata transformada em câmera, os meninos puderam desmistificar o aparato fotográfico. É como se retornar aos primórdios dessa forma de representação tradicional, através de um elemento facilmente encontrado em seu cotidiano nas ruas, lhes permitisse simbolicamente a descoberta de novos princípios de sociabilidade e de afirmação de uma identidade particular.

Cada vez mais se percebe a posição de muitos artistas de não se colocarem como uma categoria a parte, mas como seres sociais, confrontados com as questões cruciais do seu próprio tempo. Como afirma Christian Caujolle, a arte política se transformou e no lugar de uma vanguarda transgressiva surge a noção de uma resistência crítica, que atua através da desconstrução dos estereótipos sociais. O que Paula Trope materializa, em última instância, através de "*Os meninos*", são indagações, ainda hoje extremamente atuais, a respeito do discurso possível do artista em relação aos acontecimentos do mundo[5].

[3] Segundo Paula Trope, o tempo de exposição necessário para a produção das fotografias da série "*Os meninos*" podia chegar até cinco minutos, dependendo das condições de iluminação.

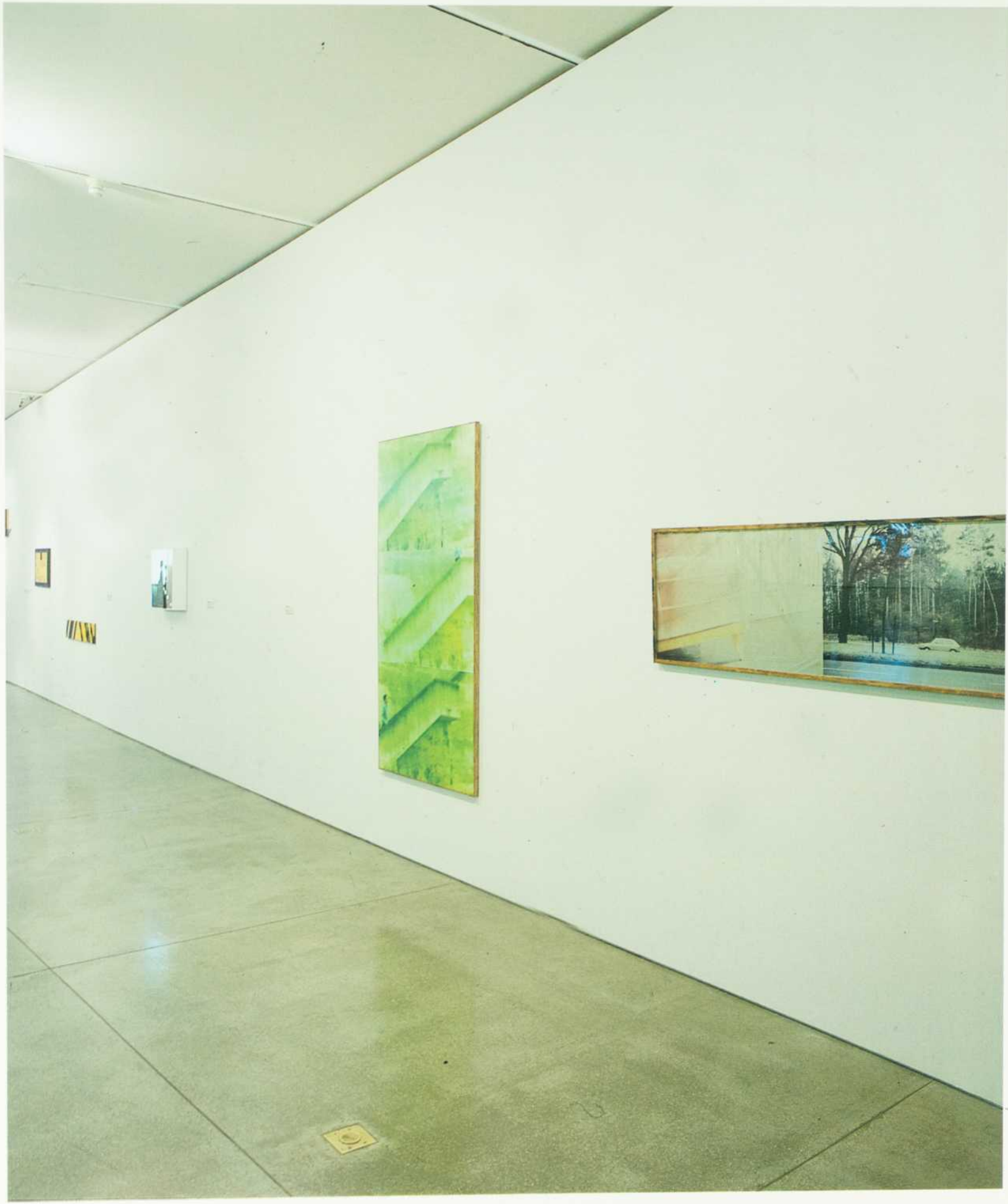
[4] Segundo o depoimento da fotógrafa, dado à autora em 29.08.99, ela de fato sempre tentou retornar para mostrar as fotografias aos meninos, após a realização dos trabalhos da série, sem ter sido possível, no entanto, localizar todos eles.

[5] As idéias desenvolvidas nesse parágrafo foram tomadas da entrevista de Christian Caujolle a Bernard Millet: "Les formes de l'engagement". IN: XXVIII[e] Rencontres Internationales de la Photographie, Arles. "Éthique, esthétique, politique". Paris: Actes Sud, 1997, pp.83-87.

help the system

SEBASTIAN **ARGÜELLO**

Help the system, 1999
vídeo, 4 minutos 30 segundos

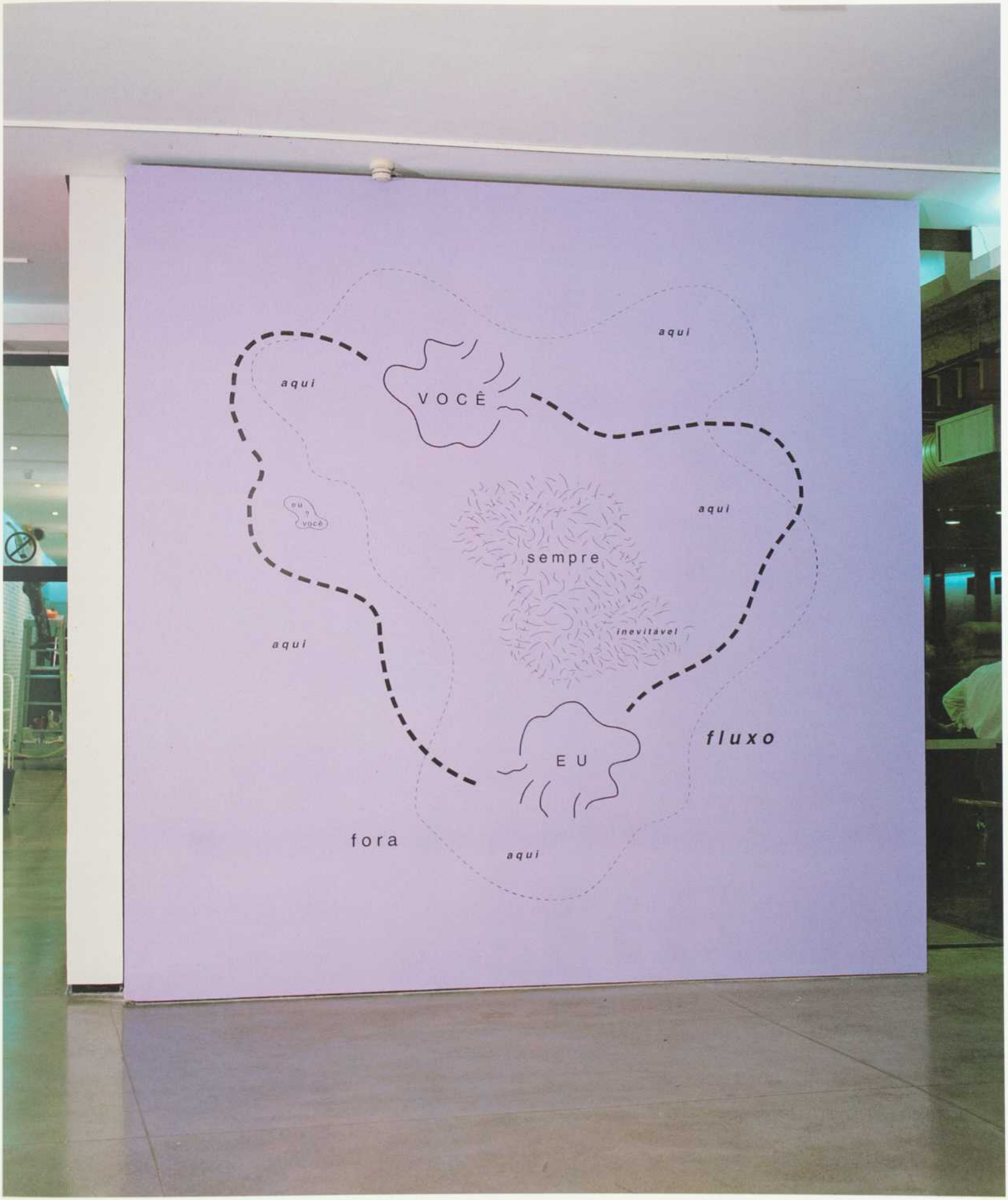


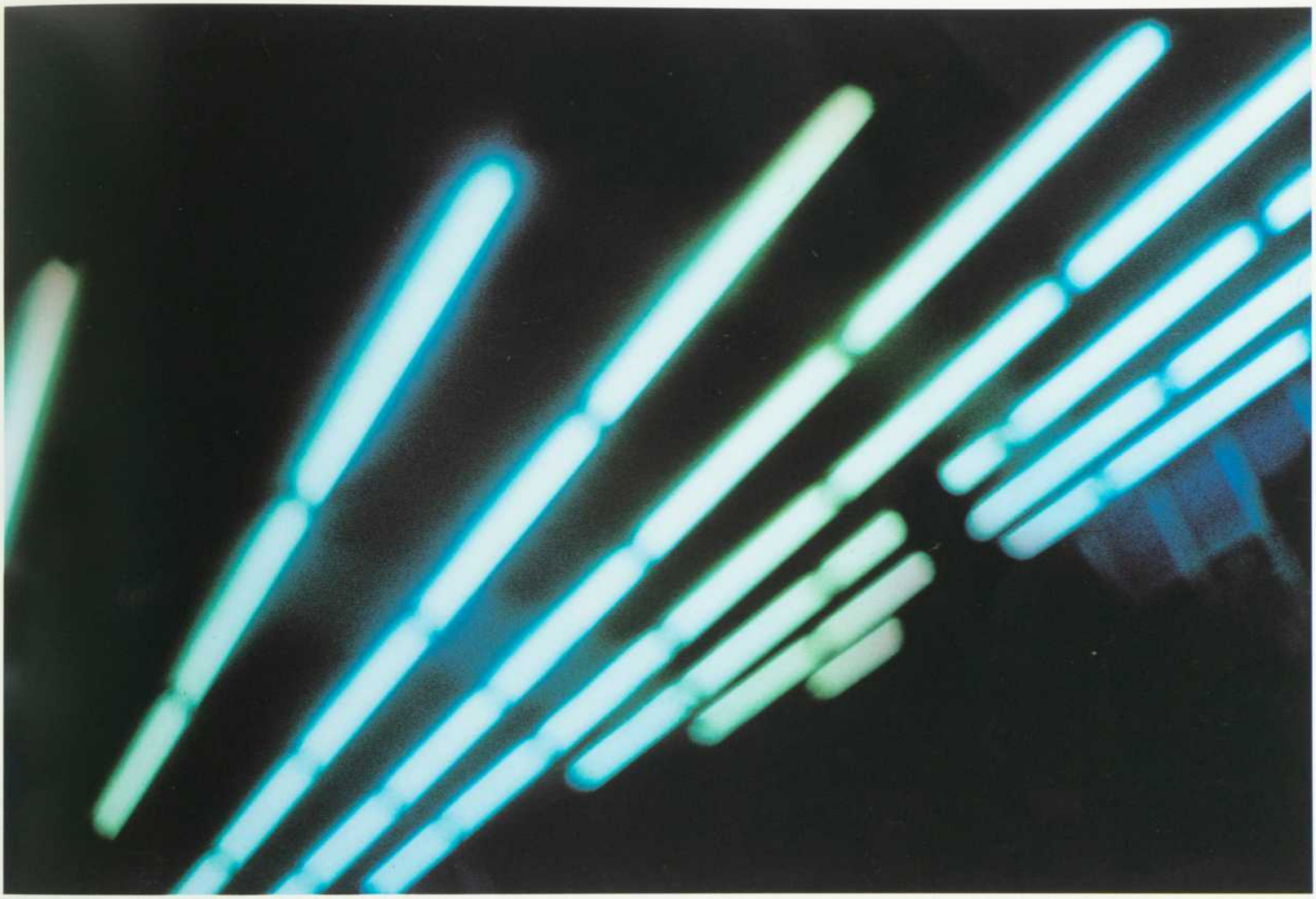
RUBENS **AZEVEDO**

Sem título, 1998 (tiragem única)
fotografia a partir de negativo cor, encapsulada
e colada em placa de poliestileno, 180 x 90 cm

RICARDO **BASBAUM**

Diagrama (série eu-você), 1999
desenho em vinil adesivo recortado eletronicamente colado s/parede pintada em monocromo, 375 x 410 cm


aqui
aqui
VOCÊ
eu
?
você
aqui
sempre
inevitavel
aqui
fluxo
EU
fora
aqui



DOMITÍLIA **COELHO**

Sem título, 1999
fotografia, 100 x 150 cm

ORIANA **DUARTE**

O Gabinete de Souvenirs da Coisa em Si, 1997-99
instalação

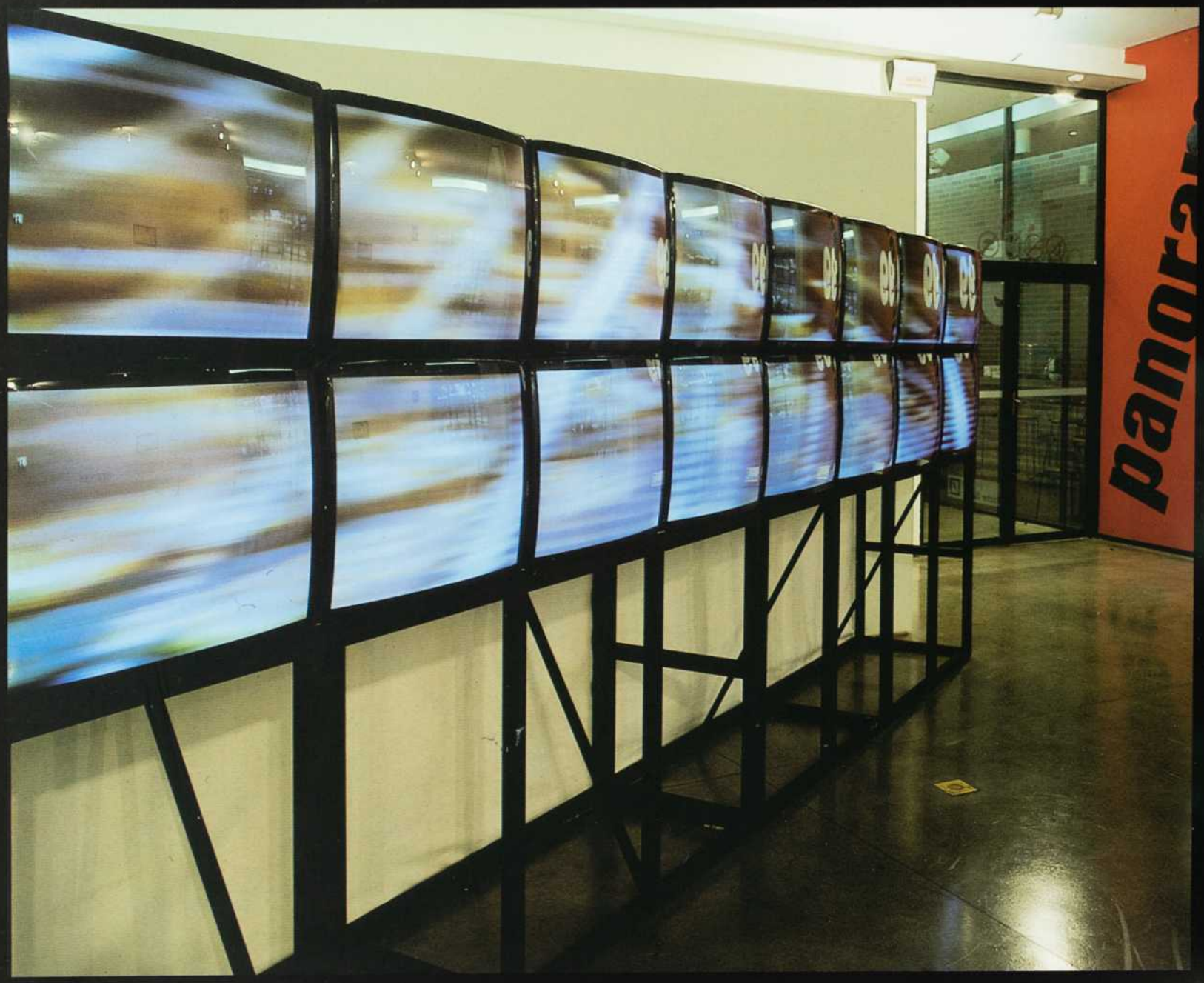
CU IADO
ADIVDA
E
FRAGIL
NOS
PELO
TRANSTORNO

PATRÍCIA **FURLONG**

Cuidado a vida é frágil, 1999
fórmica e adesivo vinílico sobre madeira, 46 x 74 x 2,7 cm

CHRISTINE **LIU**

Corpus Corporis, 1998
vídeo instalação



VILMA **SONAGLIO**

Transeuntes, 1998
fotografia p/b, 100 x 100 cm

ANA MARIA **TAVARES**

Exit, 1999
aço inox, alumínio, rodas de borracha,
cd player, fone de ouvido e audio.
140 x 195 x 400 cm

NAZARETH **PACHECO**

NAZARETH PACHECO

Vestido de Baile

Regina Teixeira de Barros

1999

Ao examinarmos uma peça de roupa, seja ela qual for, apreendemos diversas informações sobre ela mesma e sobre seu usuário. Pela textura dos tecidos (macio, engomado, fio natural ou sintético, etc.) pelo corte (justo ou folgado, atualizado ou ultrapassado) deduzimos sua função (trabalho, esporte, festa, etc.), seu grau de conforto, assim como o gosto e a condição econômica do usuário. Sabemos também que um mantô é mais apropriado para um dia frio, assim como um par de sandálias, para um clima tropical; um vestido longo, noite de gala; uma bermuda, lazer, e assim por diante. Mesmo quando nos deparamos com uma peça de roupa desenhada e assinada, nos vemos formulando questões aparentemente simples, mas que tomam uma dimensão especial: como deve ser vestido, pelos pés ou pela cabeça? Como será o caimento? Se abre completa ou parcialmente? É fechado por colchetes, botões ou zíper? Será confortável? São pequenos segredos que somente o usuário conhece.

Mais assépticos do que as preciosas peças cheias de histórias, perfumes e segredos de nosso guarda-roupa, estão os modelos criados para os desfiles de alta costura. Nos anos 90, grande destaque foi dado pela mídia às temporadas de desfiles de moda. Disputados, foram vistos de fato por poucos, mas, através dos meios de comunicação, por um significativo contingente de interessados. Tecidos sintéticos, recortes esdrúxulos, transparências e muito brilho foram a tônica das roupas apresentadas pelas mais conhecidas grifes das principais capitais do mundo. Nas passarelas da alta costura imperou uma moda vestida de irrealidade, composta por peças para serem admiradas, para indicar tendências.

Para ser admirado, e não usado, é também o vestido "Sem Título", de miçangas, cristais e lâminas, de autoria de Nazareth Pacheco, integrado ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1997, ocasião em que recebeu o Grande Prêmio Embratel no Panorama da Arte Brasileira. O vestido confeccionado por Pacheco, quando contemplado de longe, se destaca por seu brilho e glamour. Poderia fazer parte de um universo de refletores e grifes. No entanto, de perto, o vestido de gala, antes transparente, reluzente, luminoso, transforma-se numa perigosa arma branca. Aqui a elegância nunca esteve tão longe do conforto, do bem-estar, da comodidade. Praticamente intocável, chama atenção pela hostilidade e pelo risco iminente. Inspira cuidados, convida ao desvio e à evasão.

Cautelosamente ousamos nos indagar: como seria vestir este vestido? Por onde pegá-lo? É necessário ajuda ou seria apropriado manuseá-lo sozinho? Mas é impossível sentir suas texturas e compartilhar seus segredos. O toque excluído, resta-nos a resignação de estarmos condenados de modo definitivo à distância.

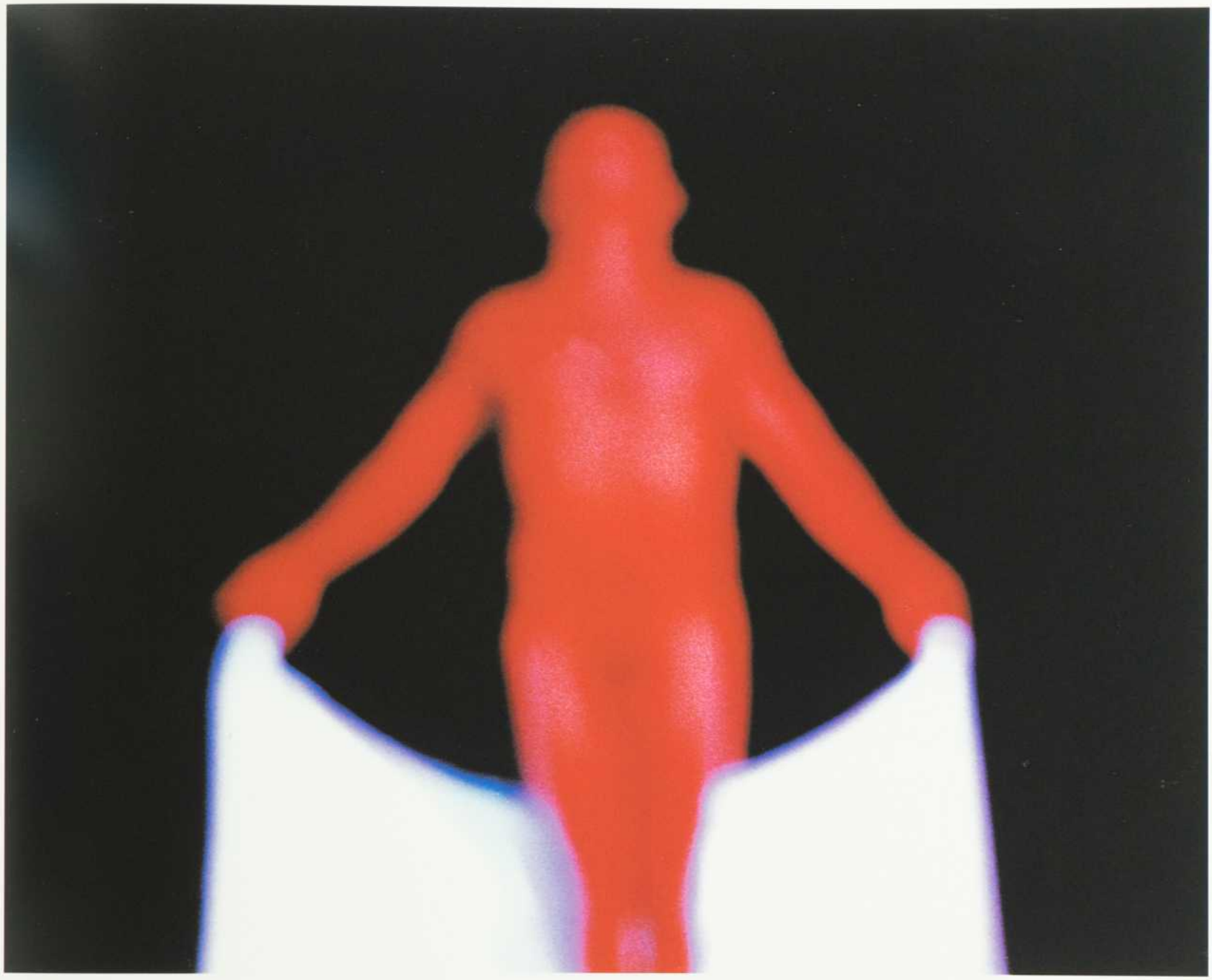
É, sem dúvida, uma obra eloqüente, visto que aborda - direta ou tangencialmente - diversas questões representativas dos anos 90. Adentra no terreno da moda, e transita no limiar de duas linguagens - a da moda e a das artes plásticas - assim como diversas manifestações no período, situadas nas interfaces de duas formas de expressão.

Da mesma forma, o Corpo foi um mote bastante glosado nas artes plásticas durante a última década. No vestido de Pacheco a referência ao corpo não é proposta de forma direta, como em outros trabalhos da artista. Aqui a questão do corpo é abordada através daquilo que não está presente. A ausência, a absoluta impossibilidade de um usuário para vesti-lo, traz à tona a referência ao corpo. Percebemos a existência através daquilo que nos damos conta que falta.

Sem título, 1997
cristal, miçanga e lâmina, 129 x 39,5 x 8 cm
coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo,
Grande Prêmio Embratel - Panorama 97

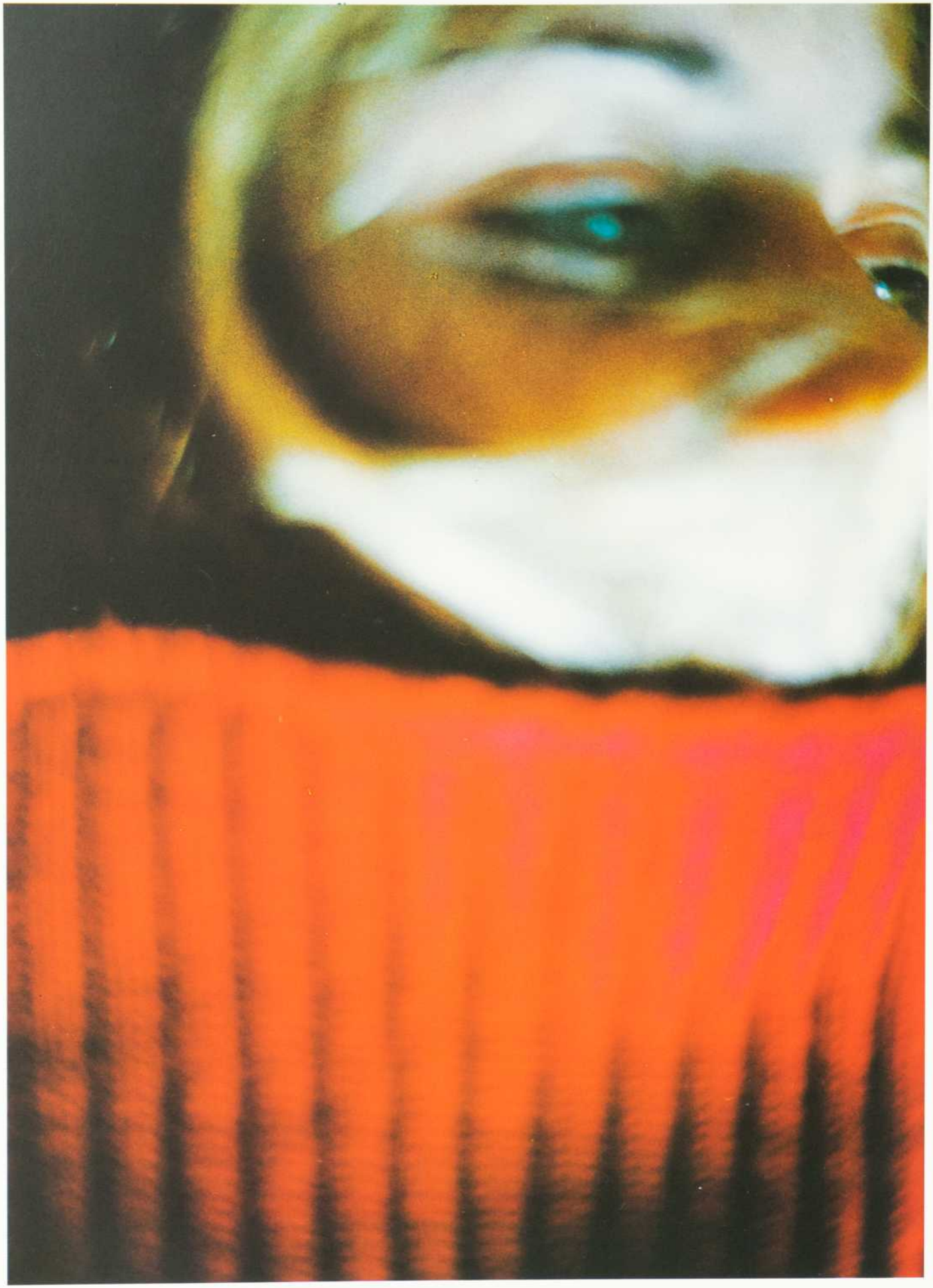
ENRICA **BERNARDELLI**

"Rodado sobre Maíra", 1999
fotografia com corte circular, 100 x 100 cm



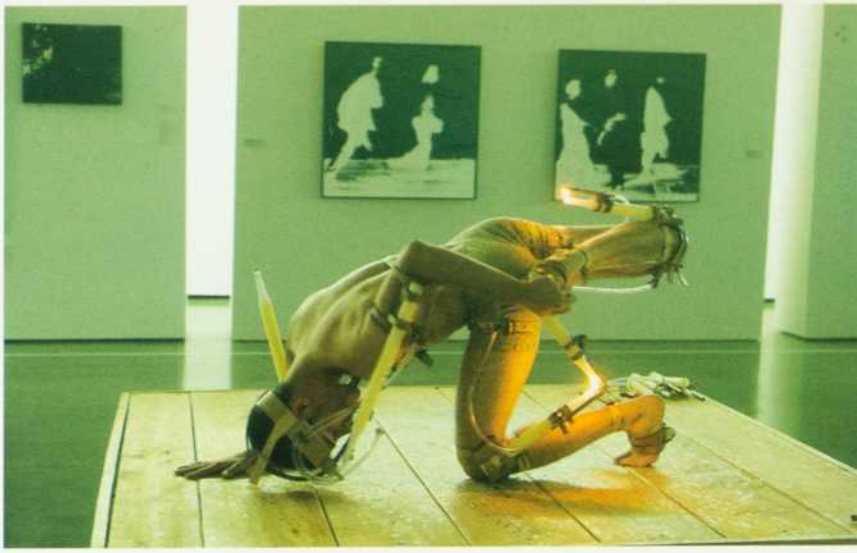
EDOUARD **FRAIPONT**

Sendo um anjo 1, 1999
fotografia, 120 x 144 cm



DANIELA **GOULART**

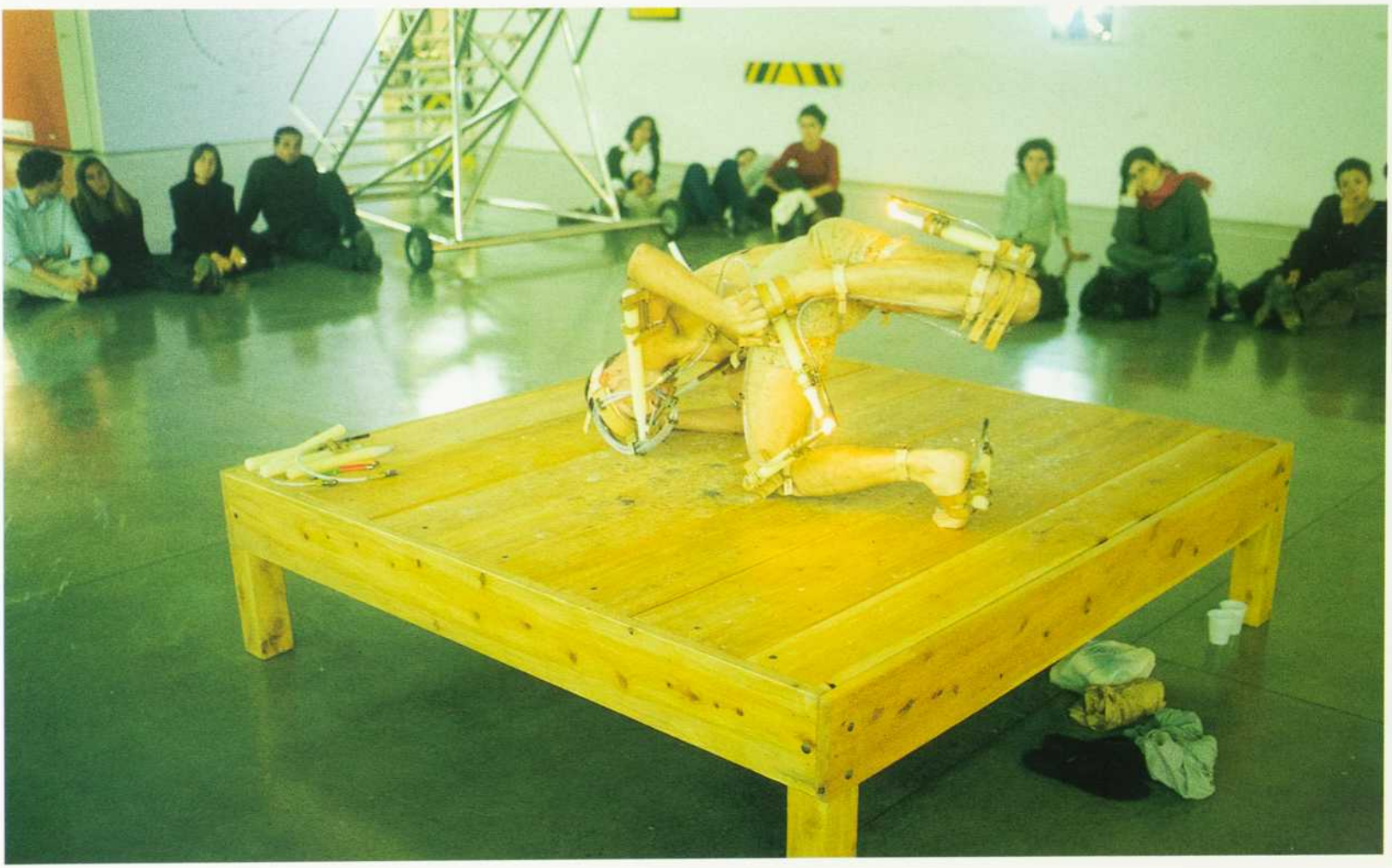
Sem título, 1999
plotter, 210 x 150 cm

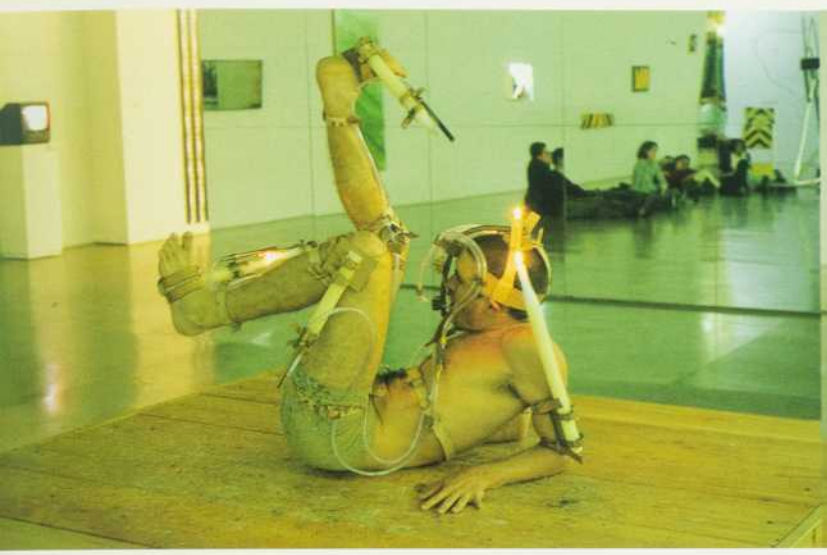


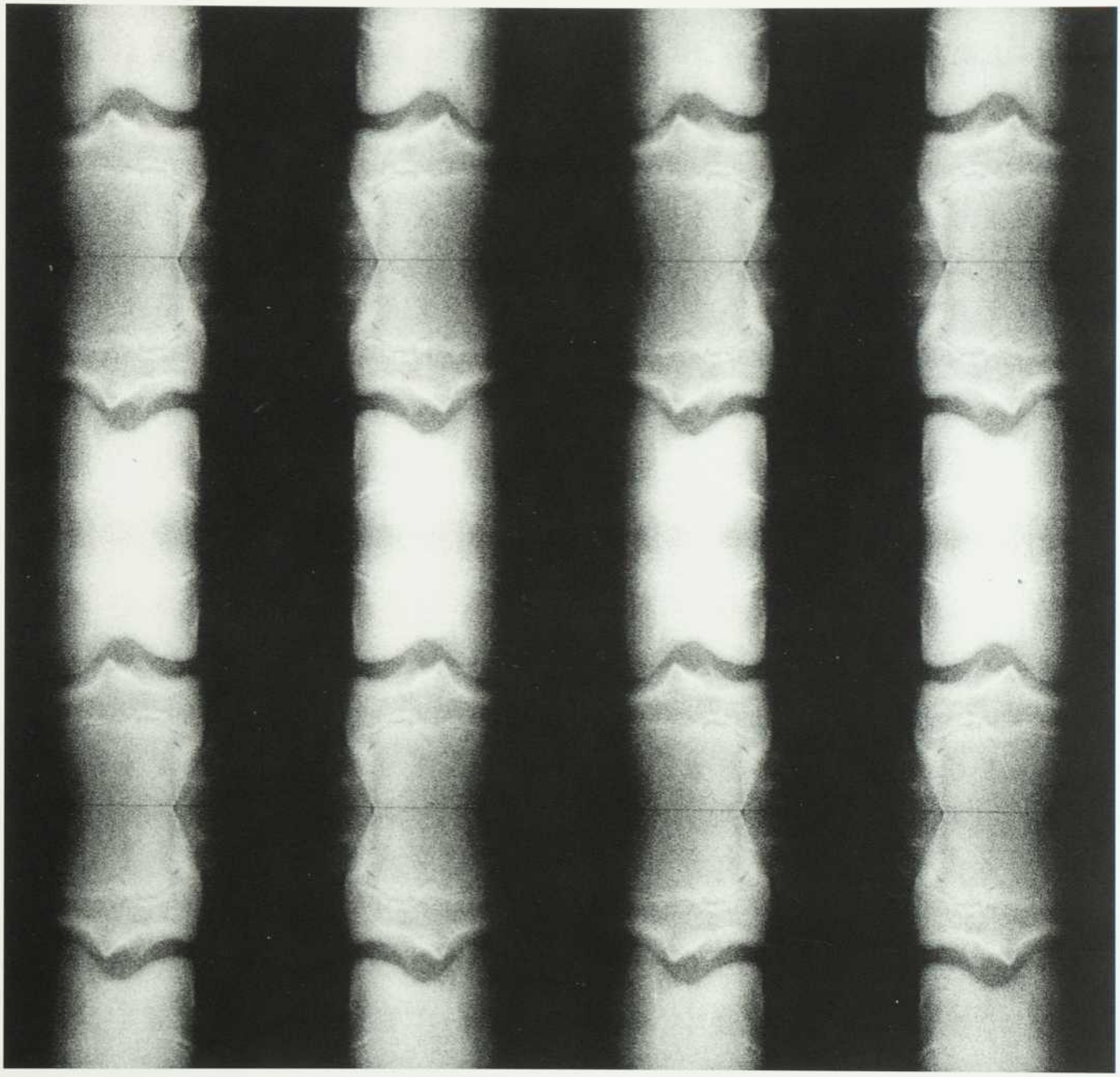
MICHEL **GROISMAN**

Transferência, 1999
performance, duração: 1 hora

sinopse:
velas são anexadas, por meio de presilhas, em variadas partes do corpo. Com o movimento corporal, a chama é transferida de uma vela a outra. Um sistema de tubos possibilita que se apague uma vela assim que acende a outra.





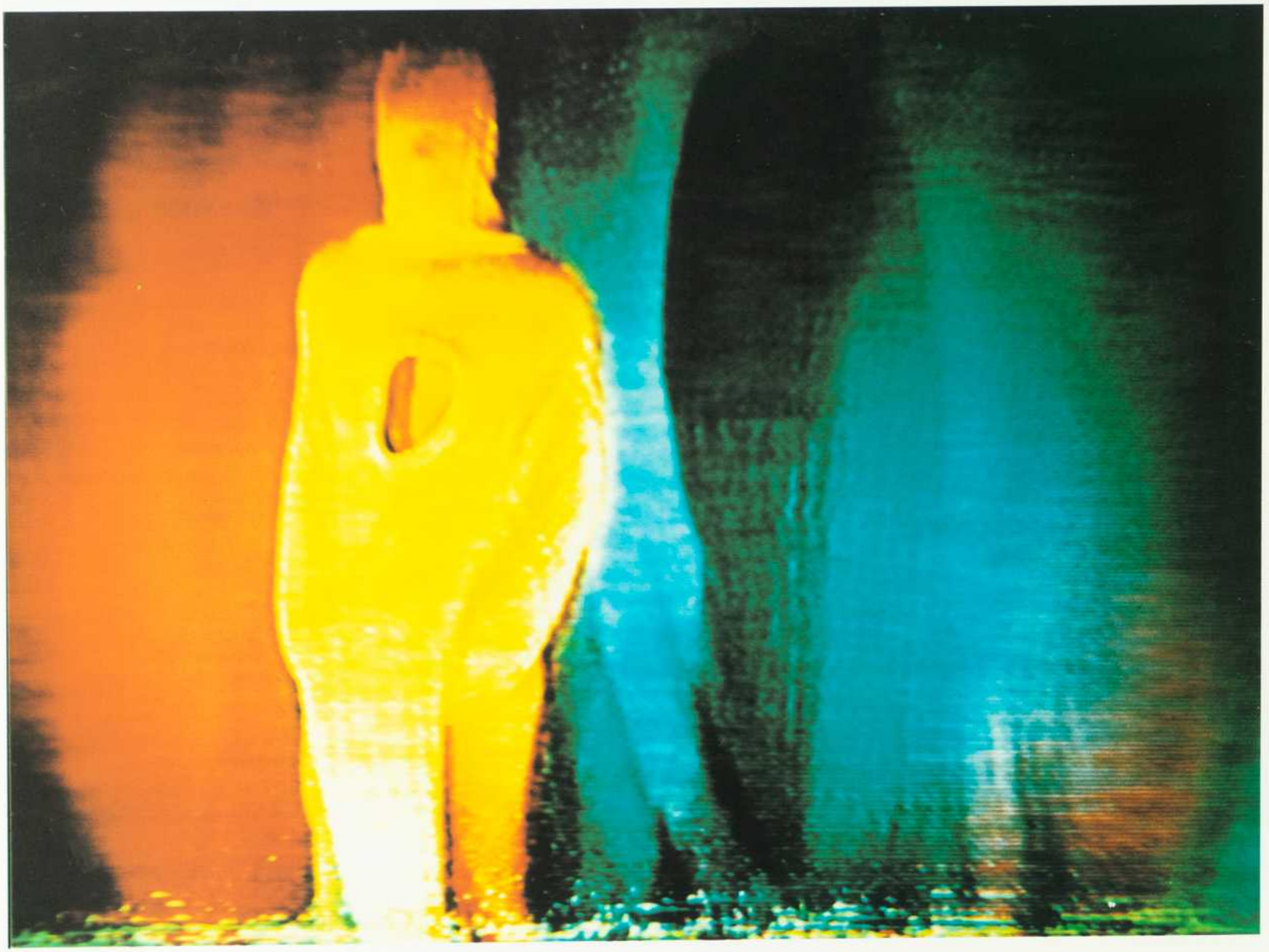


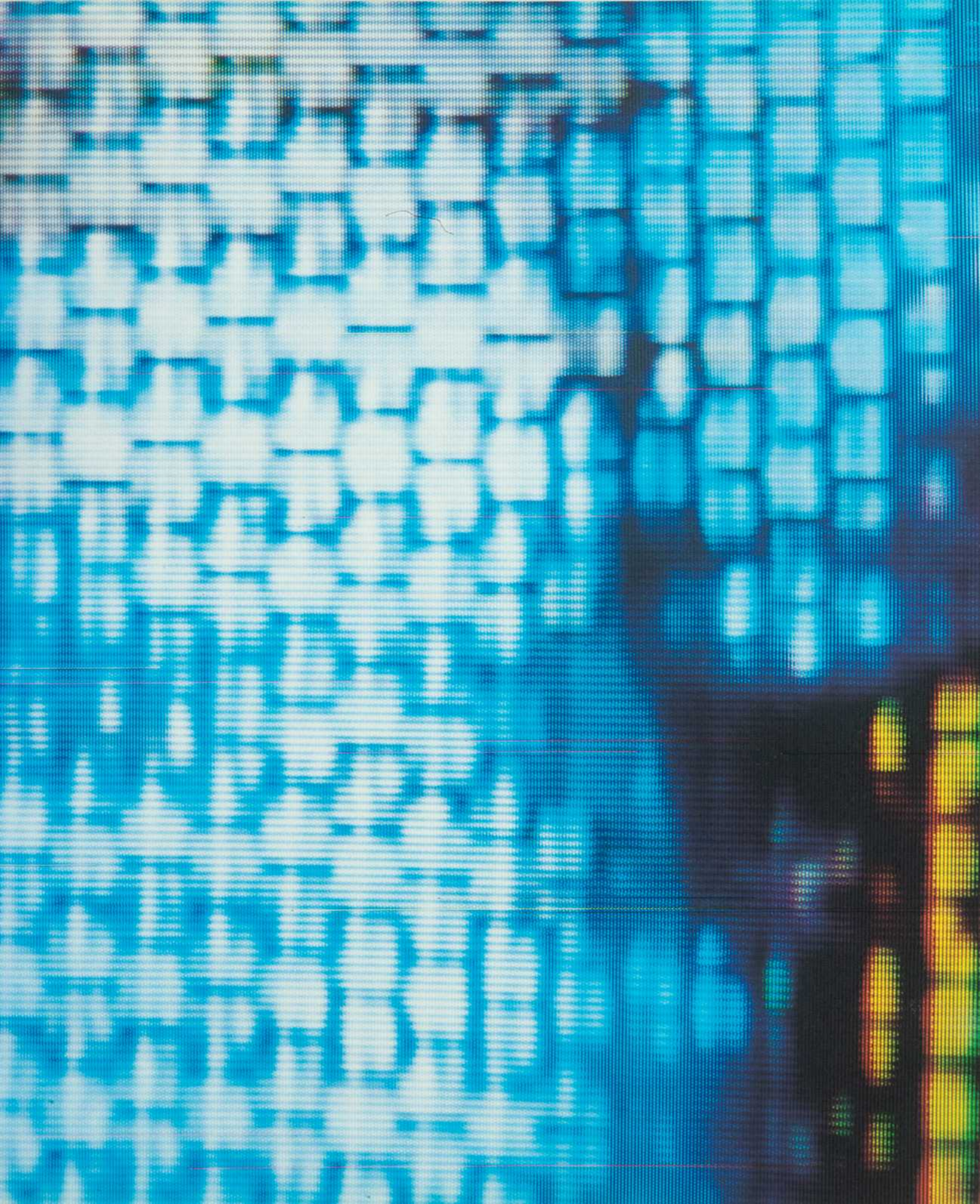
MARCELA **HARA**

Sem título, 1998
fotografia, 42 fragmentos, 50 x 50 cm

AMILCAR **PACKER**

Still de vídeo sem título # 10, 1997
fotografia, 100 x 120 cm





panorama 99

RELAÇÃO DE OBRAS EM EXPOSIÇÃO

DANIEL **ACOSTA**

Madame Recostada, 1999
escultura em madeira, 150 x 43 x 120 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

ALBANO **AFONSO**

Da série Viagem a Selva Tropical, Rugendas com Antoon Van Dyck, 1999
perfurador s/fotografia (edição de 3), 34,2 x 26,5 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

Da série Viagem a Selva Tropical, Rugendas com Nicola Poussin, 1999
perfurador s/fotografia (edição de 3), 43,5 x 34,5 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

Da série Viagem a Selva Tropical, Rugendas com Jean Antoine, 1999
perfurador s/fotografia (edição de 3), 53 x 43,5 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

Da série Viagem a Selva Tropical, Rugendas com Gerard, 1999
perfurador s/fotografia (edição de 3), 65 x 53 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

Da série Viagem a Selva Tropical, Rugendas com Jan Brueguel, 1999
perfurador s/fotografia (edição de 3), 65 x 53 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

Da série Viagem a Selva Tropical, Rugendas com Thomas Gainsborough 1999
perfurador s/fotografia (edição de 3), 81 x 65 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

Da série Viagem a Selva Tropical, Rugendas com Claude Lorraine, 1999
perfurador s/fotografia (edição de 3), 103 x 81 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

CHICO **AMARAL** (FRANCISCO AMARAL)

Jogo dos sete erros, 1998
mesas e raquete em madeira e borracha,
350 x 240 x 90 cm
coleção do artista

Jogo dos sete erros – proposta 1, 1999
mesa de pingue pongue com 4 módulos de cada lado e painel eletrônico, 150 x 70 x 60 cm
coleção do artista

Jogo dos sete erros – proposta 2, 1999
alto falantes e bolas de pingue pongue,
20 x 20 x 90 cm
coleção do artista

CAETANO DE **ALMEIDA**

As Madames, 1999 (políptico)
Madame Anne-Henritte de France, Le Feu (tipo)
óleo s/tela, 119 x 148 cm
Madame Marie-Adélaide, L'Air (tipo)
óleo s/tela, 110 x 135 cm
Madame Victorie de France L'Eau (tipo)
óleo s/tela, 135 x 155 cm
Madame Louise-Elisabeth, Duchesse de Parme (Madame L'Infante), La Terre (tipo)
óleo s/tela, 120 x 135 cm
coleção do artista/cortesia Galeria Luisa Strina

SEBASTIAN **ARGÜELLO**

Help the system, 1999
vídeo, 4 minutos 30 segundos
coleção do artista

RUBENS **AZEVEDO**

Sem título, 1999 (tiragem única)
processo direto a partir de slide Ektachrome Radiance Select, 50 x 152 cm
coleção do artista

Sem título, 1998 (tiragem única)
fotografia a partir de negativo cor, encapsulada e colada em placa de poliestileno, 180 x 90 cm
coleção do artista

RICARDO **BASBAUM**

Diagrama (série eu-você), 1999
desenho em vinil adesivo recortado eletronicamente colado s/parede pintada em monocromo (cada exemplar de uma tiragem máxima de seis)
coleção do artista

ENRICA **BERNARDELLI**

"Rodado sobre Luisa", 1999
fotografia com corte circular, 100 x 100 cm
coleção da artista

"Rodado sobre caixa de canto", 1999
fotografia com corte circular, 30 x 30 cm
coleção da artista

"Rodado sobre Maíra", 1999
fotografia com corte circular, 100 x 100 cm
coleção da artista

Sem título, 1999
fotografia com corte circular, 100 x 100 cm
coleção da artista

ALEX **CABRAL**

Mensagens Rosacrucianas, 22/05/1999
paintstick s/estampa, 23 x 16 cm
coleção do artista

Gui, 14/8/1999
painstick s/cartaz, 32 x 21 cm
coleção do artista

Mao, 14/08/1999
paintstick s/papel, 30 x 21 cm
coleção do artista

Stetinum, abril 1999
paintstick e tinta spray s/estampa, 21 x 33 cm
coleção do artista

Mauricio Peltier, 17/4/1999
paintstick s/papel de revista, 20 x 23 cm
coleção do artista

Stella Tennant, 7/8/1999
colagem, 30 x 21 cm
coleção do artista

Audrey Marney, 7/8/1999
colagem, 30 x 21 cm
coleção do artista

Jump, 25/4/1999
paintstick s/papel, 30 x 21 cm
coleção do artista

Debora Maria Santiago, 30/1/1999
paintsick s/papel, 27 x 27 cm
coleção do artista

Kate Moss, 8/8/1999
painstick s/papel, 30 x 21 cm
coleção do artista

Hermes, janeiro 99
paintstick e spray s/papel, 28,5 x 44 cm
coleção do artista

Jerome Goodluck, 26/1/1999
colagem, 27 x 19,5 cm
coleção do artista

Hodds open, janeiro 1999
painstick s/papel, 28 x 21,5 cm
coleção do artista

Sem título, janeiro 99 (papel cinza)
painstick s/papel, 28 x 19 cm
coleção do artista

Holy Bible, agosto 1999
painstick s/estampa, 25,5 x 18,5 cm
coleção do artista

Aluma Coupe, 1999
painstick s/estampa, 27 x 20 cm
coleção do artista

RICARDO **CARIOBA**

Sem título, 1999
fotografia e alumínio, 100 x 150 cm
coleção do artista

Sem título, 1999
fotografia e alumínio, 100 x 150 cm
coleção do artista

AMILCAR DE **CASTRO**

Desenho (1), 1976
nanquim s/papel, 70 x 100 cm
coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1977

Desenho (2), 1977
nanquim s/papel, 70 x 100 cm
coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo , Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1977

Desenho (3), 1976
nanquim s/papel, 70 x 100 cm
coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo , Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1977

Sem título, 1998
ferro, 50 x 50 x 13 cm
coleção do artista/cortesia Gabinete de Arte Raquel Arnaud

Sem título, 1998
escultura em baraúna, 92 x 30 x 30 cm
coleção do artista/cortesia Gabinete de Arte Raquel Arnaud

Sem título, 1998
escultura em baraúna, 34 x 33 x 13 cm
coleção do artista/cortesia Gabinete de Arte Raquel Arnaud

PAULO **CLIMACHAUSKA**

C/Ontem, 1999
vidro, 90 x 120 cm
coleção do artista/cortesia Galeria Baró Senna

Sem título, 1999
técnica mista sobre papel, 90 x 120 cm
coleção do artista/cortesia Baró Senna

Sem título, 1999
técnica mista sobre papel, 200 x 150 cm
coleção do artista/cortesia Galeria Baró Senna

DOMITÍLIA **COELHO**

Sem título, 1999
fotografia, 100 x 150 cm
coleção da artista

Sem título, 1999
fotografia, 50 x 55 cm
coleção da artista

MARCELO **COUTINHO**

Africo, 1999
Verbete apresentado em forma de texto e objeto em ouro 24 quilates, saliva, barro, 25 x 15 x 8 cm
Africo. *S.m. e f.* ***1.*** *Linha de forte resistência localizada paralelamente à coluna vertebral, responsável pela ancoragem da fluidez do pensamento em torno de si.* ***2.*** *Eixo estático que mantém organizadas em distâncias sempre orgânicas e móveis, as diferentes direções do pensamento.* ***3.*** *Mesmo que de grande resistência e de natureza estática, esta linha desaparece periodicamente para, logo em seguida, ressugir.*

Miáflo, 1998
Verbete apresentado em forma de texto
Miáflo. *S.m.* ***1.*** *Uma ordem interna que direciona o olhar e as ações corporais para o alheiamento.* ***2.*** *Ordenamento alheio ao indivíduo que, como forma de proteção, acaba por promover uma planificação do olhar, uniformizando semelhanças e diferenças que se expõem à sua frente.* ***3.*** *Paralisia temporária do gerenciamento das diferenças, acarretando um estado de torpor e ausência de reação.*

Mavio, 1997
Verbete apresentado em forma de texto
Mavio. *S.m.* ***1.*** *Quando, em geral de olhos fechados, as luzes se apagam e enxerga-se duas linhas paralelas que tendem a se tornar uma.* ***2.*** *Vê-se o mavio quando deseja-se algo longíquo e, através de meios imateriais, tenta-se alcançá-lo.*

Vêdo, 1997
Verbete apresentado em forma de texto
Vêdo. *S.m.* ***1.*** *União ou fusão dos fatos e das coisas existentes.* ***2.*** *Ligação entre fatos e coisas regida por algo invisível que promoveria uma total ordem.*

Loce, 1999
Verbete apresentado em forma de texto
Loce. *Adj.* ***1.*** *Uma presença nebulosa, dividida em três partes que, tal qual uma capa, envolve o indivíduo.* ***2.*** *Um corpo de improvável visibilidade, dividido em três partes que, quando chamado através de mavio, provoca estabilidade e clareza naquele que o evoca.*

Aveclo, 1998
Verbete apresentado em forma de texto
Aveclo. *S.m.* ***1.*** *Auto-imposição de uma regra, que poderia afastar um coágulo de imagem que interrompe o fluxo natural do indivíduo, prendendo-o no passado e comprometendo-o no futuro.* ***2.*** *A palavra liga-se a um "meio" e não a um "fim".*
coleção do artista

ORIANA **DUARTE**

O Gabinete de Souvenirs da Coisa em Si, 1997-99
instalação
coleção da artista

EDOUARD **FRAIPONT**

Sendo um anjo 1, 1999
fotografia, 120 x 144 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

Sendo um anjo 2, 1999
fotografia, 120 x 144 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

PATRÍCIA **FURLONG**

Mantenha distância, 1999
serigrafia e peças imantadas sobre placas de metal pintado (systema de sinalização 2/90), 107 x 115 x 115 cm
coleção da artista

Nunca Feche o Cruzamento, 1999
adesivo vinílico sobre plástico (sistema de sinalização systema 2/90), 10,5 x 26,5 cm x 1 cm
coleção da artista

Impedimento, 1999
fórmica sobre madeira e chapa de metal imantado, 20 x 118 x 2,7 cm
coleção da artista

Cuidado a vida é frágil, 1999
fórmica e adesivo vinílico sobre madeira, 46 x 74 x 2,7 cm
coleção da artista

Estreitamento, 1999
fórmica e tinta automotiva sobre madeira e metal imantado, 70 x 50 x 1,8 cm
coleção da artista

DANIELA **GOULART**

Sem título, 1999
plotter, 210 x 150 cm
coleção da artista

Sem título, 1999
plotter, 210 x 150 cm
coleção da artista

FABIANO **GONPER**

Cuidado animais em você, 1998
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

O que é coletivo, o que é individual, 1998
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Pontos de fuga desativados, 1998
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Sugestão para um suicídio, 1998
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Pintura s/escultura: não entre!, 1998
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

A obra contém o público, 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

São 19:00 hs em Brasília, 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Carta a mim mesmo, 1998
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Diário, 1998
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Fluxo, 1998
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Quase o beijo, 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Como fazer um ser humano, 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Sala de visita com família em pé, 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Duas sombras para o "Pensador", 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Auto-retrato II, 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Recordação, 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Qual o seu conteúdo?, 1998
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Projeto para falar em público, 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Espaços vazios, 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Ateliê sem inspiração, 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Sem título da série "Público-alvo", 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Dimensionável, 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Se não inspira; expira., 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Auto-retrato I, 1998/99
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Diário II, 1998
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Genealogia da forma, 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Hoje, 1998
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

Havia uma luz no fim do túnel?, 1999
desenho s/espelho (espelho e spray), 14 x 20 cm
coleção do artista

MICHEL **GROISMAN**

POSIÇÕES e movimentos corporais - encadeados em uma seqüência plástico-temporal - viabilizados pela utilização de aparelhos corporais.
APARELHOS anexados ao corpo alteram formato, possibilidades de movimentação e permitem a incorporação de uma nova organicidade.

PROCESSO externo que gera um novo sentido de funcionamento (organicidade) para o novo corpo.

Criaturas, 1998
performance, duração: 30 minutos
com Michel Groisman e Isabel Tornaghi
fotografias: Pedro Lyra
agradecimentos: Helena A. Vieira e Francisco Taunay
sinopse: obra com dois integrantes, composta de quatro seqüências. Os integrantes, acrescidos de extensões, realizam formas vivas. No encontro entre ambos, as lâmpadas que trazem consigo se acedem.

Transferência, 1999
performance, duração: 1 hora
com Michel Groisman
fotografias: Marise Farias
sinpose: velas são anexadas, por meio de presilhas, em variadas partes do corpo. Com o movimento corporal, a chama é transferida de uma vela a outra. Um sistema de tubos possibilita que se apague uma vela assim que acende a outra.

ZÉ **GUEDES** (José Guedes)

Série Moradia, 1999
fotografia, pigmento e cola s/aluminio, 30 x 90 cm
coleção do artista

Série Moradia, 1999
fotografia, pigmento e cola s/aluminio, 30 x 90 cm
coleção do artista

Série Moradia, 1999
fotografia, pigmento e cola s/aluminio, 30 x 90 cm
coleção do artista

MARCELA **HARA**

Sem título, 1998
fotografia, 42 fragmentos, 50 x 50 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

JAC **LEIRNER**

Sem título, 1999
adesivos s/vidro, 195 x 281 cm
coleção do artista/cortesia Galeria Camargo Vilaça

NELSON **LEIRNER**

Você faz parte, 1990
vidro pintado e lápis, 91 x 252 cm
coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, Prêmio Crefisul - Panorama 1995

Da Série "Construtivismo Rural", 1999
couro de boi, 120 x 94,5 cm
coleção do artista/cortesia Galeria Brito Cimino

Da Série "Construtivismo Rural", 1999
couro de boi, 102 x 102 cm
coleção do artista/cortesia Galeria Brito Cimino

Da Série "Construtivismo Rural", 1999
couro de boi, 147,5 x 50 cm
coleção do artista/cortesia Galeria Brito Cimino

Da Série "Construtivismo Rural", 1999
couro de boi, 97,5 x 97,5 cm
coleção do artista/cortesia Galeria Brito Cimino

CHRISTINE **LIU**

Corpus Corporis, 1998
vídeo instalação
coleção da artista

VANIA **MIGNONE**

Beleza, 1999
acrílica sobre m.d.f., 50 x 50 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Coxia, 1999
acrílica sobre m.d.f., 50 x 50 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Violino com Escada, 1999
acrílica sobre m.d.f., 50 x 50 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Janela Laranja, 1999
acrílica sobre m.d.f., 50 x 50 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Moça com fundo branco e S, 1999
acrílica sobre m.d.f., 50 x 50 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Rua com dois portões, 1999
acrílica sobre m.d.f., 30 x 60 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Rua com Luminoso, 1999
acrílica sobre m.d.f, 30 x 60 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Moça com circo verde/díptico, 1999
acrílica sobre m.d.f, 30 x 60 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Abra a porta, 1999
acrílica sobre m.d.f., 30 x 80 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Palco, 1999
acrílica sobre m.d.f., 60 x 60 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Palco, 1999
acrílica sobre m.d.f., 60 x 60 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Duas árvores com fundo azul, 1999
acrílica sobre m.d.f., 60 x 60 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Constelação, 1999
acrílica sobre m.d.f., 60 x 60 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Moça Ajoelhada, 1999
acrílica sobre m.d.f., 60 x 60 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Vidraça com Fundo Rosa, 1999
acrílica sobre m.d.f., 60 x 60 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Pinheiro com nuvem, 1999
acrílica sobre m.d.f, 60 x 60 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

Hotel Rosa, 1999
acrílica sobre m.d.f, 60 x 60 cm
coleção da artista/cortesia Casa Triângulo

MÔNICA **NADOR**

Documentação do projeto "Paredes Pinturas", 1998-99
Série de fotografias documentais e vídeo
coleção da artista/cortesia Galeria Brito Cimino

FABIO **NORONHA**

Sem título/auto-retrato da série "Acidez", 1999
óleo e bastão oleoso s/tela, 130 x 100 cm
coleção do artista

Sem título/auto-retrato da série "Acidez", 1999
óleo e bastão oleoso s/tela, 50 x 50 cm
coleção do artista

Sem título/auto-retrato da série "Acidez", 1999
óleo e bastão oleoso s/tela, 50 x 50 cm
coleção do artista

NAZARETH **PACHECO**

Sem título, 1997
cristal, miçanga e lâmina, 129 x 39,5 x 8 cm
coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, Grande Prêmio Embratel - Panorama 97

AMILCAR **PACKER**

Still de vídeo sem título # 8, 1997
fotografia, 120 x 150 cm
coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, doação anônima

Still de vídeo sem título # 6, 1997
fotografia, 100 x 120 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

Still de vídeo sem título # 16, 1997
fotografia, 100 x 120 cm
coleção do artista/ ccortesia Casa Triângulo

Still de vídeo sem título # 10, 1997
fotografia, 100 x 120 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

Still de vídeo sem título # 28, 1998
fotografia, 100 x 120 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

YIFTAH **PELED**

Obra em espaço público, 1997/8
documentação através de slides de intervenções em outdoors nas cidades de Curitiba e Florianópolis, projeção
coleção do artista

JOSÉ **RESENDE**

Sem título, 1975
pedra, borracha, alumínio e ferro, 229 x 121 x 12,5 cm
coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, Prêmio Estímulo Caixa Econômica Federal - Panorama 1977

Marcelo, 1998
cobre, 180 x 165 x 100 cm
coleção Raquel Arnaud

GUSTAVO **REZENDE**

O Paradoxo de Thompson Clark e os pesadelos de Mark, 1999
imagem fotográfica digitalizada sobre vinil/moldura plástica, 180 x 134 x 4 cm
coleção do artista

SERGIO **SISTER**

Catarata, 1999 (díptico)
óleo s/tela, 66 x 33 cm e 220 x 30 cm (separadas por um espaço de parede de aproximadamente 70 cm)
coleção do artista/cortesia Galeria Marilia Razuk

Privado e Público, 1999 (díptico)
óleo s/tela, 66 x 33 e 220 x 30 cm (separadas por um espaço de parede de aproximadamente 70 cm)
coleção do artista/cortesia Galeria Marilia Razuk

Sem título, 1999
óleo s/tela, 220 x 30 cm
coleção do artista/cortesia Galeria Marilia Razuk

MARCELO **SOLÁ**

Sem título, 1999
técnica mista sobre papel, 66 x 96 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

Sem título, 1999
técnica mista sobre papel, 66 x 96 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

Sem título, 1999
técnica mista sobre papel, 66 x 96 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

Sem título, 1999
técnica mista sobre papel, 66 x 96 cm
coleção do artista/cortesia Casa Triângulo

VILMA **SONAGLIO**

Transeuntes, 1998
fotografia p/b, 100 x 100 cm
coleção da artista

Transeuntes, 1998
fotografia p/b, 100 x 100 cm
coleção da artista

ANA **TAVARES**

Exit, 1999
espelho, aço inox, alumínio, rodas de borracha, cd player, fone de ouvido e audio, 140 x 195 x 400 cm
coleção da artista/cortesia Brito Cimino

PAULA **TROPE**

Tríptico (da série: Os Meninos), 1994

Menor, Rafael, Gil Gomes e Marcelinho
(Sexta feira, feriado, 17h, Ipanema, Rio de Janeiro)
fotografia pin hole s/papel, 169 x 124,5 cm
Sem título (a árvore)
fotografia pin hole s/papel, 48,5 x 58,5 cm
Sem título (o bar)
fotografia pin hole s/ papel, 49 x 59 cm
(medida total: 169 x 272 cm)
coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, Prêmio Price Waterhouse - Panorama 1995

TERESA **VIANA**

Sem título, 1999
óleo e encáustica s/tela, 140 x 220 cm
coleção da artista

ALFREDO **VOLPI**

Mastros, 1970
têmpera s/tela, 72 x 139,6 cm
coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1970

panorama 99

RICARDO **CARIOBA**, por **Georgia Lobacheff**
ZÉ **GUEDES**, por **Moacir dos Anjos**
VANIA **MIGNONE**, por **Agnaldo Farias**
FABIO **NORONHA**, por **Fabio Noronha**
SERGIO **SISTER**, por **Sergio Sister**
TERESA **VIANA**, por **Stella Teixeira de Barros**

DANIEL **ACOSTA**, por **Martin Grossmann**
MARCELO **COUTINHO**, por **Marcelo Coutinho**
JAC **LEIRNER**, por **Tadeu Chiarelli**
YIFTAH **PELED**, por **Regina Melin**
GUSTAVO **REZENDE**, por **Felipe Chaimovich**

ALEX **CABRAL**, por **Alex Cabral**
PAULO **CLIMACHAUSKA**, por **Ivo Mesquita**
FABIANO **GONPER**, por **Fabio Queiroz de Medeiros**
MARCELO **SOLÁ**, por **Marcelo Solá**

ALBANO **AFONSO**, por **Martin Grossmann**
CAETANO DE **ALMEIDA**, por **Aracy Amaral**
CHICO **AMARAL**, por **Chico Amaral**
NELSON **LEIRNER**, por **Tadeu Chiarelli**
MÔNICA **NADOR**, por **Mônica Nador**

SEBASTIAN **ARGÜELLO**, por **Fernando Burjato**
RUBENS **AZEVEDO**, por **Tatiana Alegria**
RICARDO **BASBAUM**, por **Eduardo Coimbra**
DOMITILIA **COELHO**, por **Odilon Moraes**
ORIANA **DUARTE**, por **Moacir dos Anjos**
PATRICIA **FURLONG**, por **Philadelpho Menezes**
CHRISTINE **LIU**, por **Christine Liu**
VILMA **SONAGLIO**, por **Maria do Carmo Curtis**
ANA MARIA **TAVARES**, por **Lisette Lagnado**

ENRICA **BERNARDELLI**, por **Fernando Cocchiarale**
EDOUARD **FRAIPONT**, por **Edouard Fraipont**
DANIELA **GOULART**, por **Daniela Goulart**
MICHEL **GROISMAN**, por **Fernando Cocchiarale**
MARCELA **HARA**, por **Rejane Cintrão**
AMILCAR **PACKER**, por **Ana Paula Cohen**

Sala ALFREDO **VOLPI**

RICARDO **CARIOBA**

"Fluxos de luz"

Georgia Lobacheff

Setembro 1999

Ricardo Carioba vem desenvolvendo, há pouco mais de dois anos, um trabalho de fotografia que abre novas possibilidades para a questão da representação. Sua produção recente investiga a materialidade da luz, suas cores e intensidades através de sua incidência no espaço. Suas fotos nascem da exposição do filme fotográfico a uma fonte de luz, de uma forma direta e simples. O resultado é uma imagem de cor intensa, abstrata, de foco deslocado e relações construtivas. Uma imagem que não remete a nada do mundo exterior e ao mesmo tempo lida com as possibilidades do meio fotográfico de forma bastante diferente daquela utilizada pela fotografia moderna.

Carioba não está interessado em registrar o efeito da luz sobre um corpo. Sua intenção é se distanciar do processo tradicional da fotografia que nada mais é que a conversão de raios luminosos que incidem sobre uma superfície em registro dessa superfície. Carioba dá corpo à luz de forma independente da matéria. Suas imagens não tratam de um espaço que se relaciona com o mundo. O espaço que interessa a Carioba é virtual, inexistente matericamente.

Seu trabalho nos faz repensar toda a questão da representação. Como registrar algo que não existe fisicamente? Como receber uma imagem que não tem tempo, não tem sentimento, não é reativa? Como fica a questão do foco se o registro é apenas luz? Como entender esse espaço, um espaço virtual tão complexo de ser capitado pela nossa cognição treinada a interpretar o mundo externo?

Estamos falando de um registro do invisível ou até mesmo do registro de uma hiperrealidade[1]. Dar materialidade, dar um corpo a um fenômeno desmaterializado. Carioba consegue isso através da interação entre luz e película fotográfica. Parte desse processo é feito sem o menor controle e o resultado é sempre uma surpresa. A sua fotografia é um registro da luz se relacionando com o espaço e não da luz se relacionando com a matéria.

Por tudo isso, suas fotografias não tratam de nenhum tempo, não representam nada, não formalizam nenhum sentimento. Elas são uma constante expansão, um devir, registro de energias.

Desde o início, sua produção apontava um interesse pelo registro da luz. Seus primeiros trabalhos ainda estavam ligados ao mundo exterior. Eram fotos feitas a noite, sem flash, de cenas urbanas. O que mais interessava o artista neste momento eram os eventos que surgiam na fotografia após a revelação e não o objeto em si. Em seguida, Carioba partiu para uma produção de imagens abstratas que ainda mantinham uma possibilidade de identificação com o objeto fotografado. Eram imagens de partes de seu corpo em que a questão da luz já se firmava com bastante autonomia. Estes trabalhos levaram-no a se interessar exclusivamente pela película fotográfica, o que o distanciou do interesse pelo significado do objeto fotografado. Passaram a ser seus objetos de interesse fontes luminosas como o sol, telas de tevê e computador, lâmpadas, scanners, projetores. E em seguida sua pesquisa rumou para o registro dos percursos da luz. Seus trabalhos mais recentes exibem superfícies de emissão de luz construídas pelo próprio artista no computador. Em muitos trabalhos é possível ver as características geométricas da luz quando em expansão no espaço.

[1] O termo hiperrealidade está ligado à noção de simulacro desenvolvido por Jean Baudrillard.

ZÉ **GUEDES**

Apenas Pintura

Moacir dos Anjos

1999

José Guedes é pintor. É desta condição de vida que formula e enuncia um trabalho silencioso e denso; às vezes através do emprego da tinta, outras vezes não. Desde 1997 divide o espaço do suporte que usa entre a têmpera e a fotografia. Sobre uma folha delgada de alumínio, sobrepõe diversas camadas de pigmento e cola, criando desta forma campos monocromáticos que são espaços de luz funda ou reveladores de sua ausência; quentes ou frias, as cores pintadas arrastam o olhar para o interior das superfícies que definem planos. Vizinho a elas, na mesma chapa de metal liso, o artista cearense afixa fragmentos fotografados de paisagens que chamam a sua atenção. Nos primeiros trabalhos assim feitos, José Guedes retraía ou expandia os espaços que pintura e fotografia ocupavam sobre o suporte, buscando compensar, em área usada, as forças da cor e do assunto (pedras e árvores, por exemplo). Nas séries mais recentes, feitas com imagens de sucata e de lixo, reparte a área inteira do alumínio igualmente entre os meios de que se utiliza. Ao invés de enfatizar as diferenças entre a têmpera e a fotografia, parece querer afirmar, no modo equânime com que lhes concede espaço no suporte, que já não mais distingue entre a cor pura do campo pintado e aquelas que habitam as formas diversas que a câmara registra.

Esta indistinção entre meios é novamente enfatizada na série que apresenta no Panorama de Arte Brasileira, na qual um azul quase negro faz limite com imagens – coloridas e propositadamente desfocadas – de decaimento urbano. Invertendo expectativas, é a precisão do campo pintado que conforta os olhos diante das indefinições das imagens mostradas e fixa os contornos do que a fotografia documenta: frentes de moradas que quase não mais se sustentam, cuja fronteira com a tinta é prenúncio de desaparecimento. Não apenas ou principalmente em um sentido concreto e trágico para seus habitantes (que não por acaso são excluídos das fotografias), mas sobretudo como resultado da subsunção de tudo o que o olhar do artista captura ao espaço ideal e autônomo da pintura.

A prevalência do interesse pictórico nas superfícies das casas fotografadas por Guedes transforma-se em atalho simbólico para sua aproximação com as fachadas há tempo pintadas por Alfredo Volpi, artista que tanto admira. Feitas de têmpera rala e fluida, as fachadas de Volpi pertencem a casas "descarnadas", quase cascas ou peles somente; são edificações que perderam as marcas que as tornavam únicas, adquirindo em troca a universalidade de formas pintadas que repousam na superfície plana da tela. Embora avizinhadas de têmpera espessa, as embaçadas fotografias presentes nos trabalhos de José Guedes também esvaziam muito da singularidade e da vida que existe por detrás das moradas frágeis que registram, tornando-as quase apenas campos de cores. São casas tão pouco específicas à periferia de Fortaleza (onde foram realizadas as fotografias) como as fachadas pintadas por Volpi não são próprias somente do Cambuci ou do litoral paulista: trata-se, em ambos os casos, de abstrações de mundos sensíveis, apenas pintura.

É irônico que essas duas obras se aproximem conceitualmente através de procedimentos fundados em temporalidades as mais distintas: enquanto é a artesania paciente e lenta que cimenta a obra pintada de Volpi, Guedes impõe ao seu trabalho a urgência constitutiva da apreensão da imagem por modos mecânicos;[1] é revelador do trânsito intenso entre os meios, contudo, que para Alfredo Volpi a pintura seja *modelo* para a construção de um conhecimento irredutível a qualquer outro saber e que para José Guedes ela seja, além disso, um modelo possível para pensar a própria fotografia.[2]

[1] Sobre a dimensão artesanal da obra de Volpi, ver Naves, Rodrigo. "Anonimato e Singularidade em Volpi". In *A Forma Difícil - ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Editora Ática, 1996.

[2] Sobre a pintura como produtora de modelos autônomos de compreensão do mundo, ver Bois, Yves-Alain. "Painting as Model". *October*, n. 37, Summer 1986.

VANIA **MIGNONE**

Agnaldo Farias
1999

O leitor há de concordar que há uma infinidade de mundos que correm ao lado, como sobras daqueles que se acedem pela força da nossa atenção. Mundos como esses que Vânia Mignone persegue por uma via tosca e estreita que é de onde ela obtém que o prosaico se concilie com o sublime. Em seus registros pictóricos de parcos recursos cromáticos, pequenos como páginas de um caderno de anotações rápidas, compostos de tal modo a frisar aquilo que em princípio não se pensava relevante, só existe a matéria variada e comum do cotidiano: as pessoas, os espaços que habitam e pelos quais vão, vêm ou se quedam suspensas como se lhe tivessem sido congelados o gesto ou o deslocamento do corpo, ou nem isso , apenas estão lá, com os olhos cerrados, em silêncio, como se estivessem vazias ou quase, como a necessitar de um momento para que mais uma vez torne a fluir a energia vital que nos ajuda a emprestar sentido ao mundo.

Há também nesses registros as coisas das quais nos servimos e com as quais convivemos em promiscuidade. Há as palavras fixadas em placas e cartazes que ali estão por estrita obrigação funcional, identificando o uso que se faz de um determinado lugar: camarim, edifício, entrada. Há, enfim, muito daquilo que a palavra banal pode conter. Mas, ensina a artista, porque as pessoas, espaços e coisas se escoram mutuamente que todo o equilíbrio é instável e que todo detalhe pode, justo agora, dependendo apenas do ângulo que se a divise, transcender sua condição. Porque estão escorados, basta um toque para que esses elementos transbordem uns sobre os outros, se mostrem equivalentes, o mundo se desenhando e revele seu movimento perpétuo, sua substância mágica.

O bicolorismo constante das telas de Vânia Mignone compensa-se pelo modo como se derrama aplainando as linhas tensas que perfazem o contorno das pessoas, dos espaços e das coisas. Palavras libertadas do utilitarismo onde as mantemos confinadas para nosso conforto, atravessam essas imagens como nuvens a precipitar sugestões. O ângulo insólito da cena representada indica que, em que pese nossa desatenção, o extraordinário está acontecendo neste momento.

FABIO **NORONHA**

Fábio Noronha
1999

acidez

Qual é o nível da tensão necessária para me movimentar com segurança?
Qual é a forma da estrutura que sustenta algumas paredes de **borracha**?
Retrato feito sem considerar o duplo criado pelo **espelho**.
Beijo de língua desarticulado = acidez.
O espelho não compartilha o peso da **língua**.
Um duplo feito de **originais**.
cabeças de borracha para possíveis ampliações e reduções.
Que tipo de **desarticulação** um pedaço de carne pode causar?
O olhar rompe o espelho.
A cabeça em contração e expansão não costuma ser a mesma:
o mofo e o brilho.
Não tenho escolha, a pressão realizada de fora para dentro descarta coisas sólidas
desconhecidas.
Quando a **estrutura** se alarga devo tomar cuidado com aquilo que é incorporado.
Método não simétrico para apresentar um duplo.
Alargar uma fissura que reage com violência.
A umidade deforma os originais.
A movimentação acaba quando o espaço foi demarcado.
Criação de áreas sem sentido.

SERGIO **SISTER**

Unidos na diferença

Sergio Sister

1999

Por uma bela perversão da natureza, o espaço e o tempo acabam reunindo cacos aparentemente desconexos. Não importa se os estilhaços tenham origem na singeleza natural dos anos ou na destruição dos homens. Em algum momento, as tensões e desconexões que se acumulam ou se transfiguram apresentam-se como uma unidade integra e visível.

Isso me chega através da pintura.

Há alguns anos que encaro com dificuldade a tarefa de conectar dois corpos diferentes de cor, sem corromper a potência de cada um deles em um mero arranjo de faixas. Tentei contornar o problema em 1996 procurando aproximar cores distintas por meio de pigmentos claros e vibrantes e através de valores tonais muito semelhantes. Ou seja: as cores diferentes conviveram bem entre si quando pacificadas em tons e valores iguais.

Com o tempo, porém, fui mudando essas relações na tentativa de dar-lhes um tratamento mais amplo, arejado e diferenciado. Tirei as faixas de cor da tela, dispondo cada uma delas em ripas verticais finas e longilíneas. Agrupei-as, lado a lado, em uma pequena estrutura de madeira, (uma espécie de toquinho), fixando-as apenas pela sua extremidade superior. Outra vezes, as ripas foram ladeadas sem qualquer estrutura, mas sempre penduradas na parede e separadas entre si por alguns centímetros de distância. Em algumas ocasiões não trabalhei por agrupamentos, mas por recortes feitos em uma única chapa de madeira, abrindo brechas mais ou menos largas entre superfícies coloridas. Nos três casos, meu objetivo era deixar que o ar e o espaço atuassem na relação entre as cores. Para melhorar o fluxo entre o espaço concreto da parede e as ripas, usei de um artifício: introduzi quase sempre alguma cor que tivesse alguma familiaridade com a sombra projetada das ripas e, também, com a própria parede branca. Assim, o olho pôde correr mais fluido entre os volumes pintados e o resto, extraindo daí um jogo de colaboração entre as cores, e destas com o espaço comum. É claro que também aqui fiz uma manobra pacificadora a obra, a parede e suas sombras. Mas acho que o resultado é um convívio solidário com mais diferenciação e complexidade. Não é mais ou menos isso que queremos?

TERESA **VIANA**

A sedução da cor

Stella Teixeira de Barros

1999

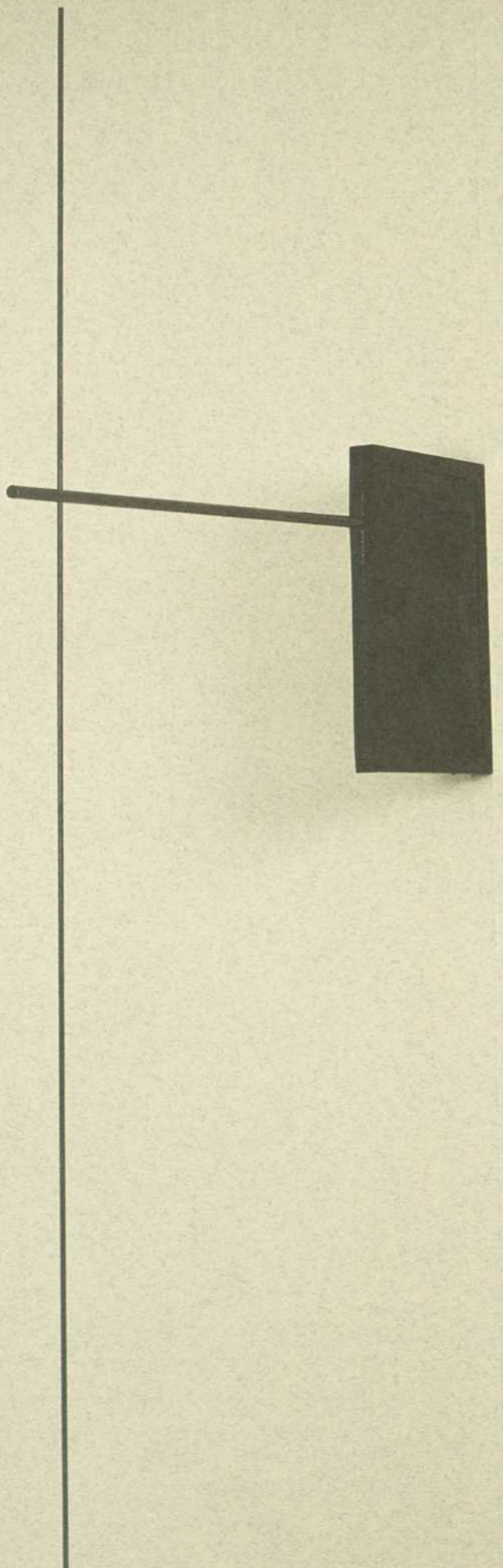
A pintura de Teresa Viana seduz de imediato pela cor. Mas há mais que cor nessa pintura. São telas que somam à uma intensa sensorialidade crômica, de rápidas modificações de tons e semitons, uma acumulação volumétrica. É uma pintura que vira relevo e cria um contínuo diálogo, sempre sutil, entre luz e sombra. Conserva, devido ao relevo encorpado pela encáustica, uma afinidade que é apenas aparente com as pinturas que se querem esculturas, sem contudo manter qualquer vínculo com o espaço escultórico. No afloramento da matéria, as cores profusas de Teresa Viana se levantam, se interpenetram, enérgicas e flexíveis, mas aderem sempre ao plano para poderem expressar a permanente ambivalência com que se agitam.

Nas telas mais recentes, a linha entra pela pintura, como a brincar, permeando os adensamentos de cor como se fora sua estrutura geratriz. É uma linha que se transforma em linha-cor, em linha-pintura, formando uma associação simbiótica entre desenho e pintura, já que, é claro, esses delineamentos trazem em si uma instância do desenho, uma intenção do desenho. Chegam mesmo a obrigar as cores a uma busca de maior definição. Mas ao imergirem na tela, essas linhas transmudam-se, transformam-se em pintura. Enunciam um adensamento de ritmos tonais, de luz e sombra, e uma recrudescência das construções internas da pintura, ratificando um poder de evocação sensorial que faz tremular com maior intensidade as radiações cromáticas saturadas e potencializa regiões de luminosidade máxima entremeadas por outras mais opacas, de luz reflexa, especular. Esses encontros - entre estruturas lineares que tendem a formalizar contornos e a matéria pictórica, que detêm essa presunção da linha, - geram um diálogo sempre opositivo, um desacordo, num estranho pacto que demonstra a avidez das investigações efetuadas em torno de uma das questões fundamentais da pintura, ou seja, daquela que instiga à sensorialidade ver e ao olhar imaginar.

Não há, contudo, nessa pintura uma demonstração de virtuosismo. É uma pintura que mostra sua essência na maneira de captar o efêmero, onde as áreas luminosas se interligam às sombras, através de passagens nuançadas por um cromatismo pulsante, engendrado por imensa gama de gradações, que deixa sempre em suspenso os momentos de transição entre as cores. A densidade maleável e sensual das linhas não assegura à pintura uma estrutura espacial, porque as próprias linhas se transformam em fluxos pictóricos. A organização que as linhas procuram oferecer, em busca de uma racionalidade espacial, se contrapõe à latência das cores, à ocupação instável do espaço feita por sobreposições e transparências. É nesse embate de linhas e gestos que se reconfigura a pintura, como luz, cor e movimento.

Carioca radicada há quase uma década em São Paulo, a artista vem desenvolvendo um trabalho que guarda a memória do fazer paciencioso, da concentração atenta aos prismas da paleta, onde a densidade pastosa da pintura não ofusca o colorismo, ao contrário, redime-o a cada instante através da instauração dos detalhamentos cambiantes das cores. Se por um lado se curva à tradição da pintura sobre superfície plana, o óleo sobre a tela, reinterpreta e reinventa esse processo arcaico com um frescor que não se detém na permanência de conflitos entre matéria e cor, entre fundo e plano, entre desenho e pintura, mas que da circulação vibrátil entre essas relações retira uma experimentação reflexiva, onde a obra se abre para a vida e se defronta com o indistinto, mergulhando numa sedução pelo inconciliável.

A artista agradece o apoio de: DEL NERO Produtos Químicos, LINC Industrial e Comercial de Tecidos e NATRIELLI Solventes.



Sala

JOSÉ **RESENDE**

DANIEL **ACOSTA**

DANIEL ACOSTA, clérigo ou herege?

Martin Grossmann

1999

No final do século passado, Edwin A. Abbott um clérigo inglês, publicou um livro singular entitulado *Flatland: A Romance of Many Dimensions*. O herói do romance, "O Quadrado" habita um espaço de duas dimensões. Encantado com a visita "extra-planar" de uma esfera e assim com a existência da terceira dimensão, ele acaba enfurecendo esse visitante por causa de sua procura obsessiva por dimensões ainda mais altas. Esta sua determinação transtorna também a vida de sua comunidade e ele termina sendo preso, acusado de heresia.

Aqui estamos nós, praticamente um século depois, tentando dar conta de novas teorias que envolvem concepções espaço-temporais extremamente complexas. A quarta-dimensão e as que se seguem são assunto recorrente, assim como a "realidade virtual" com os seus conceitos relacionados à experiências de imersão multi-dimensional potencializada pelas novas tecnologias eletrônicas. Esses temas geralmente estão associados a discussões relacionadas à Ciência e à Tecnologia, mas raramente às Artes. Na Arte Moderna poucos foram os artistas que trataram dessas questões diretamente em seus trabalhos. Já na Arte Contemporânea, dita Pós-Moderna, isso não está mesmo em voga. O corpo e suas necessidades monopolizam a cena.

Daniel Acosta também trabalha o corpo em sua produção, isso é evidente principalmente nos trabalhos que são mediados pelo meio fotográfico. Mas não é o corpo como tema ou até mesmo como suporte que integra a obra de Daniel. O corpo em Daniel é um corpo que busca expressar entendimentos conscientes e sintéticos de sua experiência no espaço-tempo da vida mediada pela arte. Um corpo pensante que produz visando essa condição privilegiada. No entanto, a experiência em si, esta vem do cotidiano, vivida em ambientes comuns, como a própria casa. Isto está evidenciado nas obras: "Casa da Fratura Exposta" (1997); "Casa Primitiva" (1995-96); "Situação-Cidade" (1995); ou "Remonalisa" (1995). Certamente, há fortes indícios de outras referências ambientais que não são necessariamente "caseiras", tampouco arquitetônicas, mas de ordem ornamental[1].

[1] A questão do ornamento na obra de Daniel está em evidência desde o início dessa década (vide por exemplo "Apófase" ou "colunário.a.d'our.ando.nicho" (ambos de 1990) e pode ser considerada como um substrato de sua produção.

O ornamento potencializa o espaço, ativando a percepção e o sentir. O Modernismo, no processo de idealização de seu espaço de arte — o "cubo branco"— baniu o ornamento de seus domínios. Em uma operação que não é necessariamente contrária ou até mesmo crítica a esta concepção, Daniel insere nesse espaço normativo, indícios de natureza ornamental. Esta estratégia do artista demonstra sua habilidade no trato de uma grande ordem "sacra" da arte: seu espaço. Daniel é, nesse sentido, uma espécie de clérigo.

No entanto, este seu pertencimento permite um trânsito por outras dimensões da arte. Neste papel, Daniel nos apresenta assim, sutil e ironicamente, uma outra estória, desta vez representada pelas "esculturas" e "pinturas" que ele instala nos espaços reservados da arte. Esses "objetos" é que são responsáveis por uma heresia espacial, situação semelhante à do "Quadrado" no romance de Abbott. São peças revoltadas principalmente com a sua dependência à força gravitacional, fator determinante nas composições espaciais.

As suas obras tri-dimensionais produzidas na primeira metade dessa década, em gesso ou madeira compensada, são exemplares nessa demonstração de inconformidade com o *sine qua non* estabelecido pela gravidade. São fragmentos de ornamentos deslocados de seus lugares específicos. Eles estão no chão da galeria, em seus cantos, como se estivessem em outra posição, sugerindo, contrariamente, uma elevação. A sensação é de incômodo, pois o teto está no chão! "Homens Nadando", "Homens no Aquário" ou "Conversa na Piscina" reforçam ainda mais esta revolta, pois são obras que poderiam estar sustentadas em qualquer face de um espaço de arte cubóide. "Marat"(1995), neste cenário, é um destaque, síntese de um período excepcionalmente fértil e produtivo do artista.

Daniel, entre o clérigo e o herege, contribui para a dilatação de nossa imaginação, uma ação que implica não só na renovação de nosso entendimento espacial na arte como também na possibilidade de alcançarmos outras dimensões.

MARCELO COUTINHO

Objetos Desejosos: Uma entrevista com o Antropólogo Lawrence Jakimo Pokot

Marcelo **Coutinho**

Dedico esta entrevista ao raciocínio nômade e sempre generoso de Clylton Galamba.

Em publicação anterior, meu texto a respeito de Lawrence Jakimo Pokot foi amplamente mutilado e o pouco que sobreviveu dele ainda sofreu sérios erros de editoração[1]*. Naquela ocasião, apresentei-o como sendo um "místico" que muito havia influenciado a construção de minha obra. Aplicar a ele tal definição, porém, não tratou-se de qualquer erro editorial: foi de minha inteira responsabilidade.*

Não conhecia o suficiente as atividades deste homem, e tentava vê-lo, compreendê-lo sob a curta ótica e o parco instrumental que naturalmente nos caracteriza, nós, cristãos, ocidentais. Para culturas tão estranhas à nossa, tão mais antigas e tradicionais como aquelas que hoje compõem o Quênia, o termo "místico", tal qual o entendemos, precisaria englobar outras áreas do saber, como a medicina, a química, a psicologia e a filosofia. Levando em conta que este, digamos, sábio, é consultado para aprovar ou vetar o traçado urbano, indicar a cor das portas e a melhor combinação de vizinhos na aldeia, somos levados a pensar que este homem poderia também ser considerado urbanista, arquiteto e assistente social, ao mesmo tempo.

Quando encontrei L.J. Pokot aqui, no Recife, durante o carnaval de 1998, hospedado no Hotel Central, foi este termo, "místico", indevidamente aplicado à ele, que deu início a nossas conversas. Eu passava por um dos períodos mais difíceis de minha vida. Os ruídos vindos da rua em orgia só tornavam minhas dores mais desproporcionais. Eram dores do espírito, aparentemente imateriais, mas que por vários momentos manifestavam-se nas juntas de meu corpo e em vertigens inauditas.

Foi quando recebi na casa de meu amigo, o crítico literário Anco Márcio Tenório Vieira, o telefonema de um outro velho amigo, o físico Vinícius do Vale Navarro, paraibano de João Pessoa, hoje professor de astrofísica na Universidade de Cambridge: Pokot chegara ao Recife duas semanas antes do início do carnaval.

Nas condições em que me encontrava, mergulhado em uma estranha e macabra euforia, sinal típico de uma vindoura depressão, não seria de espantar que a imagem de Pokot tivesse sido tão recorrente em mim, mesmo que não soubesse deste seu novo arroubo em visitar o Brasil. Afinal, era este homem que tratava em suas palestras da necessidade de voltarmos a ver na dor e na adversidade não o fim, mas a oportunidade de verificar a passagem. *Porém, o fato é que quando soube da presença física, real, de L.J. Pokot na cidade, atribuí a isso uma aura mágica. Um doce ditame do acaso. "Deus não joga dados", pensei.*

Pokot já havia estado no Brasil por várias vezes. Por mais que houvesse conhecido figuras ilustres da intelectualidade brasileira e internacional, manteve-se a parte de um conhecimento público mais vasto. Ainda jovem, acompanhou Claude Lévi-Strauss em terras Nambiquaras, como colaborador de língua inglesa à expedição[2]*.Desta experiência, surgiu sua primeira publicação:* Entre os Olhos – O que não foi visto por uma expedição européia entre os Nambiquara da América do Sul[3]*, datada de 1942,vinda a público antes da publicação de Tristes Trópicos, obra do ilustre antropólogo francês. Nos anos cinqüenta, participou, ao lado dos irmãos Villas-Boas, de outra expedição, esta no Pará, para estudar os Ravé-Potí. Seu interesse era verificar os laços entre os ritos e imagens de passagem dos Ravé-Potí e sua tribo natal, no Quênia. Publicou em 1964 o ensaio* O Oriente de Lá – Estudo Comparativo do Devir entre os Ravé-Potí e os Kummah[4]*.Esta tornou-se sua última publicação e o último registro de seu pensamento naquilo que ele hoje chama de "dialeto acadêmico" ou de "pornografia intelectual", referindo-se ao gosto universitário em "transmutar todo pensamento, livre e fluxo por natureza, em papel e pedra". Após a publicação de "O Oriente de Lá", sentiu-se profundamente cansado em tentar conciliar a natureza "pequena e tribal" de seu raciocínio, gerado no Quênia, com a grandiloqüência da ciência ocidental que havia lhe chegado através dos filtros ingleses de Cambridge.*

De volta à África, abandonou seu emprego de professor na Universidade de Nairobi e montou bases em sua terra natal de onde sai periodicamente para divulgar suas idéias na forma de palestras ou de conversas individuais demoradas com "aqueles que detecto como micro-partículas de algumas modificações lentas do que virá".

Foram ao todo, entre nós, quatro encontros. Sempre na varanda do pequeno restaurante do Hotel Central, na Boa Vista. Eu chegava em torno das três da tarde, como havíamos marcado antecipadamente. Sentado sempre na mesma poltrona de aparência muito confortável, mais assemelhada a um útero, de tão profundo era o seu

[1] Jornal que circulou nas cidades de Olinda e Recife, em agosto de 1997, como forma de divulgação do evento multi-mídia "Mônadas", que teve como local a antiga fábrica de tecelagem Tacaruna.

[2] Em *Tristes Trópicos* (São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1996, pag. 248), Claude Lévi-Strauss não se refere nominalmente aos seus colaboradores na expedição Nambiquara. Apenas indica: "a expedição incluía de início quatro pessoas que formavam o pessoal científico, e sabíamos muito bem que nosso êxito, nossa segurança e até nossas vidas dependeriam da fidelidade e da competência da equipe que eu ia contratar". O antropólogo Edmund Leach, em seu ensaio *Lévi-Strauss* (São Paulo: Ed. Cultrix, 1970, pag. 12), nos diz sobre a expedição Nambiquara: "Os detalhes desta expedição são difíceis de determinar. Inicialmente, Lévi-Strauss teve dois companheiros científicos empenhados em outras espécies de pesquisa. O grupo deixou sua base em Cuiabá, em junho de 1938, e atingiu a confluência do rio Madeira e Machado no fim desse ano. Segundo parece, estiveram em movimento o tempo quase todo". Não se sabe ao certo o motivo do ilustre antropólogo ter se furtado de dar o nome dos demais cientistas que compuseram esta expedição.

[3] Between the Eyes - What has not been seen by an European expedition among the Nambiquara in the South America (Cambridge Mass, 1942).

[4] The East There - A comparative study of the becoming between the Ravé-Potí and the Kummah (Cambridge Mass, 1964).

acomodar, estava Lawrence Jakimo Pokot, fumando lentamente seu já terceiro maço de cigarros com filtro. Afundado nesta poltrona, seu corpo negro e franzino, já enrugado, alternava gestos ágeis e nervosos, com uma calma e silêncio tumulares. Em duas de nossas conversas, instalou-se um silêncio profundo. Silêncio este tão persistente que não o suportando, por duas vezes levantei de minha cadeira e parti. Quando cheguei a calçada do hotel, ouvi sua voz vinda da varanda: "Não foram vocês que criaram o tempo lógico? Por que tanto espanto? Estarei aqui amanhã, na mesma hora".

Nestes encontros, Pokot falou-me de sua afeição especial por esta região específica do Brasil, o Nordeste, e de seu deleite pelo carnaval negro do Recife. Contou-me ainda de como tomou conhecimento da obra do filósofo Evaldo Coutinho, através de A Visão Existenciadora, *que lhe chegara as mãos numa edição pirata impressa na Argélia. Além de ouvir os tambores que rufavam no bairro de São José, Pokot tinha como intenção encontrar-se com este homem que, para ele, tinha construído um dos mais belos sistemas de "para-filosofia" e "para-literatura" da língua portuguesa.*

Em seu pensamento, parcialmente expresso aqui, reparam-se traços do que seria para nós uma análise antropológica. Porém, naquilo que a antropologia possui em comum com a filosofia: a busca por uma análise básica do Homem. Cá e acolá etnográfico, Pokot impõe sua noção peculiar de espaço e tempo nos ritos de passagem, francamente baseada na experiência específica de seu povo de origem, os Kummah. Se Van Gennep vê nos ritos de passagem a função de mudança de status social do indivíduo[5]; se a psicóloga Monique Augras, inspirada no próprio Gennep, sugere que na passagem "vai-se de um ponto para outro", que "é uma imagem altamente espacial"[6], Pokot irá sugerir uma outra visão: "a passagem não é objetual, não é verificável através dos olhos"[7]. Utilizando-se do caso Kummah, nos diz que a passagem desdobraría-se indefinidamente durante todo o correr da vida, entre dois pontos: nascimento e morte.

Já no primeiro de nossos encontros expus-lhe meu projeto, já em andamento, de nomear com palavras criadas por mim, sensações íntimas, complexas que, exatamente por serem absolutamente pessoais, carecem de uma denominação e, por conseqüência, de uma dicionarização. Trata-se de um trabalho lento, disse-lhe. Em um ano de trabalho havia escrito não mais que três verbetes. Falei-lhe da palavra que exporia em breve, em forma de vídeo-instalação, naquela que seria a minha primeira exposição individual. Foi ele que alertou-me do caráter votivo *e do desejo de passagem que estavam evidentes em* Aveclo.

O que levo a público agora é apenas o conteúdo de nossa primeira tarde juntos. Tendo este encontro versado sobre passagem, sobre o desejo latente que habita objetos e palavras e, por conseqüência, sobre arte, achei conveniente separá-lo dos outros assuntos abordados por ele e por mim em nossos encontros.

Foi ele que deu início a esta nossa primeira conversa, com seu português só não perfeito por ser levemente contaminado por um estranho sotaque, mistura de inglês britânico e tacuch, sua língua natal.

Pokot: Estou contente que esteja aqui, que tenha me tornado uma referência constitutiva para você. Mas, porquê quis ligar meu nome ao termo "místico", quando citou-me naquela publicação? Publicação, diga-se de passagem, difícil de dignificar a presença do nome de qualquer indivíduo...

Marcelo: Ingenuidade minha. Desculpe-me. Não encontrei o termo exato para defini-lo. O senhor bem sabe que entre nós, para nos sentir compreendendo, precisamos isolar os fatos e nomeá-los.

Pokot: Sei, meu amigo. Vocês batizam as coisas se utilizando de nomes velhos, pré-existentes. Nomes firmes perante o texto histórico que vocês aceitam como legitimador. Mas, chamar-me de místico seria reduzir-me a uma nomenclatura que vocês próprios desrespeitam. Trata-se de uma palavra que um dia referiu-se a algo existente. Porém, dela pouco ou nada sobreviveu. Vocês preferiram optar – se é que é dada ao homem qualquer opção – por uma espécie de realismo, que de tão real, tornou-se fantástico. Creio que daí, deste realismo estriônico, podem surgir outros fluxos, ainda inauditos.

Marcelo: O que o senhor quer dizer com "outros fluxos"?

Pokot: Tudo se comporta como sopros que oferecem aos nossos olhos a possibilidade de ver, simultaneamente, a parte de dentro da pele de um leopardo e a parte de fora desta mesma pele felina. Elas não se apresentam como duas superfícies diversas. São uma. O aprimoramento desta vontade de capturar a realidade acabou por levar seu povo para um lugar exatamente oposto a concretude dos fatos e das coisas. E, consequentemente, acabamos por nos encontrar num ponto deveras comum, nós representantes das chamadas "sociedades primitivas" e vocês, mantenedores desta dita "sociedade complexa": a presença onipresente da imagem. A imagem, como você bem sabe, é o idílio da coisa real. Apoiados na imagem, levados pelas mãos, por seus caminhos, podemos chegar muito longe. Para além daqui. Assim, podemos antever o que virá, caso sejamos sensíveis a tais sopros.

[5] Ver *Les Rites de Passage* (Paris: Nourry, 1909)

[6] Ver *Passagem: Morte e Renascimento* (In "O Imaginário e a Simbologia da Passagem", Danielle Perin Rocha Pitta (org.), 1984, Ed. Massangana Recife, PE, pag. 35).

[7] Em *O Oriente de Lá - Estudo Comparativo do Devir Entre os Ravé-Potí e os Kummah* (Cambridge, Mass. 1964, pag. 204), Pokot discorre sobre o tema da Passagem como fenômeno de ordem psíquica, individual, processado portanto dentro de uma *outra* ordem temporal. Diz-nos Pokot: "Passage as a rite is a social aggregator, a permission-obligation of change given to the individual by his group . However, the passage is not always really consolidated. Often, one verifies that the social arrangement was not enthroned at the psychic time of the individual who has been through the rite" E usando o exemplo dos Ravé-Potí, nos diz mais adiante: "In the cases of bodies emptied from a new order, that have made use only of the sacred rite's appearance, the Ravé-Potí usually make the individual in question swallow clay to the point of nearly suffocation with the intention to fulfill his deep emptiness".

Marcelo: O senhor parece estar sugerindo que é possível antever o futuro...

Pokot: O que é o futuro?

Marcelo: Bem, aquilo que ocorrerá daqui há, digamos, vinte e quatro horas.

Pokot: E quando não se usa relógio?

Marcelo: Ora... pode-se usar o sol, a lua ou a alternância das estações do ano.

Pokot: Vocês pensam no tempo como algo que corre e escorre por nossos corpos, meu bom amigo... Vêem a ilusão do tempo quando os cabelos rareiam, as peles enrugam, os descendentes crescem, morrem, quando algo ou alguém se afasta de vocês. Nestas tipologias de visão, vocês se imaginam como algo pertencente a um lugar anterior ou posterior ao atual. Mas, para nós Kummah, como disse, isto não existe: trata-se de uma ilusão. E, vale a pena dizer: uma ilusão infernal, verdadeiramente o *haliob*. Em nossa estrutura pessoal e, por extensão cultural, não nos verificamos como uma mesma pessoa durante muito tempo. Podemos ser batizados e ganhar um nome diferente quantas vezes for necessário, neste período que vai do *jahamkat* ao *kathamjah*[8].

[8] Em idioma tacuch, o equivalente ao termo "nascimento" é "jahamkat", que se traduzido rigorosamente, significaria "lá vem". Para nossa "morte", os Kummah possuem o termo "kathamjah", uma inversão de sílabas que poderia ser traduzido como "evaporou".

Marcelo: A mudança de nome representa a finalização de uma *passagem*...

Pokot: Sim... De forma geral podemos pensar em passagem como um movimento, um movimento filiado ao tempo e nada devedor do espaço. Um movimento que leva alguém de um estado temporal a outro. Mas o tempo, como já lhe disse, é uma noção condicionada. Ele não é objetual. Por mais que reparemos nele impresso nas coisas, o que vemos não é o tempo em si, imaterial por essência, mas os rastros de sua ação que já efetuou-se. Assim, ele possuirá as mais variadas conformações. Van Gennep tenta descrever para vocês como a noção de tempo se comporta nos ritos de passagem de alguns lugares da África Ocidental. São ritos de geração e morte. Que duram um período de tempo freqüentemente longo. E que ao fim deles é assegurada a mudança necessária. Mas entre nós, Kummah, a passagem se efetua como sentido desdobrado e perene, não como sentido fixo e temporalmente localizado. Por assim dizer, estamos vivendo um longo e ininterrupto processo de passagem... A nossa heteronomia ostensiva nos garante a manutenção da situação de mobilidade da passagem. O nome é prescrito por uma autoridade específica, que diagnostica a necessidade do indivíduo livrar-se de um objeto do passado. Prender-se a uma das feições desta ilusão, pode oferecer o *haliob* ao pobre sofredor.

Marcelo: Eu poderia traduzir *haliob* como "inferno"?

Pokot: Creio que não.

Marcelo: O senhor poderia me descrever o conceito desta palavra?

Pokot: Nada de conceitos, meu jovem, nada de conceitos... Você experimentou parte desta visão. Quando se detém a imagem, não necessita-se de conceitos.

Marcelo: Eu experimentei ? Como assim?

Pokot: *[Silêncio]*

Marcelo: Quantos nomes uma pessoa pode assumir durante a vida?

Pokot: Quantos se fizerem necessários. Vou lhe relatar um caso desta nossa estrutura de heteronomia ostensiva. Existiu um velho homem entre nós que manteve-se inviolável por boa parte de sua vida. Durante uma noite de inverno teve um sonho pavoroso onde um mensageiro vindo do *Katham-huruk*[9] lhe avisava dos malefícios de manter-se casto durante muito tempo. Seu pênis iria penetrar-lhe as vísceras e fundir-se numa única estrutura de carne que lhe cobriria inclusive o ânus e nenhuma substância ou produto poderia ser expelido de seu corpo. Enxergou-se como um balão inflado até o limite de estourar e, finalmente, viu-se estourando e de si jorrando grandes quantidades de esperma, fezes, urina e sangue. Acordou naturalmente apavorado com a mensagem de alerta que lhe viera dos céus e resolveu consultar-me.

[9] "Katham-huruk", palavra mista, englobaria em si algo próximo de nosso conceito cristão de "além", ou seja, o lugar para onde iríamos após-morte e, no caso dos Kummah, entrarem em "kathamjah". Porém, é importante atentarmos que o termo "huruk", usado separadamente, pode denominar em tacuch tanto "fezes bovinas", fertilizantes do solo, quanto "vagina da mulher amada". Portanto, temos aqui um sentido muito ampliado da idéia de além.

Marcelo: E como o senhor agiu?

Pokot: Ora, não sou homem diante do qual um sonho passa despercebido... Prescrevi-lhe um novo nome. Nome este, aliás que, reconheço, já deveria ter-lhe prescrito a muito mais tempo. Eu ainda era um novato na função. O fato é que estruturado pela liberação do nome anterior, que funcionava como um terrível objeto que o ancorava naquilo que vocês chamam de "passado", o homem floresceu e novamente entrou no fluxo. Passou a experimentar todas as formas possíveis de liberação de seu sêmen. Para aquele homem, nenhuma diferença existia entre uma palmeira, um ser humano e um *hou-hou*[10].E cada uma destas experiências certamente o modificaria. Iriam torná-lo, de alguma forma, outro, deixando-o com muita rapidez, dono de periódicas novas estruturações e, consequentemente, detentor de novos nomes. Entrou em *kathamjah* já muito velho, tendo passado por cerca de cinco mil nomes, com o crânio rachado por um gorila.

[10] Espécie de cão do mato, que vive dos restos alimentares apodrecidos deixados por outros animais de maior porte. Parente da hiena, é habitante das margens do lago Victoria.

Marcelo: Caso eu tenha entendido bem, o senhor está dizendo que vocês Kummah não possuem qualquer marcação cronológica?

Pokot: O tempo para vocês é externo. Ele lhes é ditado a sua revelia, montado sobre esta estranha estrutura que vocês chamam de trabalho e produto. Para nós, o tempo não é *linha*: é *ponto*. Não existe a conjugação pretérita do verbo ser, tampouco a futura. Quando nos referimos a idéia de Ser como indivíduo, apenas seria possível aplicarmos a forma de gerúndio. Trata-se de uma estrutura interna, baseada nesta bela palavra de sentido perene: *sendo*.

Marcelo: Mas o senhor referiu-se a esta figura de autoridade que prescreve os novos nomes para os indivíduos. Esta figura não funcionaria como um marcador de tempo externo, tal qual um relógio?

Pokot: Não. Não quando já se visitou o *Haliob*. Esta figura de autoridade, o *puckotoch*, está aqui e acolá. Nesta peculiar situação, vemos tudo. Vê esta marca em minha nuca? *[Pokot vira-se e apresenta uma profunda incisão de forma oval que mesmo os cabelos crespos não conseguiam esconder]*

Marcelo: É uma marca muito profunda. O que isto significa?

Pokot: Esta forma amendoada tenta reproduzir a forma de um olho. Esta incisão foi feita com o *pucko*, instrumento ritual de ferro que penetra e calcina a pele até a estrutura óssea do crânio. Eu ainda era jovem quando foi passada para mim a função de manter fluida e assegurada a nossa heteronomia ostensiva. Foi esta marca que me dotou de um nome fixo, este que ainda hoje carrego e que representa a posição de *puckotoch*.

Marcelo: *Puckotoch* seria o homem que, tendo experimentado a visão do *Haliob*, foi alçado socialmente a esta posição de guardião da mobilidade nominal, estou certo?

Pokot: Quase isto, quase isto. Nasce-se predestinado a tal visão. Esta marca em minha nuca representa a integração das três formas de tempo conjugadas em mim e gravadas em meu corpo. De uma forma ou de outra todo homem possui, por natureza, a inscrição destas três formas na própria configuração de seus corpos. Pense em seu corpo caminhando por uma vereda... Existe o andar dos pés que experimenta as texturas da areia, as variadas temperaturas que o solo nos oferece, o conforto de pisar a terra fria, que estava à sombra de uma árvore. O corpo instala-se no presente absoluto. Nele, sentimos dores, prazeres, confortos e desconfortos, frios e calores que são manifestações sólidas da mais absoluta presentificação das coisas. Através destas sensações nos é revelado o teor do instante. Já a presença dos olhos, que vara vereda à dentro, nos retira do instante e nos oferece as possibilidades de configuração daquilo que virá: as curvas, a escuridão, o sol que se põe frente aos nossos olhos e nos ofusca, um possível lago a atravessar. Os olhos, sempre mirando para frente, nos oferece o símbolo do futuro, muito longe do agora. Mas ainda temos as costas. E, em especial, a nuca: esta nossa parte tão vulnerável. Este é nosso ponto cego. É o que deixamos para trás. É aquilo que nos permitiu chegar e estar experimentando o instante desta nossa caminhada pela vereda, mas que não mais avistamos. O passado e a configuração frágil e cega da nuca poderiam funcionar como uma boa imagem do *Haliob*.

Marcelo: O olho gravado na nuca teria o significado de enxergar todo o trajeto da vereda que ficou para trás, ou seja, ver o passado...

Pokot: É estar instalado todo o tempo, simultaneamente, nos três lugares. Por isso, à mim e a nós *puckotoch* é vetada a heteronomia. Foi-me reservada esta posição. Não posso experimentar a graça reservada aos comuns. Próximo da morte, quando transferir a chaga para a nuca de meu filho, poderei por fim ganhar outro nome e entrar em *kathamjah*.

Marcelo: Trata-se de um cargo passado de pai para filho, pelo que o senhor disse. Sempre é escolhido o primogênito para tal responsabilidade?

Pokot: Não. Tudo depende da cor dos ventos que envolveram o momento do nascimento da criança. Só aqueles que nasceram soprados por ventos róseos claros poderão assumir o posto.

Marcelo: O senhor quer dizer que os ventos possuem cores? Trata-se de uma simbologia ou...

Pokot: ... ou concretude? Veja, meu jovem, é impossível medir ou estabelecer fronteiras firmes entre as duas coisas. Lembre-se de Cassirer, por exemplo, que já há tanto tempo esforçou-se para convencer vocês das incertezas na diferenciação entre estas duas coisas. Mas, o que interessa é que hoje, poucos são capazes de ver este fenômeno das cores do ar. Porém, mesmo entre vocês do mundo ocidental existem aqueles que perseveraram nesta percepção e tentaram defendê-la. Lembra do irlandês De Selby?

Marcelo: Nunca o li diretamente. Sempre através de Le Fournier ou de Hatchjaw & Basset.

Pokot: Em um livro seu intitulado "Álbum de Campo", De Selby fala da presença de um "ar negro" que envolvia a Europa pouco antes da primeira grande guerra. A princípio, pensou que fosse o acúmulo de poluição das nascentes fábricas e indústrias. Mas logo se deu conta de que só ele vislumbrava tal coloração peculiar. Cor sempre premonitória de alguns eventos que estão por ocorrer a nível do corpo social. Seguindo este raciocínio que, como você vê, também foi percebido por um pensador ocidental, nós observamos a predominância da cor dos ventos que envolvem o recém nascido. Caso sejam róseos, ele terá uma vida longa e a fortaleza necessárias para ocupar o posto de *puckotoch*. A propósito, o próprio De Selby, em "Horas Douradas", comenta a variação das cores de nascimento e também aponta para o róseo como a cor da longevidade.

Marcelo: Desviando um pouco o assunto, se o senhor me permitir, gostaria de falar de seus vínculos com nossa cultura. O senhor foi professor na Universidade de Nairobi, possuiu fortes vínculos com a antropologia e especificamente com a etnografia. Estudou em Cambridge, fala diversas línguas e ainda faz questão de viajar freqüentemente pelo mundo...

Pokot: *[Interrompendo]*...já foi mais freqüente. Hoje prefiro estar entre os meus...

Marcelo: Mas, de qualquer forma, ainda faz este movimento, de estar lá e cá, não é? Como é possível coligar uma educação formal inglesa com o fato tão fundamental de o senhor ser um *puckotoch*?

Pokot: Este é um traço do caráter Kummah. Aos olhos estrangeiros, conciliamos, fundimos. Você deve saber o quanto somos diferentes de nossos vizinhos, os Nuer, descritos pelo meu colega Pritchard. Ao contrário deles, sempre violentos e ariscos com seus visitantes, nós somos receptivos. Não é difícil, para aqueles que possuem olhos argutos, desconfiar de gentileza e receptividade em excesso. Elas contém em si uma voz oposta. A nossa defesa, no que diz respeito a nossas relações com a alteridade, é baseada na mentira. É possível que sejamos o povo mais mentiroso, lúbrico e dissimulado da África Central.

Marcelo: Como aconteceu? Me fale destes primeiros contatos com o ocidente...

Pokot: Nos apresentamos, a princípio, como um povo mudo. Provavelmente seríamos o primeiro povo geneticamente mudo da face da terra. Éramos, portanto, duplamente interessantes para nossos colonizadores. Assim, sendo uma cultura "só ouvidos", a palavra de Jesus nos emprenharia com mais voluptuosidade. Durante o primeiro ano de presença dos missionários, nada falávamos. Só ouvíamos. Apenas balançávamos nossas cabeças em sinal negativo, acompanhado de um som gutural assemelhado a um "humrrum". O gesto era dúbio, não restava dúvida. Mas a ânsia por uma imensa platéia, finalmente só ouvidos para a "palavra", fez os missionários darem mais atenção ao "humrrum" do que ao negativo pendular de nossas cabeças. Eles se apaixonaram por nossa aparente docilidade. Porém, não estavam satisfeitos com o negativo pendular. Com muito trabalho, tentaram modificar o movimento da esquerda para a direita, indicativo de "não", e substituí-lo por um mais adequado, que desloca a cabeça de cima para baixo, reforçando o "humrrum". Quando finalmente o movimento de nossas cabeças aprumou-se, eles choraram de emoção. Mas tal foi a surpresa da missão quando verificou que o som gutural havia se transformado também. Enquanto nossas cabeças balançavam afirmando, das gargantas saía um outro muxoxo, um tanto quanto desalentador, um ruído lingual assemelhado a "tss, tss, tss".

Marcelo: Povo ardiloso os Kummah...

Pokot: Trata-se de uma bela tradição. Eles ficaram muito impressionados quando já no segundo ano de mudez, falamos em conjunto a palavra *yêh-zhúch*. Eles imaginavam que haviam nos curado de nossa mudez orgânica, através da ação da fé e da aceitação de Jesus em nossos corações. O parentesco fonético entre *yêh-zchúch* e Jesus, tornou-se um emblema da conversão para eles. O que eles demoraram a descobrir foi que em dialeto *tacuch*, esta palavra assemelhada ao nome de seu salvador, tinha o significado de "impotência sexual", ou "homem que não cumpre com seus deveres de marido".

Marcelo: A estrutura mentirosa de defesa cultural dos Kummah ajudou o senhor em sua carreira universitária em Cambridge?

Pokot: O fato é que a dissimulação e a mentira como traço de defesa cultural nos foi, e ainda é, elemento de grande utilidade. Através dela, passamos a dialogar mais altivamente com quem quer que fosse. Em Cambridge, fui considerado um dos mais próximos seguidores do método de campo do professor Malinowsky. Ele próprio, já um tanto esquecido, imputava a mim o título de herdeiro. Minhas qualidades Kummah qualidades de enorme plasticidade diante da alteridade, me credenciavam a experimentar o método de campo de Malinowsky com mais profundidade. Chamei meu método de "imersão aguda" e freqüentemente o apelidei de "método de compaixão etnográfica", para me fazer mais claro aos ouvidos ocidentais. Mas, voltando a sua questão primeira, foi a plasticidade Kummah que agiu sobre mim e me dotou da possibilidade de trafegar entre povos os mais díspares. Somos uma cultura plástica, maleável, receptiva, mas a dissimulação e a mentira nos manteve a integridade. Trata-se de pensar a mentira não como traço de mal caratismo, como um lado assombreado da alma humana. Trata-se de reparar que os homens preferem ouvir "sins" do que "nãos". Pode-se facilmente fazer alguém crer que estamos inteiramente convencidos, ou ainda, convertidos, de seus argumentos repetindo, durante uma conversa, periódicos "humrrum", "certamente", "claro, claro". Este artifício enche de vaidade aquele que compulsivamente fala e que tenta convencer o mundo de suas magníficas percepções. O lado mal, a deformidade de caráter, sempre será do falador compulsivo, daquele que tenta engendrar a vastidão do mundo em sua teia particular de leituras. Me utilizei da vaidade alheia, do falador compulsivo, através de meus ouvidos bastante generosos. Em *tacuch* existe um termo que em muito pode elucidar as relações que travamos com outras tradições culturais. Este termo se aplica às crianças. Chamamos aquelas que desobedecem em silêncio seus pais de *tantuo-hou*[11]. O meu método de compaixão etnográfica, surpreendeu meu velho professor, que me imaginava um de seus últimos e derradeiros cúmplices absolutos. Ele me aconselhava algo, eu dizia sim, mas continuava trilhando meu próprio caminho.

[11] Rigorosamente, *tantuo-hou* significaria "criança cujas orelhas foram comidas por um *hou-hou*. Em português falado no Nordeste brasileiro, estaria próximo de criança "malouvida".

Marcelo: O fato de descrever os Kummah como o povo mais mentiroso da África Central e sendo o senhor um Kummah, nós poderíamos desconfiar de todas as suas palavras nesta entrevista. Isto não o incomoda?

Pokot: *[risos]* É temerário, devo admitir. Mas cabe a vocês me julgar, não a mim. Entre

A mentira e a loucura existe uma delicada fronteira. Nós não acreditamos em nossas mentiras e isto nos faz apenas cínicos e gaiatos aos olhos alheios, mas nunca aos nossos próprios olhos. Vocês, ao contrário, acreditam em suas próprias mentiras, se desestruturam quando finalmente elas não podem ir à frente e isso faz de vocês um povo esquizofrênico. Esquizofrênico aos olhos de outros povos e até mesmo aos seus próprios olhos.

Marcelo: Diz um amigo meu, ex-seminarista Hilton Lacerda: "que a platéia acredite na mágica que se efetua no palco, nenhum problema. Porém, o mágico que acredita em sua própria mágica..."

Pokot: ... existe uma grande diferença. Exatamente. Seu amigo está correto. Além do mais, a dissimulação entre nós é um elemento de defesa cultural.

Marcelo: Mudemos de assunto, senhor Pokot. Em uma de suas palestras, publicadas nos Anais de Psicologia Social da Universidade de Salamanca, tive a oportunidade de tomar contato com suas idéias sobre "objetos desejosos". Caso eu não esteja enganado, o senhor iniciava falando de objetos simples que seriam presentificações do desejo de vir a ser e, posteriormente, falava de grandes edificações sociais que possuiriam o mesmo princípio desejoso. O senhor poderia expor mais uma vez estas idéias?

Pokot: Sim, claro, com muito prazer. Mas lembre-se que em Salamanca eu tive dois dias para expô-las.

Marcelo: Tenho todo o tempo necessário para o senhor...

Pokot: Obrigado, obrigado. Sua juventude é benevolente, como toda juventude. Sempre pensam que tem todo o tempo mundo... Mas, vamos adiante, não é ?

As palavras são a presentificação da ausência, estou certo? Quando eu falo: "ontem eu fui trabalhar", estou evocando uma situação que já não existe. Estou presentificando uma ausência. Quando digo "gostaria de amar novamente" também estou presentificando o vazio físico de uma dada situação, que não está mais aqui, que apenas poderá vir a estar um dia. Existe uma marca fundamental na linguagem que é a eterna e constante construção e reconstrução daquilo que um dia existiu, e daquilo que um dia existirá. A linguagem se constrói aqui e agora, quando se fala, quando se escreve. Porém aquilo que a move, que a faz efetuar-se, não está aqui nem agora. Está antes ou depois do instante. A linguagem é instrumento desejoso, por tanto. É desejo de presentificação daquilo que, por natureza, é impossível de presentificar. Linguagem é evocação. Evocação e reconstrução. O elemento desejoso da linguagem pode ser verificado quando, periodicamente, olhamos um fato passado de nossas vidas e construímos um discurso qualquer, para nós mesmos, que justifique uma condição presente. Logo mais adiante, nossa vida muda novamente. Então olhamos para o mesmo fato passado e, estranhamente, enxergamos nele outra coisa e recontamos para nós mesmos uma outra história que dote de sentido a condição atual. Por ser

desejosa, a condição natural da linguagem e do discurso é de reconstrução e construção. E de clara evocação daquilo que não existe.

Marcelo: Ludwig Wittgenstein se refere a linguagem como instrumento que tenta expressar aquilo que não é passível de ser expresso. Porém, é exatamente aquilo que não possui possibilidade de ser expresso é o que move, que movimenta a linguagem...

Pokot: Sim, sim. Gosto da idéia de Wittgenstein sobre o que movimenta a linguagem. Este lugar estranho e inacessível à comunicação. Esta fenda escura, aberta sob nossos pés, que funda todas as narrativas míticas da "origem" e do "sentido"...o "sentido das coisas"... o que dá sentido a uma proposição é algo imaterial, que não está na objetividade das palavras, dos fatos e dos objetos. Os fatos representados, os signos, são em si mortos, desprovidos de sentido. O sentido do signo não está no signo, está na imaterialidade da mente. De fato, o que move o dizer da linguagem é sua impossibilidade de tudo dizer.

Marcelo: E quanto aos "objetos desejosos"?

Pokot: O que vale para o discurso da palavra, vale para aquele dos objetos. Portanto, nos objetos está contido o desejo de ser. Eles são indicadores da ausência, assim como as palavras. Vê-se isso muito claramente quando pensamos na lógica dos "objetos votivos", que vocês ocidentais abandonaram quando foram obrigados a escolher a lógica da arte como linguagem autônoma. Mas o que rege o objeto votivo é o mesmo núcleo que rege a obra de arte. E, provavelmente, vocês tenham esquecido disso. Vi aqui, na região Nordeste do Brasil, desde que estive aqui pela primeira vez antes de me juntar a equipe de Lévi-Strauss no mato Grosso, uma forte presença do objeto votivo. São os chamados "ex-votos", não é?

Quando um homem esculpe em madeira seu tumor na cabeça, ele retira de si o tumor. Ele efetua seu desejo de livrar-se da doença, construindo-a em madeira, ou cera. O objeto não possui nenhuma autonomia lingüística. Ele não é "belo", não é "feio". Ele não é equilibrado plasticamente, e isto não é levado em conta como elemento essencial. Ele é desejo. Desejo latente. O objeto, no caso o ex-voto, que é um remanescente do objeto votivo e das estruturas pagãs de religião, é um receptáculo da ligação direta entre o crente e a divindade. Em si, ele nada é. Ele apenas é, para o crente e para a divindade a qual ele travou contato. O ex-voto é um exemplo claro da idéia de um objeto desejoso.

Marcelo: E o que vale para o ex-voto valeria para todo e qualquer objeto?

Pokot: De forma mais ou menos contundente, sim. Porém, para vocês ocidentais isto seria uma idéia difícil de defender e argumentar. Salamanca já aconteceu há muito tempo...

Quando penso no volume de tempo e dinheiro que o ocidente gasta preocupado com comunicação entre indivíduos, quando vejo a pulverização do corpo geral da sociedade em grupos e subgrupos étnicos, econômicos, religiosos, sexuais, sou levado a crer que a Internet e a informática são objetos desejosos. Eles são indicadores da ausência. E a ausência é a matéria construtora deste sentimento motriz, o desejo. Quando não há ausência, não há desejo.

Marcelo: Lembro-me do senhor se referir a arte ocidental como "um mal necessário", que poderia alertar para a lógica dos objetos desejosos. O senhor poderia se estender um pouco a este respeito?

Pokot: É um mal necessário. Não gosto do que vocês chamam de arte. De nenhum tipo de arte. O que fazemos em minha aldeia é reverenciar a presença do mundo, não a ausência dele. E o que vocês fazem é um cultivo mórbido da ausência. Vocês perderam o elo com a transcendência e se lastimam disso, construindo uma estética. Estética é a tentativa de construção de um sucedâneo para o sentimento de orfandade que a modernidade lhes impôs. Quem crê não precisa de arte. Vocês estão a deriva. E, se saio do conforto de minha cultura secularmente imóvel, satisfeita, para me encontrar com vocês é por compaixão. É preciso reconstruir esta ponte. E penso que posso ajudar. Mas, quando entro neste lugar que para vocês possui o valor de um templo, o museu, e vejo esta multidão de almas desesperadas jogando grandes quantidades de tinta sobre tecidos e papeis; quando vejo um homem jogar-se no chão e, pateticamente, esfregar a mão em placas de metal em busca de concentração de energia, fico melancólico e penso que ainda levará muito tempo para vocês chegarem a alguma conclusão objetiva sobre o problema do "religare".

Marcelo: O senhor referia-se ao artista alemão, Joseph Beuys?

Pokot: Sim. Tive a oportunidade de vê-lo efetuando uma solitária manifestação de fé na transcendência, com uma ação física. Ele agia como um pajé. Creio que batizou seu trabalho com um nome em latim, "Vitex Agnus Castus", se não estou enganado. Mas para que um pajé se justifique, ele precisa de crentes. Por isso este artista agia para platéias, através de aulas, palestras, ou atividades grupais. Mas, confesso, era melancólico ver aquele homenzarrão, prostrado no chão, esfregando a mão besuntada de óleo em barras de ferro, tentando convencer a audiência da necessidade de transcender.

Marcelo: A arte como "mal necessário" possui, portanto, para o senhor, o sentido de que nela, na arte, existiria o princípio do objeto desejoso...

Pokot: A ação desesperada destes homens de tanta boa vontade indica uma ausência. Uma ausência fundante para seu povo. Quando a função imaginativa cedeu lugar para a função racional, a cultura cristã começou a adoecer. É possível que todo o desenvolvimento da função racional, e da crença absoluta na verdade da matéria, já estivesse contida no nascedouro da ética cristã em seus primórdios. Poucos povos possuíram um deus que efetivamente viveu, que se fez carne, e que deixou rastros concretos de sua vida terrena. Se Deus fez-se homem, naturalmente o passo seguinte seria: Deus não está no além, está entre nós, é o próprio homem, feito de carne e osso. Quando Deus é idéia, imagem inefável, pura transcendência, é provável que a materialidade das coisas continue sendo um dado insignificante da existência. Pois a Verdade estaria sempre para além daqui.

A arte para vocês funcionou e ainda continua funcionando como mecanismo compensatório para o excesso de carne e osso que impregnou suas idéias e seus corações. Se a cultura cristã é insaciavelmente desejosa, esta atividade que vocês crêem ser autônoma, a arte, acabará por catalisar pesadamente a ausência. Através dela, vocês teriam a oportunidade de enxergar seu ruído com a transcendência, seu desejo de escapar deste mundo de carne e osso que criaram para si próprios.

Um dia, é possível que vocês se livrem da estética. Por enquanto, ela é um dos pouquíssimos indícios, um dos raros canais de religare que resta a vocês. Por isso a arte é um mal necessário. Por enquanto, apenas existem pastores sem rebanho. Homens descabelados a beira de uma síncope nervosa.

Marcelo: Poderíamos dizer que todo objeto de arte possuiria algo básico de ex-voto, de objeto votivo. Toda obra de arte seria um objeto desejoso...

Pokot: Sim. Direta ou indiretamente, todo objeto de arte é desejoso e, portanto, indicador da ausência. Alguns artistas manifestam um tipo de desejo de expurgo. Certa feita, nos anos setenta, em Londres, visitei uma exposição que em muito me nauseou. Era um pintor que lembrava muito o expressionismo do início do século. Porém, concentradamente mais mórbido. Eram figuras humanas despedaçadas, em sangue...

Marcelo: Era Francis Bacon ?

Pokot: Não sei. Não gravei o nome desta pobre alma. Saí da exposição entre enauseado e preocupado não só com a saúde mental do pintor, porém com a fratura cultural que tinha forjado tal mente e, fundamentalmente, a doença social que ele acusava.

Marcelo: Certamente era Francis Bacon.

Pokot: De qualquer forma, a lógica do objeto desejoso estava lá. Ele retira de si, e por conseqüência, da sociedade, o tumor e materializa-o fora do corpo. Depois ele oferece a imagem materializada deste tumor para o templo sagrado, que no caso de vocês é o museu ou a galeria. Já o tal alemão pensa menos no tumor e mais no sucedâneo, na cura. A ação de esfregar as mãos nas barras de metal tentava divinizar ações as mais banais. Além de criar, obviamente, um cerco energético entre ele, o "pontífice", a audiência e aquilo que está para além daqui. Creio que era ele que dizia "eu sou uma bateria", referindo-se a idéia de que continha em si radiador de energia. Chegou-me através de amigos que freqüentaram a Sorbonne informações sobre uma xamã brasileira que trabalhava com um princípio mais propriamente curativo que o deste alemão. Creio que os germânicos tenham uma natural dificuldade de lhe dar com tais idéias... Para vocês brasileiros, sempre será mais fácil.

Marcelo: Creio que o senhor se refere a Lygia Clark, uma artista brasileira. Ela trabalhou com arte durante boa parte de sua vida, quando então passou a chamar o que fazia de "terapia".

Pokot: Quem bom que esta senhora tenha tido a lucidez de trocar o nome de sua profissão. Não posso garantir que o novo batismo que ela escolheu seja dos melhores. Normalmente o nome, quando já é muito antigo, carrega muito peso sobre si. Acaba por esvaziar-se, ou ser incapaz de denominar ou conter novos fenômenos. O fato é que existem determinados fenômenos que falam do lado de fora das fronteiras disciplinares, que estão, por assim dizer, fora dos nomes. Sei que vocês costumam chamar de arte até produtos provindos dos manicômios...

Marcelo: Sempre tive dúvidas sobre a validade de denominar objetos produzidos por doentes mentais utilizando o termo "arte".

Pokot: O problema nunca será do objeto. Ele precisa existir. Todos os objetos do mundo são necessidades, pois eles são conservadores do desejo de ocupar uma ausência. É claro que uma sociedade que produz objetos em excesso, que se desfaz muito facilmente daquilo que possui para pôr algo aparentemente novo no mesmo lugar, está indicando uma confusão qualquer. Pois esta compulsão pela renovação inscreve, indica, uma ausência, um

vazio fundamental, de fato preocupante. Mas retornemos ao problema dos manicômios. Creio que os objetos produzidos por doentes mentais são objetos, tal qual são objetos aquilo produzido pelo pintor sanguinário de Londres. O problema sempre será daquilo que Lévi-Strauss chama de "grade". Será sempre de disciplina do olhar. A questão sempre será: "o olhar que converge para o objeto vem de qual fronteira?". Esta "grade", que no caso do ocidente é uma grade de olhares disciplinados, oferecerá a possibilidade de abordagem e, consequentemente, de nomenclatura dos fatos e das coisas. Os doentes mentais, e seus primos segundos, os artistas e cientistas de fato criadores, estão apenas cumprindo a norma dialética entre ausência e desejo, estão construindo seus objetos. A esquizofrenia é, fundamentalmente, da grade, responsável que é pela possibilidade do olhar e da nomeação das coisas. É até mesmo triste reparar que os objetos sempre estarão no mundo. Basicamente eles sempre serão, se não os mesmos, porém muito próximos da forma que possuem hoje. O que definirá suas nomeações serão as novas conformações da grade. Aqueles, preocupados em nomeá-los, estão empreendendo uma tarefa marcada para morrer. Pois os objetos são sólidos, enquanto os nomeadores terão suas nomeações periodicamente alteradas.

Marcelo: É curioso... O senhor me falou sobre os objetos votivos e em janeiro deste ano tive acesso a um livro de Walter Burkert onde ele faz uma boa introdução aos credos pessoais, fora das religiões oficiais, existentes no mediterrâneo antes do cristianismo se tornar religião oficial de Roma. Estes credos pessoais tinham representações exatamente nos objetos votivos, nas dádivas oferecidas a certas divindades. Pensei que seriam objetos anti-estéticos, ou melhor dizendo, não-estéticos.

Pokot: Sim, sim. Conheço o livro. "Antigos Cultos de Mistério". Para maiores aprofundamentos, procure informar-se sobre a obra do monge beneditino português Venâncio Pereira Alçadas. "Voz Votiva"; é este o título de seu livro. Nele, estão descritas grandes construções votivas no sul de Portugal e no norte da África. E uma bela história é lá contada. Existiu uma grande cidade construída para que ninguém morasse. Era absolutamente vazia. Foi destruída pelos mouros em 1350. Conta Pereira Alçadas que a cidade fora construída por um homem de grandes posses, Cabrita Vinhas, em 52 D.C., como oferenda para Afrodite. A dádiva pedida à deusa do amor e da fertilidade em troca da cidade erguida era, sem dúvida, de caráter amoroso. A construção esférica dos ladrilhos que pavimentavam as ruas vazias e os símbolos circulares esculpidos em cada uma das esquinas indicavam isso. Em 1158 um descendente deste mesmo homem teria pedido uma outra graça à mesma divindade, desta vez uma ação votiva e não um objeto. No meio da cidade vazia, construída pelo seu ancestral, ele faria uma longa confissão de seus pecados. Após todo o correr de um dia ter se desenrolado, ele destruiria com as próprias mãos a cidade com o auxílio de um martelo e de um escopo. Tendo em vista que a cidade só foi destruída pelos mouros, devemos concluir que o pobre parente de Vinhas não teve muito sucesso em sua empreitada votiva.

O "taurobóleo", rito muito difundido no mediterrâneo, que perde-se no passado, que encontramos referências até mesmo no "Katokochimoi", de Eupalino de Mégara, é especialmente interessante. Neste caso, a vontade votiva desprende-se do objeto e torna-se temporal, rito. O indivíduo que evoca a divindade deveria matar um boi e banhar-se em seu sangue. Num ciclo de vinte anos deveria refazer a ação para, assim, reconstruir a "capa protetora" que precisava renovar-se, desgastada que estava ao fim de cada ciclo. Trata-se de uma constelação de "symbolon eutychies", presente no taurobóleo. E todos se ligam ao desejo de boa vida terrena. Tanto o sangue quanto o animal, o touro, são elementos característicos das pulsões de terra.

Marcelo: Nos anos sessenta surgiu um grupo de artistas plásticos chamado "O Grupo de Viena". Eles utilizaram-se de sacrifícios animais, banhos de sangue, auto mutilações...

Pokot: Nunca ouvi falar. Mas, ao que parece, este grupo era um pouco mais desesperado que o artista estripador de Londres, não? *[risos]*

Marcelo: Porém, dentro de seu próprio raciocínio, eles estariam manifestando uma "ausência", tentando ocupá-la com suas ações físicas. O "Teatro de Orgia e Mistério", de Herman Nitsch possuiria parentescos com o rito do taurobóleo que o senhor acabou de descrever.

Pokot: Sim, sempre existirão parentescos entre quaisquer que sejam os fatos humanos. Mas, como já disse, tudo variará dependendo da conformação do olhar que se debruça sobre os fatos e as coisas. Pois os fatos e as coisas sempre estarão como sempre foram. É possível que o olhar disciplinar, que caracteriza o ocidente esteja modificando-se. Por conseguinte, traçando novos parentescos entre fatos e coisas. Mas, é bom lembrar: o taurobóleo não possui vontade estética., apenas vontade de fé e diálogo com o divino. Não trata-se de um fetiche-objeto esvaziado, como é o caso da obra de arte. Ele, o taurobóleo, evoca forças reais. O elemento dionisíaco deste tipo de arte que você me descreve esboça um desejo de mistério, mas não creio que seja capaz de provocar o numinoso, esta estreita porta que conduz apenas um homem, individualmente, até a imagem do mistério. Estes fenômenos artísticos lembram os ritos por serem temporais. Por dissolverem o objeto (por excelência o indicador do espaço) em movimento (que é em si a representação do correr do tempo). Mas, como disse, ao meu ver, são ritos desapegados. São o desejo de numinoso. Além do mais o rito real possui um, digamos, "roteiro" cuja origem perde-se no passado de pais, avós e bisavós... Pelo fato do rito não possuir um criador-indivíduo e sim um criador-social, ele possui um caráter agregador. Tratam-se de códigos compartilhados. Não é o caso desse tipo de arte que você me descreve. E especificamente da arte do século XX, que caracteriza-se exatamente por ser desagregadora. Ela cinde a sociedade por criar códigos novos e descartar aqueles secularizados.

Marcelo: Vejo que o senhor está cansado...

Pokot: É possível. Como lhe disse, arte me cansa. Gostaria de preparar-me para o encontro de amanhã com o professor Evaldo Coutinho.

Marcelo: Antes que encerremos este encontro, gostaria que dissesse-me o que o fez visitar o Recife durante o carnaval.

Pokot: Antes de qualquer coisa lembre-se que este é um dos três berços onde nasceu sua nação. Não a toa os três berços tomaram para si a mesma auto-representação: o carnaval, o grito dionisíaco "euhai". Assim, podemos conhecer um povo. Vai-se em direção à sua auto-imagem. Ela representará seu desejo de ser. Em torno dela, pode-se enxergar as cores do ar. Não vê ? *[Pokot olha em torno de si, mirando o vazio, e inspirando forte]* São lilazes.

Marcelo: O que indicam ?

Pokot: *[Silêncio]* Procure nas "Horas Douradas", de De Selby. Mas, voltando a falar sobre minha viagem, devo dizer-lhe que a leitura dos escritos solipsistas de Evaldo Coutinho moveram-me em direção ao Recife.

Marcelo: Faz idéia de como seus escritos chegaram à Argélia?

Pokot: Via universidade de Salamanca. "A Visão Existenciadora" foi traduzida por um jovem estudante de filosofia, Xeriar Meursault. Ao que parece, o conceito de "existenciação" do professor Evaldo Coutinho, goza de um prestígio crescente entre os jovens argelinos. No que diz respeito a mim, vejo-o como construtor de um sistema para-filosófico de grande sensibilidade. Sua narrativa não se curva à aridez típica de boa parte da prosa filosófica do século XX. Possui contornos estilísticos visionários, como que assemelhados à aqueles dos grandes místicos do passado cristão, como San Juan de la Cruz que versava sobre o indizível: "deve-se dizer, mas não dizer". Porém, sua mensagem parece ser inversa. Quando nos diz que por mais resistentes e perpetuáveis que sejam as coisas elas se fatalizam à efêmera duração da vida consciente do indivíduo, ele deposita todo o Ser do mundo no homem. É possível que vejamos no professor Evaldo também algum parentesco com a idéia de Shopenhauer do "mundo como vontade e representação". Porém seu estilo, sua forma de construção textual indica uma espécie qualquer de intertextualidade. Algo além do que é dito expressamente, habita sua obra. Este algo parece ser uma voz mítica, provavelmente de caráter heróico, como indica a tradição cristã. "Eu fundo o mundo" é uma idéia claramente cristã... e é esta a idéia base de "A Visão Existenciadora". Interessa-me muito reparar que, normalmente, quando um homem é acometido por uma imagem mítica primordial e dispõe-se a dar-lhe voz, esta voz toma contornos estilísticos muito rebuscados, como que iluminados, com ares visionários. Veja o estilo apocalíptico, assemelhado a São João, que costura as frases de Nietzsche, no "Zaratustra". É como se a voz de formas arcaicas de pensamento necessitasse de uma sonoridade sempre curvilínea e nunca retilínea. Muito provavelmente, o professor Evaldo Coutinho não concordará comigo. Porém, devo expor-lhe minhas percepções. Existem outros aspectos muito interessantes na idéia do homem como o existenciador do mundo. A "composição alegórica", como nos diz o professor, de "rostos e entrechos", que o Ser do mundo nos oferece é única para cada indivíduo. A idade desta "alegoria" oferecida é a minha idade. Eu morro, o mundo morre. Por conseqüência também somos sujeitos do mundo alheio, do mundo composto, "existenciado", por cada consciência que nos vislumbrou. Então quando alguém que nos conheceu morre, uma das nossas conformações de existência também morre. Trata-se de uma concepção de existência que levanta várias outras questões: se somos seres de linguagem; se as linguagens criadas são filtros que nos distanciam e nos impossibilitam de tomar contato com a realidade natural; se o nosso universo e nossa única realidade é o símbolo; se o símbolo, base da linguagem, é convencionado socialmente; se lemos o mundo a partir destas convenções, qual seria a medida de nossa individualidade, qual seria a fronteira entre aquilo que é pessoal e intransferível e aquilo que, criado pelos limites impostos pela convenção, é social? Seria possível delimitar uma fronteira? A inflação aparente do ego, representada por "A Visão Existenciadora", já não denunciaria o esgarçamento desta estrutura, o ego, neste final de milênio cristão? Inflacionando o ego, estrutura existenciadora do Ser do mundo, o professor Evaldo Coutinho não estaria, num movimento compensatório, alertando para o risco desta dissolução egóica que o ocidente vive? Pense que, mesmo de estilo aparentado ao de San Juan la Cruz, este filósofo brasileiro é contemporâneo da filosofia européia dos anos 60 e 70. Foi esta filosofia que desapropriou as dores do indivíduo, derramando-as no corpo social...

JAC **LEIRNER**

JAC LEIRNER E AS SUBSEQÜÊNCIAS DO SISTEMA

Tadeu Chiarelli
1999

A arte, antes de exprimir qualquer outra coisa, exprime a si mesma e aos circuitos que estabelece, parece "dizer" o trabalho de Jac Leirner , apresentado no Panorama 99.

A peça, duas superfícies de vidro inclinadas e instaladas acima do raio de visão do observador. Atrás, duas estruturas de metal sustentam as chapas de vidro. Sobre as últimas, adesivos autocolantes.

Aquelas superfícies planas e acima do olhar – apesar do incômodo físico que provocam (o qual mencionarei mais uma vez) -, não deixam de evocar, num primeiro momento, um plano pictórico de proporções razoáveis. Ali, cores e formas, num ritmo bastante particular, ocupam o espaço todo das superfícies de vidro, não sem deixar espaço para que, entre elas, o observador possa perceber as estruturas de metal que as sustentam, e a parede onde essas últimas estão presas.

Aquelas duas superfícies funcionariam quase como uma pintura de derivação construtiva, se não fosse a maneira estranha como foram instaladas, e aquelas formas geométricas com linhas, palavras e logotipos...

Na verdade, a obra, desde o início, não se mostra generosa para com o público, apesar de sua elegância (fria e estranha). Não se mostra generosa, não propõe um relação direta com o observador, uma vez que as duas superfícies de vidro, apesar de inclinadas (formando um ângulo de mais de 90 graus em relação à parede), como foi dito, estão instaladas acima do raio de visão do observador, obrigando-o a aproximar-se e a suspender sua cabeça para observar a peça, se quiser percebê-la em seus detalhes.

Chegando mais perto, o observador irá notar, então, com maior precisão, que aqueles adesivos são das mais variadas procedências: do Museu de Arte Moderna de São Paulo, da Documenta de Kassel, da Arco, de Madrid.... Além de tais adesivos, o observador notará, igualmente, a presença de fichas adesivas para identificação de bagagem, de companhias aéreas como Varig, Lufthansa, e outras.

Embora a frieza da peça e seu estranhamento persistam, a decodificação tão rápida daquele universo de signos descarta, de imediato, qualquer possibilidade do observador associar o trabalho – de maneira direta –a uma tradição construtiva, pura e simplesmente. É claro que poderia ser visto no trabalho certo parentesco com as vertentes construtivas (o ritmo das formas e das cores, por exemplo), mas, por outro lado, aquele número significativo de logotipos remeteria, por sua vez, a uma tradição *pop*... talvez?

Afinal, o que esse monte de adesivos sobre duas superfícies de vidro (apoiadas por estruturas de metal à parede e colocadas acima do olhar das pessoas) querem, de fato, dizer?

Instigado, o observador de imediato irá perceber que todos aqueles adesivos são índices de que alguém esteve em cada um daqueles museus, galerias e mega-exposições e que, por conseqüência, todas aquelas fichas de identificação de bagagem – que, teoricamente, conectam as cidades onde ficam aquelas instituições ou onde ocorreram aqueles eventos -, atestam que alguém teria percorrido, teria passado por aqueles lugares.

Índices e mais índices, esses adesivos não significam outra coisa? Não simbolizam nada? Esse trabalho não está no lugar de nada, é uma pura apresentação, um "objeto concreto", apesar de negar sua derivação construtiva?

Colocados de maneira contígua – o observador vai perceber -, aquelas duas chapas de vidro repetem os adesivos. É certo que eles não são bem iguais e nem sempre obedecem à mesma ordem de preenchimento dos dois campos... No entanto, eles se repetem... A superfície da direita parece refletir a esquerda... Aquelas chapas atuam como espelhos, uma da outra.

Atuam como espelhos e estabelecem uma espécie de circuito que gira sobre si mesmo, fechado a qualquer contato exterior, a não ser ao olhar incomodado – e aturdido – do visitante, que se esforça para observar o trabalho sabendo, desde o início, que será quase impossível "penetrá-lo".

No entanto, esse circuito produzido por Jac Leirner funciona como elemento indicador do circuito percorrido pela própria artista em suas atividades dos últimos anos: indica os museus, galerias e as mega-exposições que participou, as companhias aéreas que utilizou em seus deslocamentos pelo circuito internacional da arte, para cumprir suas obrigações profissionais.

_ Ah, então esse trabalho feito para o Panorama 99 é a documentação da vida da artista, um testemunho de sua vida profissional tornado arte?, perguntaria o observador, ávido por "penetrar" no trabalho da artista.

A essa indagação, poderia ser respondido, "sim". Em grande medida, a produção de Jac Leirner (e não apenas essa obra) documenta o seu cotidiano, e é sempre produzida a partir de sinais que a artista recolhe de seu estar no mundo.

Porém, a peça do Panorama 99 não é apenas a explicitação dos sinais de seu estar no (ou de sua passagem pelo) mundo.

Operando com duas superfícies transparentes em espelhamento, repletas dos adesivos aqui citados – e colocadas acima do olhar do observador -, a peça de Jac Leirner pode ser interpretada, antes de mais nada, como uma espécie de metáfora do caráter narcísico e até mesmo autista do circuito da arte contemporânea, que produz um universo aparentemente autônomo, desligado da realidade do mundo.

Nesse universo auto-referente, todos os elementos que o compõe (incluindo aqui a própria artista) perdem, por sua vez, autonomia e identidade, funcionando apenas como peças descartáveis e facilmente substituíveis.

Fixadas acima do olhar do observador, repletas de adesivos, mas deixando áreas de transparência, as duas superfícies de vidro concebidas por Jac Leirner, por outro lado, não forma, igualmente, uma simples metáfora do circuito internacional da arte. Por meio das características citadas no início deste parágrafo, aquele trabalho funciona, antes de mais nada, como um dispositivo de alerta, de conscientização sobre o próprio circuito.

Pela transparência de sua superfície, a peça incorpora o espaço real da instituição onde se insere (que também é uma peça do funcionamento do circuito); pela sua fixação acima do olhar do observador, obriga-o a tomar consciência do espaço que ele – e a peça – ocupam: a instituição museu.

Se, no caso, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, é um subsistema do circuito maior, a obra concreta de Jac Leirner e quem a observa, estabelecem o subsistema básico, alimentador dos subseqüentes.

A arte, antes de exprimir qualquer outra coisa, exprime a si mesma e aos circuitos que estabelece, parece "dizer" o trabalho de Jac Leirner, apresentada no Panorama 99.

YIFTAH **PELED**

INTERVENÇÕES URBANAS DE YIFTAH PELED

Regina Melin

1999

Numa pesquisa desenvolvida diretamente no ambiente físico da cidade, as intervenções urbanas de Yiftah Peled são demonstrativas das relações de contradições que somos submetidos constantemente.

Uma delas, como aponta o próprio artista, é a dominação como presença estética da publicidade no espaço público sendo o outdoor um dos suportes mais consideráveis neste contexto, instalando-se como uma espécie de monumento na cidade contemporânea. Uma monumentalidade dada não pela dimensão temporal, uma vez que a nega constantemente. Suas imagens nunca envelhecem. Nem tampouco pelo tamanho, já que compatíveis com as da paisagem urbana só são percebidos realmente quando dele nos aproximamos. Mas, torna-se monumental na medida que permanece como uma escala de poder. E é esse poder, traduzido na sua fala, que para Yiftah surge como matéria prima. Subvertida, transmuta-se em fala do artista.

Elege então alguns, aqueles que apresentam uma fala tão irresistível que é impossível não reagir. Seduzido pelo absurdo e que talvez por isso mesmo tornam-se irresistíveis, Yiftah cria uma nova sintaxe, provocando uma relação ambígua entre a sua fala e a do outdoor. Se para este último a leitura é determinada através da velocidade captada pelo indivíduo que passa de carro, a sua exige um tempo bem mais extenso. Um tempo que se prolonga pela não obviedade declarada, pela desconstrução de uma narrativa fácil, possibilitando ao espectador à criação de novos significados, novas construções.

Suas frases não apenas subvertem e deslocam a mensagem imposta pelo outdoor mas, diluídas através de sua cuspida, uma inundação biológica, segundo o próprio artista, sobre o sabão em pó em que são cobertas, tornam-se avassaladoramente antagônicas à essa mensagem que está sendo subvertida. Um ritual que tenta trabalhar uma outra condição, a de que a sua fala, pode em alguma medida, carregar também uma relação de poder. Inundada, as palavras têm seus limites físicos quebrados, antagonizando a matriz geradora e reforçando à criação de novas linhas de subjetivação.

A busca pelo informe torna-se visível neste procedimento, legitimando assim, aquilo que não mais se completa por uma gestalt do olhar, a contraposição, portanto, da linguagem do outdoor. Fluídas, à maneira dos Liquid Words de Edward Ruscha, as palavras se dissolvem perdendo seu traço, seu limite físico original, tornando-se superfícies que expandem seus contornos e suas densidades. Uma função comunicativa que se esvai diante da liquidação do sentido. Espécie de paródia para um dos truísmos da artista norte americana Jenny Holzer quando diz que as palavras costumam ser inadequadas.

Contudo, consciente das ambigüidades entre sua fala (mesmo após a erosão de seus limites) e a do outdoor e, principalmente, das armadilhas que são passíveis de surgir quanto às inversões de poder, Yiftah vai mais longe em seu ritual, tentando chegar no limite que o aproxime mais da fronteira que separa o corpo do mundo. Nu e extremamente próximo do outdoor, o corpo é surpreendido pela sua fragilidade, parece perder seu volume diante da monumentalidade de tal estrutura. Uma perda que pode ser traduzida como perda de referência pois, tão próximo está que nada pode ver.

Seu processo de intervenção torna-se mais concreto pois essa perda de referência passa ser a força motriz de todo o seu trabalho. Assim, permitindo a contaminação, esse corpo frágil torna-se um corpo que evoca o enfrentamento vivendo essa experiência como possibilidade de criação de uma linguagem expressiva e singular.

E a sensação de impotência será efetivamente invertida, na medida que a equação imposta pelo monumentalidade versus fragilidade vai para galeria ou museu. Uma série de imagens registradas durante sua ação-intervenção são expostas então num espaço, por ele construído, de modo a ser íntimo, onde o corpo possa se instalar na mesma escala, na mesma medida, para que não se torne novamente um outdoor.

O artista não intervém no espaço urbano apenas como gesto de encenação para a construção de uma obra pois, quando Yiftah subverte as relações de escala, de exterioridade e distanciamento, símbolos de poder, cria também um espaço para que cada corpo possa ali penetrar e se tornar o elo da composição da obra.

Os registros de suas intervenções urbanas servem para apontar um território de organicidades e virtualidades do corpo sinalizando as diferenças e as relações de poder. Quando Yiftah se aproxima e intervem, é uma forma que ele encontra de se impor como organicidade mas, apontando nessa dualidade um caráter provisório pois ao se tocarem, se contaminam e se expandem.

GUSTAVO **REZENDE**

Felipe Chaimovich

1999

Na foto intitulada "O paradoxo de Thompson Clark ou os pesadelos de Mark", Gustavo Rezende mostra dois auto-retratos. Ele e seu duplo defrontam-se entre restos de guerra. Empunham troféus de uma noite de King-Kong: aviões abatidos, mumificados por tiras látex negro. O azul das roupas de piloto e um fundo branco acabam de equilibrar a imagem dos belicosos.

As duas figuras são assimétricas, criando uma relação dramática entre si. A da direita e a da esquerda diferenciam-se por letras exibidas no gorro de cada uma à maneira de emblema: "E" de um lado, "F" de outro. Desconfiadas, evitam o cruzamento dos olhares. Céticas, suspendem declarações sobre o sentido de seu encontro. Caladas, cogitam na existência do mundo exterior e em amores inóspitos. .

A estilização publicitária é buscada pelo artista tanto na composição das imagens quanto nas características materiais do objeto. A pose hierática e o mutismo arrogante dos pilotos sugerem um slogan de produtos viris e contemporâneos; as dimensões naturalistas da impressão sobre papel e a montagem industrial, o impacto dos cartazes efêmeros.

Gustavo Rezende retorna, assim, às construções bipartidas que se completam com um título eloqüente - característica de sua obra anterior. Nas esculturas e pinturas daquela fase, formas abstratas duplicadas ganhavam títulos poéticos indicando possíveis associações figurativas: "O Imperador e seu Dorso", "O Observador e o Ponto de Fuga".

O título com função esclarecedora da forma é, porém, abandonado nos auto-retratos. O nome torna-se hermético, referindo-se apenas a vivências privadas do autor: Thompson Clark e seu paradoxo, Mark e seus pesadelos. Desse modo, a imagem é contaminada pela estranheza de sua designação.

Gustavo Rezende explora, assim, o abismo comunicativo entre o sentido subjetivo dos títulos e a compreensão pública das obras. Entre paradoxo e pesadelo, a obra nega ao espectador qualquer esclarecimento discursivo sobre a cena. Apenas o atormentado Mark parece perceber o que anunciam os aviadores.

Sala AMILCAR DE **CASTRO**

Parafraseando Cézanne, atrever-me-ia

da arte sempre foi uma espécie de

alun

de

'clube do bolinha' e, basicamente,

Seria ingênuo esperar

que a arte,

A complementaridade

entre a ausência e a totalidade das cores é à

própria arte que o trabalho insistentemente nos remete. Um pouco dos retratos da pintura do século 17, as tonalidades de Velásquez, alguma coisa de Goya, mas também do cubismo e de Andy Warhol.

24

22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	Dias do Mês	1.º ano P	F	Assinatura do aluno	Faltas	Participação diária	Observações
										1						
										2						
										3						
										4						
										5						
										6						
										7						
										8						
										9						
										10						

Promove releituras

Apropria-se

Recupera

se apropria

crítica

apropriações

revisita

canibaliza influências

soma diversidade

recorre

isola objetos

denota dessacraliza

monumentaliza

navega de fato, observamos que a consistência pictórica do quadro depende essencialmente do signo e, depois, que o próprio signo não serve de suporte à matéria pictórica, mas é o seu complemento lateral, o contraponto, embora permanecendo sempre o mesmo signo. signos nasçam

com os rostos do real faz da pintura rostos do real, não faz, não produz senão isso, mas, ao fazê-lo, ela indica o que verdadeiramente quer manifestar, e que não é o rosto, mas o rosto em que se imprimiria a relação ao rosto se integra à

melhor familia de nosso abstracionismo de extração lírica o resgate o sentimento de ausência do ato sinérgico entre o excessivamente gráfico e o timidamente pictórico, ato este caro ao funcionamento da boa pintura. Fiel à tradição modernista

										17						
										18						
										19						
										20						
										21						
										22						
										23						
										24						
										25						
										26						
										27						
										28						
										29						
										30						
										31						

a pintura figurativa só é ruim quando pobre. Morte da pintura?

A pintura é talvez a expressão artística mais fascinante entre todas.

A pintura está viva.

RESUMO MENSAL

ula geral

Vieram do mês anterior

Matriculados no mês

Eliminados

Passam para o mês seguinte

Comparecimentos

Faltas

Dias letivos

Frequência média

Porcent. de frequência

Faltas do professor

Professor

PAULO **CLIMACHAUSKA**

Fragmentos e Reconstruções

Ivo Mesquita

1996

> Interessam sim a estes desenhos a questão do suporte, o embate com a bidimensionalidade e a possibilidade de transgressão dos seus limites. Entretanto, a referência figurativa deles converge para o conceito de permanência da vida e não da arte.
>
> Paulo Climachauska

A escultura tem sido o meio privilegiado no trabalho de Paulo Climachauska. Desenvolvidas a partir de um esforço construtivo e permeadas por um sentido de ordem, suas obras, no entanto, revelam uma concepção existencialista da arte, livre de qualquer ansiedade estilística.

No espaço do museu ou da galeria elas se libertam de sua aparência superficial para se apresentarem segundo uma percepção de seu interior, das tramas e tensões de sua concepção, método e exercício para, deste modo, promoverem a transformação dos objetos, da arquitetura e do espectador em sua proximidade. Imbuído da noção do artista como demiurgo diante do desencanto do mundo, onde o trabalho se constitui então como construção do mundo, Climachauska opera com procedimentos de transferência de energia, de imantação de elementos crus e coletados ao seu redor, transformando processos abstratos em presenças concretas, investidas de uma realidade exacerbada. O trabalho remete para além da tradição da própria escultura legada pelo Minimalismo e pela Arte Povera, a um exterior socio-ideológico, onde a arte ainda que através de sistemas e circuitos sem funcionalidade, também pode ser uma experiência de revelação, deslocamento, purificação e ascese.

A série recente de desenhos é uma nova estratégia de um trabalho que também recorre a objetos e instalações. Ela pode ser entendida como anotações, projetos, partes de um processo de criação. Feitos diretamente sobre a parede ou sobre o papel esses desenhos se configuram pela justaposição de seguimentos de projetos, cacos de informações desenhadas, fragmentos de corpos, atitudes incertas, apagamentos, onde se agregam, as vezes, objetos, resíduos da natureza e da indústria. Entretanto, eles se constituem como um campo autônomo de investigação, como uma disciplina do pensamento, baseada na noção clássica de desenho, aquela do Renascimento, onde ele é a forma mais apropriada para representar o conceito (*concetto*) do artista e afirmar o primado da idéia, da invenção no processo de criação e execução de uma obra de arte. Assim como suas outras intervenções, esses desenhos não pretendem nenhuma funcionalidade. Com o intuito de repensar o mundo o artista se recusa a uma representação linear dos objetos para privilegiar aquilo que ocorre ao redor deles ou aquilo que restou deles e que foi incorporado pela memória. O trabalho de Climachauska se move em direção à revelação de uma experiência sensível e de um projeto de reinventar uma história dos objetos através da disposição dos restos de sua existência, de apropriações do real, de exercícios de pensamento, que tomam a ação de desenhar como possibilidade de criar sentido.

A economia e simplicidade desses traços, resíduos e procedimentos, assim como a recorrência de fragmentos, se prestam a uma imediata leitura lingüística, não necessariamente literária, mas que, antes de tudo, devem ser entendidas como referências àquelas estruturas isoladas da linguagem que, por si mesmas, determinam pausas, ênfase, dilatamento, conclusão. Cada um dos elementos descarta o seguinte, construindo desse modo, uma espécie de sintaxe própria para cada desenho. O princípio é a complexidade da articulação das partes e não a sua simplificação. Os desenhos sugerem instabilidade, incompletude, um equilíbrio precário entre o desejo que os impulsiona e a sua materialidade no mundo, inscrevendo-se naquele instante preciso entre a conceituação do discurso e a sua verbalização.

Pode-se argumentar sobre o modo como essas imagens, ainda que fragmentadas, representam algo preciso e direto, vinculadas ao seu próprio processo de criação, uma vez que não estruturam uma narrativa e frustam qualquer padrão descritivo e linear. O método de trabalho de Climachauska é introspectivo e auto-referente, uma espécie de solipsismo, resultante de um obsessivo questionamento do mundo e da natureza da arte, que as imagens parecem banir qualquer significado ou conteúdo, servindo apenas como alusão à sua própria realidade, uma realidade limitada à história de como elas foram feitas. Entretanto, elas não criam a ilusão de uma expressão estática da forma, mas tocam na experiência simultânea de várias imagens em diferentes escalas, cada uma ocupando seu próprio quadrante dentro da composição. Rústicas em sua fatura, formas e pedaços de figuras ocupam áreas que se vão construindo pela adição ou justaposição delas, num arranjo que lembra histórias em quadrinhos ou o princípio da montagem cinematográfica, favorecendo, deste modo, sua pronunciada tendência à ambigüidade e à expressão de uma inquietude para além do discurso plástico.

É justamente esta ambigüidade que nos permite perceber a extensão do questionamento do mundo pelo artista, o olhar que ele lança ao seu redor. Subjacente ao jogo formal reside uma profunda melancolia e uma inclinação por imagens e estruturas que falam do desejo e da dor da existência. Este agrupamento de fragmentos e refugos são pontuações que lembram a natureza transitória da vida humana, da qual um dia eles foram parte. Na solidão desta espécie de limbo que estas imagens habitam, elas carregam uma intensidade quase religiosa, desejosas por pertencer a uma certa humanidade ou por transcender a elas mesmas. Ainda que vistas como grupos sobre a superfície, onde se esperaria uma ligação entre elas, prevalece no entanto, uma zona de silêncio e frustração. As imagens parecem condenadas apenas à solidariedade entre elas.

A condição de indeterminação desses desenhos (evocações da memória, se quisermos), seu aspecto desconcertante, como que operando uma suspensão no tempo para significar que uma idéia irá se desenvolver, é que, ao final captura a curiosidade do espectador, desafiando qualquer esforço de interpretação ao mesmo tempo que convidam a imaginação a correr solta. Climachauska entende a arte como uma extensa possibilidade de conhecimento e revelação, no entanto seu trabalho tem a humildade de deixar algo não dito, tangencial, meramente referido. Ao espectador ele oferece a solidária possibilidade de tentar reconstruir sistemas de sobrevivência.

FABIANO **GONPER**

Na medida que existimos

Fábio Queiroz de Medeiros

1999

Primeiro vieram as criaturas atormentadas, modeladas em argila, que habitavam o universo do artista. Criaturas essas, psicológica e fisicamente ambíguas, que saíam da sua cabeça e das suas mãos determinadas a ocupar o espaço interior e exterior que as compreendia. A obra como primeiro elo entre artista e mundo.

Atento à velocidade e às transformações do seu tempo, Fabiano Gonper arregaçou as suas criaturas ambíguas pelo avesso, desfragmentando a escultura, enquanto unidade tridimensional física e estética, partindo para um estudo detalhado das partes que compunham aquele todo remanescente, rompendo, assim, com o processo formal de construir a obra.

Descortina-se um mundo de coisas e seres que dialogam cotidianamente, desencadeando numa série de obras, onde o artista dispôs-se a discutir e realizar a escultura do seu "tempo", lançando mão de sentimentos e materiais que revelassem e imprimissem a face da contemporaneidade. O resultado desse processo pôde ser visto na série de objetos e esculturas mostrados na Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba em 1997. A partir daí, estaria aberto o canal sensitivo que o conduziria a experimentações definitivas em torno do conteúdo e da forma no seu trabalho onde, mais tarde, o artista atingiria um resultado subliminar que ele denominou de *Genealogia da forma*.

Nas instalações ***Pontos de Fuga*** e ***8921034 3***, o artista abandona o corpo físico e detém-se nas sensações que habitam este espaço físico. A ausência nestes dois trabalhos levou o artista a apreender a sombra do corpo ausente. "Às vezes a nossa sombra ocupa mais espaço do que a mente e o corpo juntos", sintetiza o artista, através de uma série de sombras, num desenho quase renascentista, expostas no Núcleo de Arte Contemporânea em 1998.

Fabiano Gonper inaugurou a sua terceira exposição individual em abril deste ano, no Centro Cultural São Francisco, apresentando um conjunto de dez esculturas, cinco tridimensionais e cinco planas, onde o conceito de queda livre orienta a busca desse artista por uma dimensão mais adequada para a concepção e visualização do objeto tridimensional. Simultaneamente à exposição, o artista lançou o catálogo *Universo em queda livre - retroperspectiva*, onde ele faz um panorama do seu trabalho ao longo destes dez primeiros anos.

O trabalho apresentado nesta edição do Panorama cumpre a função de um diário da trajetória do artista. Seus desenhos são um espelho das massas, pois, tendo na figura humana o seu fio condutor desde o princípio, ele agora aborda flagrantes da condição humana. Fabiano Gonper traça nos seus desenhos sobre espelhos, sem tirá-los do contexto usual, fragmentos da rota do homem do seu tempo, nos colocando diante do espelho que cada um de nós trazemos a reboque da nossa existência. Como numa seção de acupuntura, ele vai tocando em cada ponto forte e frágil do que somos, o que em outra instalação ele já chamou de pontos de fuga, experimentando percorrer o labirinto da mente humana e entendê-lo nas suas peculiaridades, buscando um contexto de equilíbrio para a existência. A obsessão de não sermos uma mera sombra de nós mesmos é o que leva o artista a redimensionar a forma e a função da perspectiva ilusionista. Nos seus desenhos a perspectiva não é um recurso meramente figurativo, ela existe na medida que existimos.

MARCELO **SOLÁ**

Marcelo Solá

1999

Desenho desde os seis anos de idade. A partir dos quinze, tive meus primeiros contatos com artistas. Foi quando decidi levar isto mais a sério.

Meu desenho é basicamente autobiográfico - falo do dia-a-dia, das coisas pequenas, arquitetura, música, literatura. Interesso-me por poesia e sua interação com as artes plásticas, a diversidade de tipos gráficos, escrita automática, outros idiomas e composição visual. Meu desenho é sempre monocromático, lápis preto e tinta à óleo e monotipia sobre diversos tipos de papel.

Aqui no Brasil os artistas com que me identifico são Mira Schendel, Hélio Oiticica, Antônio Dias e Leonilson.

Gosto de Joseph Beuys, Kiefer - artistas em cujas obras a vida e arte estão intimamente interligadas, e penso que isso é essencial ao desenvolvimento de uma linguagem própria.

Sala

NELSON **LEIRNER**

panorama de arte brasileira 1999

ALBANO **AFONSO**

Na elaboração de preceitos: a obra de Albano Afonso

Martin Grossmann

1999

Recentemente visitei o atelier de Albano Afonso, algo que tenho feito ocasionalmente nesses últimos anos, mas desta última vez o fiz em companhia de minha filha. O interesse dela não estava necessariamente na arte ali contida e sim nos gatos, no entanto, ela lançou um comentário sobre o trabalho a ser exposto no Panorama do MAM, que apesar de aparentemente trivial, pareceu-me elucidador. Para ela, o trabalho assemelhava-se a pintura do artista italiano Giacomo Balla (1874-1958) da coleção do Museu de Arte Contemporânea da USP. Essa obra, de estilo *"divisionista"*, antecede o engajamento do artista no dinamismo futurista. Uma das características mais marcantes desse estilo é o tratamento cuidadoso dado as vibrações luminosas das cores, atitude que torna mais objetivo o gesto da pintura. A observação de minha filha forneceu uma dica de acesso ao enigma da obra de Albano, um enigma como coisa a ser decifrada.

Albano é um artista singular, isolado de grupos, tendências e destaques que dominam o cenário da arte contemporânea brasileira. Seu trabalho, aparentemente eclético e volúvel, é de fato, fruto de uma metódica e rigorosa experimentação envolvendo as várias instâncias da atividade artística. Este processo gera um interessante e permanente questionamento não só das referências provenientes do universo da arte como também das propriedades do pensar e do fazer relativas à produção do artista. A impressão que se tem é a de um trabalho sem descanso, uma pesquisa que pretende, antes de mais nada, estabelecer suas próprias regras.

Talvez, para outros, esta condição seja interpretada como uma obra "sem resolução". No entanto, o convívio com a obra e com o processo criativo do artista refutam qualquer idéia da falta de desígnio. Pelo contrário, Albano desenvolve uma arte teórica. Esta afirmação se faz após a dica de minha filha, que aventou relações entre a obra vista no atelier do artista com aquela que está consagrada no museu. Cabe lembrar que a pintura de Balla advém de uma produção anterior, de base científica, dos artistas franceses Seurat e Signac, conhecida como *"Neo-Impressionista"*, um momento singular na produção germinal do Modernismo. Argan, em seu livro *"Arte Moderna"*, afirma que Seurat transforma o espaço empírico dos impressionistas em espaço teórico. Esta passagem é significativa para futuros movimentos, pois auxilia a fundação de um novo campo de atuação para arte, mais reflexivo e consciente de suas características. Tendo como referência esse cenário histórico, considera-se que a obra de Albano instaura uma predisposição teórica em um panorama pontuado por atuações sensoriais e subjetivas promovidas por certas produções artísticas contemporâneas em nosso meio (justificadas, em grande parte e em excesso, pela disseminação global da dupla Clark e Oiticica).

Uma das técnicas empregadas por Albano na promoção de um atuar teórico é a da apropriação dos meios sem necessariamente usufruir de seus pressupostos e assim do "conforto" do já estabelecido. Assim sendo, Albano não faz uso da pintura como suporte do expressar subjetivo ou como superfície para uma afirmação da especificidade ou materialidade do meio. Suas pinturas da primeira metade dessa década, por exemplo, são elaboradas por um método no qual o gesto é homogeneizado por gabaritos (máscaras) que controlam a dimensão e a densidade dos campos de cor. O acaso do gesto, a sua dramaticidade e seu expressionismo são sufocados por uma investigação teórica que antecede o ato de pintar. De antemão o artista encaminha a obra tentando evitar interferências subjetivas que possam desvirtuar o que ela pretende demonstrar.

O desenho também foge do lugar-comum pois não é tido apenas como anotação. Ele é, pelo contrário, incisivo (decisivo, pronto, direto, sem rodeios e também cortante), ou seja, o desenho também planeja e designa. A afirmação do desenho como demarcador dos campos de atuação do olhar está patente em sua trajetória nesses últimos anos. Vide, por exemplo, a sua instalação na Capela do Morumbi de 1997, onde o desenho recorta a madeira, determinando a sua aparência no espaço e a interação entre obra, observador e arquitetura. Operação semelhante encontramos em *"O Espelho e seu Labirinto"* e *"Leito"*, ambos de 1997. No primeiro o desenho curvilíneo intermedia o campo especular e a amplitude do olhar e no segundo o desenho induz o olhar a re-configurar o objeto minimal dado.

O artista coloca os pressupostos da arte em suspensão ou até mesmo em contradição para então desenvolver a sua pesquisa, ou melhor, o seu preceito (regra de proceder, norma). Destarte, não se trata de uma pesquisa de campo mas da elaboração de um método, pois desse modo, a arte só é alcançada após o estabelecimento de um conjunto de técnicas e processos capazes de minimizar os efeitos da subjetividade do artista. A imagem especular do atelier do artista, presente em suas obras mais recentes, como a exposta por ocasião da mostra *"6"* em outubro de 1998 no Espaço Cultural Porto Seguro em São Paulo, são indiciais desse processo metodológico, pois revela o seu *locus*: espaço de especulações e experimentações. Ao que tudo indica, a arte para Albano é algo ainda inexequível, cabe a ele então, como artista, a tarefa de fundar os procedimentos e as regras de uma arte em devir.

Trata-se de uma atitude nobre, antes de mais nada, ética, pois muito do que se produz hoje em nome da arte é mera pretensão. Na maioria dos casos, a suposta arte simplesmente ignora a imprescindibilidade de preceitos. Nesses casos fica apenas o impacto, a pretensa singularidade, a efemeridade. Talvez a verdadeira arte seja aquela que está sempre por devir.

CAETANO **DE ALMEIDA**

Visita a Caetano de Almeida

Aracy Amaral

13/3/1996

Caetano de Almeida trabalha a pintura em estado de confrontação, a mesma atitude em relação à Historia da Arte, ironizando a problemática da unicidade da obra de arte embora os trabalhos anteriores já tivessem prenunciado a relação com sua temática e imagética. Sempre partira de imagens de segunda geração, apropriações de livros, periódicos, dicionários, enciclopédias. Coube-lhe sempre ser o idealizador, autor do conceito, segundo o qual manipulava as imagens reunindo-as em composições pictóricas, ou instalações , como no caso de "Lusco Fusco", quatro amplas telas iguais pela criação/ copia do artista exposta frente a frente. Ou seja, Caetano sempre praticou a pintura

de forma questionadora. Um meio convencional de expressão há milênios, mas adequada à projeção de suas idéias a respeito da representação. Agora, na medida em que reafirma seu interesse pelo problema da reprodutibilidade vemos surgir uma complexidade maior nesta série de intervenções em imagens apropriadas da Historia da Arte. Alem de lidar com reprodução, aborda a imagem, o suporte, a percepção óptica, ou como o olho é afetado por sua interferência sobre a superficie bidimensional.

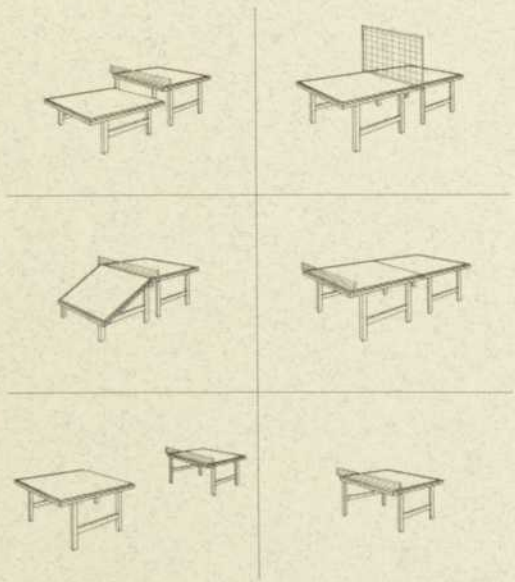
Conceitual antes de tudo, contraditório e instigante seu trabalho atual pela mesma razão, sobretudo quando diz que busca "um romantismo cartesiano". Ninguém ignora que ainda vivemos num período romântico, que se arrasta há mais de um século e meio. Romantismo peculiar, de individualismo acirrado na batalha contra a massificação da cultura, no isolacionismo angustiado que se contrapõe violentamente à padronização do comportamento gerado pela sociedade consumista. Na verdade, ao se utilizar da representação para dela retirar todo e qualquer sentido do belo que presidiu a intenção dos artistas que criaram as obras de que ele se apropria a fim de "deixar só o *suspiro* das imagens" Caetano de Almeida determina um processo de complexidade maior. Despoja estas pinturas identificáveis por conhecedores da historia da Arte de suas qualidades pictóricas que as tornaram únicas, desveste-as do cromatismo que marcou seus autores apenas preservando a luz, por ele desconstituída e manipulada através de uma sistemática deliberada. Em síntese, é como se estivesse procedendo ao "desmanche" da pintura, devolvendo ao observador através de sua proposta um simulacro da pintura na tênue superficie que capta a luminosidade com reticulas estouradas, assim como do verso da fisicalidade do quadro, o chassis exposto, tarjas aparentemente presentes como descuido calculado, laterais, ou nos quatro lados da imagem. O chassis visível perturbando a visualidade da imagem parece anunciar, parafraseando Magritte, "isto é uma pintura". Embora seja uma pintura *ausente*, etérea, a partir da figuração no entanto desimportante, o "belo" como intenção a quilômetros de distancia dos propósitos deste artistas, embora o perfeccionismo seja inerente a seu trabalho. Porque sempre foi uma de suas caracteristicas a obsessão com a factura, o pintor agora debruçado em pensar a Arte a partir da problemática da luz, como para Fiaminghi nos anos 60, ou nas especulações de Alain Jacquet, da França, visto na Bienal de São Paulo em 1964 na versão reticulada do "Dejeuner sur 1' Herbe", ou mesmo aproximando-se de Nelson Leirner na série da "Santas Ceias" de alguns anos atrás. Anotei certa vez não sei se de Barnett Newman (ou de Ad Reinhardt) que em nossos dias é impossível saber se alguma coisa é original a menos que todos estejam fazendo a mesma coisa. No inicio dos anos 80 houve um pouco dessa onda de mesmice, desfeita em parte depois de 1985 entre nós. Mas na verdade, a pintura hoje é desafiadora para o artista inquieto pelas provocações que pode suscitar (claro que fora dos maneirismo de um Balthus). E no caso de Caetano, frente aos enigmas sempre fascinante da reprodução, a imagem por seu valor intrínseco, a presença viva do suporte que em principio deveria desfazer a "magia" do retângulo do espaço virtual. E atirados todos esses dados, com um aveludado de gesto de gato, à percepção do olhar do observador.

CHICO **AMARAL**

Porque uma bola para de saltar?

Chico Amaral

Ao tratar de qualquer das perguntas que formulamos, chega quase sempre a ocasião em que é preciso citar a mais notável de todas as leis da ciência, ou seja, que nada pode ser criado nem destruído, e que não há causa sem efeito. Esta lei da conservação da energia é igualmente aplicável a um átomo e a uma estrela, a uma mosca e a uma bola. Quando a bola começa a saltar, possui certa quantidade de movimento, isto é, de potência ou energia, que desaparece quando ela pára. É preciso pois demonstrar que a energia não foi destruída, mas sim que derivou para outro ponto; do contrário, e segundo a citada lei, a bola continuaria a saltar indefinidamente. Se as coisas não se passassem assim, a lei não seria certa. Não obstante, é fácil demonstrar que a bola vai perdendo a energia que tinha, quando começou a saltar. Em primeiro lugar, move-se através do ar, e, para o fazer, tem que empurrar continuamente milhões de partículas de gás; o movimento comunicado a estas é energia perdida. Se fizéssemos saltar uma bola num espaço onde se tivesse feito o vácuo mais perfeito possível, os movimentos da bola repetir-se-iam por muito mais tempo que na atmosfera, pelo mesmo motivo que, em tal caso, um pião rodaria durante muito mais tempo. Suponhamos que, em vez de fazer saltar a bola sobre uma superfície dura, empregamos uma almofada ou um montão de areia. Neste caso a bola pára rapidamente, por ter que mover, além do ar, a almofada ou a areia. A própria bola não é perfeitamente elástica, nem o chão tão pouco; se ambos fossem perfeitamente elásticos, se não houvesse ar através do qual fosse preciso abrir a passagem, e se a bola nunca desse voltas, e portanto, não roçasse pelo chão ao bater nele, continuaria a saltar indefinidamente.



Livro dos Porquês / Tesouro da Juventude

NELSON **LEIRNER**

Sobre os monocromáticos de Nelson Leirner

Tadeu Chiarelli

1999

Em sua sala, na última edição da Bienal de Veneza, e ao lado de obras de períodos anteriores, Nelson Leirner apresentou uma série muito especial, chamada "Construtivismo Rural". Composta por obras realizadas em couro de vaca e estava montada de tal maneira que deixava claro duas vertentes bem precisas: em primeiro lugar, peças que consistiam em tapetes de couro de vaca emoldurados como pinturas (tapetes, desses feitos a partir de formas modulares ligadas entre si por uma costura "rústica", produzida, igualmente, em couro, e encontrados em qualquer esquina dos grandes centros brasileiros); em segundo, planos do mesmo couro, e de apenas uma tonalidade, parodiavam pinturas monocromáticas.

Esses dois segmentos do "Construtivismo Rural" do artista produziam uma sarcástica e direta sátira à tentativa de uma parcela significativa do circuito de arte brasileiro em entronizar as tendências construtivas — em ação no Brasil desde os anos 50 —, como a única vertente digna de reconhecimento na cena artística local desta segunda metade do século. Para tal segmento —como sabemos — , quem está dentro não sai, quem está fora não entra.

É contra essa atitude autoritária dessa parte do circuito de arte que Leirner se opõe — e se defende —, usando dos atributos que o próprio circuito lhe concedeu: ele é um artista reconhecido como tal e, portanto, pode trazer para a arena qualquer proposição, mesmo que esta signifique a desestabilização do sistema onde o próprio artista atua e se alimenta.

Não é de hoje que o artista pauta sua produção no desmascaramento das regras do jogo de poder que sempre imperaram no sistema de arte brasileiro e internacional, e seria ocioso aqui relembrá-las.

Na verdade, desmascarar o jogo da arte é, e tem sido sempre, o jogo de Leirner e, como participante desse jogo estabelecido pelo artista, a crítica sempre tem, para com ele e sua produção, uma atitude que, igualmente, se constitui numa outra regra: ao invés de se deter na produção efetiva que Leirner apresenta, ela se preocupa sempre em ressaltar, justamente, o papel de agente desmascarador das regras do circuito de arte, porque — assim demonstra (hipocritamente) o pensamento duchampiano de onde vem Leirner — o que interessa não é a obra, mas sim o processo e as circunstâncias que levaram o artista a produzi-la.

Tomando apenas os "monocromáticos" do artista como questão, minha proposta aqui será tentar inverter o jogo, não obedecendo às regras propostas implicitamente por Leirner, e propor outra: fixar minha atenção na obra mesma para ver se, dela (ou delas), pode emergir um significado outro que não a mera, e muitas vezes pueril, discussão sobre as regras do circuito, suas imposições, suas cartas marcadas, etc...

O que interessará perceber nos monocromáticos de Leirner é se lá, dentro deles, podem ser encontrados os elementos da crítica ao circuito ou, pelo menos, se é factível detectar algumas outras características que ampliem a compreensão sobre as proposições mais recônditas do artista.

Os monocromáticos que Leirner apresentou em Veneza são objetos planos que, por estarem num ambiente onde se costuma mostrar obras de arte — concretistas, inclusive —, são imediatamente identificados como pintura, mesmo não tendo sido produzidas como tal: ao invés de tela e tinta, o que existe, como foi mencionado, são couros de vacas recobertos de pêlos.

No entanto, apesar dessa natureza completamente diferenciada, esses trabalhos funcionam aos olhos do observador como pinturas que se agregam, de fato, à tradição pictórica de derivação construtiva, especificamente aquela que, usando apenas uma cor (pura ou não), preenche o campo total do suporte, (às vezes com sutis variações tonais) onde, aqui e ali, a gestualidade discreta do artista, tendo na mão o pincel, deixa sua leve marca.

São obras que tratam a pintura como pele delicada a recobrir o suporte com cores tendentes à expansão.

Observando os trabalhos de Nelson Leirner, nota-se a extrema elegância dos mesmos: planos brancos, negros ou em tons de terra que, com suave brilho texturizado (o adensamento dos pêlos) parecem peles cobrindo o suporte...

E é aí — com certeza — que reside o interesse dessas obras: são simulacros daquelas pinturas que, por sua vez, simulam algo que as peças de Nelson Leirner são: espécie de peles.

Seus trabalhos, assim, devolvem ao circuito o conceito de pintura como superfície, como uma topografia que envolve e é presa pelo suporte, por meio de uma matéria que, no cotidiano, quase sempre não é vista em seus aspectos estéticos.

Agindo desta maneira, é inegável a significação dessas obras do artista: elas criam uma espécie de curto-circuito no sistema de arte, pois conseguem demonstrar que o couro de vaca — um material tão desprezado pela alta cultura e mesmo pela subcultura "alternativa" — pode proporcionar ao observador uma experiência visual tão rica quanto aquela levada a cabo pela mais sofisticada das pinturas...

Porém, tal curto-circuito não fica restrito aos limites da experiência estética provocada pelo trabalho provocador do artista. Ele se expande, igualmente, para a própria poética de Leirner que se revela, aqui, fundamentalmente ligada a uma visão idealista da arte, muito próxima daquela dos pintores praticantes de pinturas monocromáticas.

O artista, com seus monocromáticos realizados com couro de vaca, está preocupado — como seus colegas pintores — com a revelação do belo por meio da arte, mostrando a nós, observadores, que é possível encontrar a transcendência, quando diante de pedaços de couro de vaca emoldurados... É a noção do artista como demiurgo — tão cara aos nossos concretos e neoconcretos — que Leirner parece assumir com esses trabalhos.

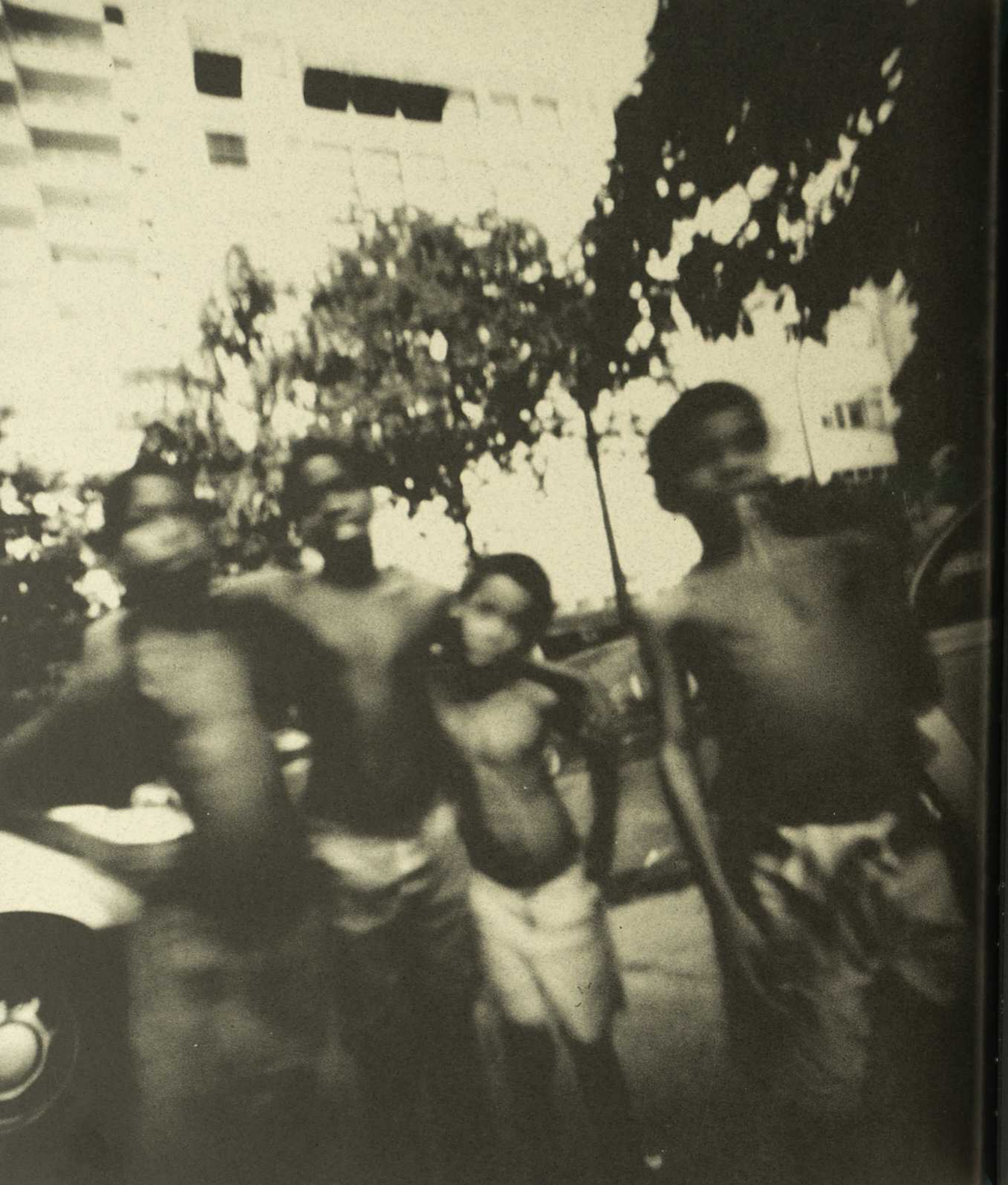
Estaríamos presenciando aqui a revelação de um lado "conservador" na provocativa obra de Nelson Leirner, ou definitivamente caímos, mais uma vez, em outra armadilha concebida por ele, mais um jogo para desestabilizar a crença que temos em nossa suposta compreensão crítica dos jogos do sistema de arte, e de certos artistas...?

Mônica Nador
1999

"Criar uma nova cultura não significa apenas fazer individualmente descobertas originais, significa também, e sobretudo difundir criticamente verdades já descobertas, socializá-las por assim dizer; transformá-las portanto em base de ações vitais, em elemento de coordenação e de ordem intelectual e moral. O fato de que uma multidão de pessoas seja levada a pensar coerentemente e de maneira unitária a realidade presente é um fato filosófico bem mais importante e original do que a descoberta, por parte de um gênio, de uma nova verdade que permaneça como patrimônio de pequenos grupos intelectuais."

Antonio Gramsci

Por volta de 1995, entro em contato com os textos críticos da "new-left" norte-americana (Douglas Crimp, Hal Foster, Thomas Crow). Este dado, somado ao convite (1996) que me fez o Museu de Arte Moderna de São Paulo para realizar uma pintura mural (fiz a "Parede para Nelson Leirner"), são determinantes para que meu interesse se voltasse para a pintura mural em espaços públicos carentes, e, gradativamente, para a feitura destas pinturas com as comunidades onde fossem realizadas. Meu atual objetivo é produzir arte com e para as pessoas que dificilmente freqüentarão os espaços estabelecidos das artes plásticas. Esta direção me levou a realizar o trabalho que esta documentação mostra.



Sala

PAULA **TROPE**

panorama de arte brasileira 1999

SEBASTIAN **ARGÜELLO**
Música

Fernando Burjato
1999

Hoje muito se fala em *vídeo arte*. Confesso que nunca tive uma idéia muito clara do que seria isso. Uma coisa sempre me intrigou: qual seria a principal diferença da *vídeo arte* contemporânea com o cinema experimental da primeira metade do século, por exemplo? Por que os filmes de Hans Richter, Duchamp, Léger, ou dos surrealistas são considerados *cinema*, enquanto um trabalho de Gary Hill, por exemplo, é visto como outra coisa? A diferença do tipo de câmara ou de filme utilizado parece-me um dado puramente técnico, e não corresponde necessariamente a uma distinção de linguagem – ou de *status*, se é essa a questão. Tanto que Godard ou Peter Greenaway, quando trabalham com vídeo, estão ainda fazendo *cinema*. A única diferença realmente radical entre uma coisa e outra, na minha opinião, está no modo como são apresentados: o que chamamos de *vídeo arte* não costuma ser apresentado em uma sala de projeção, mas em uma galeria, em um museu. Acabamos não vendo como um filme, mas como um quadro. Olhamos enquanto estamos de pé, enquanto andamos pela sala – e isso já faz com que a obra tenha minimizado o caráter de *espetáculo*. É como se estivéssemos escutando música de um disco, e não em um teatro. Talvez essa seja uma boa diferença.

Help the system, seja *cinema*, seja *vídeo arte*, é curto – dura menos que cinco minutos. Divide-se em quatro partes, que não podemos chamar de capítulos, e menos ainda quatro pequenos filmes. Seria mais apropriado dizer que são quatro *movimentos*. Como em uma composição musical, há uma alternância entre partes mais lentas e mais agitadas. No entanto, podemos notar elementos – cores, palavras, a própria atmosfera – comuns a todos.

Uma frase escrita – *Help the system* – aparece repetidas vezes. Não é apenas um título, é um ponto fixo, uma máscara. Se quisermos, podemos pensar em seu significado, digamos, literário – mas não conseguiremos ir muito longe com isso. A palavra escrita é importante, como uma cor ou linhas que compõem a obra. Os elementos do filme – frases, fotografias, imagens abstratas, ruídos, vozes humanas – não escondem suas naturezas diversas. Dialogam, ora sobrepondo-se uns aos outros, ora anulando-se, ora fazendo coro, ora atropelando-se. *Help the system* é, antes de qualquer coisa, tempo. Como um filme deve ser. Como um filme – ou uma música – não pode deixar de ser: a arte de alinhar coisas. No tempo.

Não há narrativa. Ou melhor, não há uma história sendo contada, a não ser se considerarmos a história do próprio filme sendo montado: escutamos ruídos de botões sendo apertados, notamos a câmara tremer. É engraçado: em certos aspectos – se pensarmos na edição, por exemplo –, o filme é bastante enxuto, bastante coeso; enquanto que, por outro lado, temos, constantemente a idéia de que há naquilo que estamos vendo bastante improviso. Bom, isso não chega a ser um paradoxo. Se *Help the system* fosse um quadro, enxergaríamos as pinceladas sobrepondo-se umas às outras.

Até um certo ponto ficamos esperando o início do filme. Depois acabamos por notar que aquilo que estávamos vendo *já era* o filme. Era aquilo mesmo, e *aquilo mesmo* era mais do que estávamos dando conta. E como já foi dito, estamos como se diante de uma pintura: de pé, sempre prontos para ir embora. Não há simulação, há associações. Mas podemos pensar que existe um certo ilusionismo em *Help the system*, um ilusionismo próprio dos filmes – resultante da atitude de se colocar as coisas em uma determinada ordem. Se quisermos, chamemos isso de *ilusionismo*. Ou de *autoria* – o que, afinal, é quase a mesma coisa.

RUBENS **AZEVEDO**

Tatiana Alegria
1999

Não me queres dar a mão?
Posso dar, mas nunca vou estar perto de ti.

As formas e as cores mentem.
As fotografias de Rubens Azevedo desmascaram essa ilusão,
Criando outra farsa,
Ou verdade.

Rubens despe os objectos.
Fotografa o diário do edifício, a rua a tomar banho e a luz a namorar.
O branco chega a corar de vergonha.
Mas esta nudez é harmoniosa.
Entre as imagens encontramos uma unidade deslizante,
Quase cinematográfica.
Seu dedo conhece um único momento.

O grito do artista é dum silêncio divinal.
Cria uma história paralela à existente.
Continuam a existir flores, pessoas e nuvens,
Mas nada colide.

RICARDO **BASBAUM**

Diagrama - mecanismo de transformações

Eduardo Coimbra

1999

A palavra é presença ativa no pensamento plástico de Ricardo Basbaum. Sua "migração" para dentro da obra de arte se realiza num processo de trabalho que funde imagem e texto, signo e enunciado. O texto adquire qualidade plástica e atua num registro não apenas verbal. Suas potencialidades, assim expandidas, lhe conferem condição de matéria e dinâmica espacial.

Novas Bases para a Personalidade é um projeto que vincula texto e imagem através da criação de uma sigla, e posteriormente uma forma. A utilização sucessiva desses signos, com conteúdos verbais/formais que aderem à memória do observador, proporciona instantaneidade e presença física ao enunciado. Tal presença é intensificada com o desenvolvimento de diversas propostas sensoriais: visuais (na construção de objetos, pinturas e desenhos), táteis (na qualidade dos materiais e situações interativas), olfativas e sonoras.

O vínculo entre texto e imagem, originado, historicamente, a partir de um posicionamento crítico engajado em relação à obra de arte moderna, transita pela produção contemporânea estabelecendo um campo híbrido para o pensamento plástico - uma trama de conceitos verbais e visualidade. O trabalho de Basbaum aprofunda essa relação, tanto no exercício do texto de artista, enquanto legitimidade conceitual de uma estratégia de ação, como nas propostas de disseminação da marca NBP, na criação dos manifestos e na realização dos diagramas.

Diagrama é por definição " uma representação gráfica de determinado fenômeno". Fenômeno esse que pode ser o funcionamento de um mecanismo, a distribuição de forças numa estrutura, ou a espacialização de um pensamento - algo passível de experimentação. Portanto, cada diagrama tem seu próprio sentido de espaço e uma temporalidade específica. Ele traduz os caminhos de um determinado processo, e se apresenta como um dispositivo de união entre realidades distintas - função e matéria, conteúdo e expressão, palavras e imagens. Ler/ver um diagrama é, pois, navegar pelas possibilidades dessa rede de relações, e empreender as transformações sugeridas por seus elementos.

Nos diagramas de Basbaum, as palavras são corpos em suspensão num organismo em movimento. Criam "situações de local", circundadas pelas linhas que reverberam sua presença. São pronomes e advérbios, alguns substantivos e adjetivos, mas não há verbos. Os verbos são as linhas, a orientação do fluxo, o ritmo, a gestualidade, a ação, mas também a contenção e o limite. De variadas espessuras, contínuas ou tracejadas, curvas ou retas, as linhas desenham regiões de atração e repulsão, criando um campo de intensidades. Há uma certa musicalidade nesse arranjo espacial: acordes e palavras, ritmos não lineares e um fraseado híbrido (texto e imagem) que serpenteia por todo espaço. Os pronomes, sujeitos e objetos, são os canais de entrada do espectador/leitor e do seu outro. Nesse espaço sugerido, os advérbios são as condições de possibilidades, e graficamente se formalizam como sinalizadores no percurso/leitura. Os substantivos e adjetivos são formas/idéias, transitam com velocidades mais lentas e servem de referência, como "estações" de sentido. Todos os elementos do diagrama têm dimensão de enunciado e de visibilidade. Eles formam um todo autônomo e operante, são componentes de uma máquina abstrata onde estão em jogo fluxos e limites, transformações, desejos e afetos.

Criado em uma tela de computador, o diagrama se apresenta impresso em papel, e também sobre parede monocromática. Assim espacializado, ele se torna ambiente. A cor da parede se irradia pelo entorno, turva a noção de profundidade e o liberta de seu suporte material. Imerso no campo cromático, o diagrama paira no espaço vivencial do espectador/leitor. Suas indicações de intensidade e movimento lidam agora com dimensões do espaço real. Surge ali uma paisagem, uma espécie de espaço mental co-habitado pelo corpo, agora capturado. Em frente a esse diagrama o espaço nos parece recuar. As perspectivas sugeridas por seu próprio fluxo pontuam profundidade e relevos, em meio a forças de atração e repulsão. As palavras cintilam em contrapontos espaciais, e o olhar desliza por dentro de um organismo que o envolve e aprisiona. Texto, imagem e espaço - a leitura agora se processa em mergulhos sinuosos para dentro e fora do diagrama, trazendo para o complexo verbal/visual de seus signos os sinais ativos de nosso próprio corpo.

DOMITILIA **COELHO**

A Redenção do Olhar

" Dá ao teu falar também o sentido: dá-lhe a sombra."

P. Celan

Odilon Moraes

1999

Se toda a tradição ocidental fundamenta o conhecimento das coisas no sentido da visão - idéia apontada por Aristóteles no início da *Metafísica* - seria a fotografia, arte essencialmente ligada à "curiosidade" da visão, a grande aliada do homem na empreitada do desvelamento do mundo?

Antes de analisar essa questão é preciso diferenciar duas formas da experiência visual: olhar e ver. Vulgarmente adotamos a primeira como a ação do olho desvinculada do reconhecimento, o movimento do olhar, a percepção visual; ficando a segunda (ver) ligada ao reconhecimento do objeto na experiência do sujeito, da construção do ser-do-objeto em oposição ao ser do sujeito. Nesse sentido, o ver já estaria amalgamado ao trabalho do fotógrafo. Esse artista que seleciona e " recorta "a realidade, já estaria comprometido desde o início com o olhar metafísico, histórico, moral e estético. Todas as contribuições, então, que esse olhar poderia nos dar, já estariam enclausuradas na opacidade do mundo objetificado, onde a própria experiência do sujeito já está pré-determinada numa impessoalidade. Ao contrário disso, os " recortes " de Domitilia nos retiram, de alguma maneira, desse assentamento no universo da tranqüilidade, fazendo do ver e do olhar atitudes indissociáveis. Suas imagens são sugestões, que só se configuram como algo, pela crença do observador, que compreende a crença ao mesmo tempo em que desconfia dela. São imagens que apontam o caminho ao mesmo tempo em que acolhem a dúvida. Dão a luz sem apagar a escuridão,

pois se servem uma da outra. Dizem sem destruir o não dito. Emprestam à visão, a cegueira e ao homem, o mistério. Às possíveis interpretações sociológicas, antropológicas, simbólicas, etc.; contrapõem a experiência do olhar vazio.

Suas imagens não tratam de um discurso neo-futurista que apresente o movimento e a rapidez da vida do cotidiano na defesa da estética do efêmero; tampouco nos lança no niilismo pós-moderno da desumanização e destruição da realidade. Domitilia não destrói nem inventa realidades: trabalha com ela (postes, céu, luminosos, transeuntes) e nos faz "descobri-la" a partir de suas imagens, lançando sobre o objeto a sombra que lhe foi retirada - a outra metade de sua existência, reconciliando-o, assim, com sua origem. Nos mostra que clareza e obscuridade não se opõem, mas conferem ao objeto a sua integridade, a realidade habitada por ela mesma.

Sendo assim, seu trabalho lança o espectador metafísico na experiência do acontecimento, no *estar-aí*, para que sejamos repostos na nossa condição de homens e compelidos ao ver verdadeiro.

ORIANA **DUARTE**

Noumenon: A Coisa em Si

Moacir dos Anjos

1999

São muitos os movimentos, várias vezes repetidos. Aos poucos se alteram, mas quase nada. Há um momento preciso no qual a performance se encerra, embora pareça claro que aquele instante poderia ser outro. Antes ou depois. Na memória ficam os registros, esmaecidos pela deliberada monotonia dos gestos, do desenrolar da ação. Sentada à mesa, Oriana Duarte tem, à sua frente, colher e prato. Levanta e, em poucos e medidos passos, circula a mesa e a televisão sobre a qual se apóia a panela. Retira a tampa. Lá dentro, pedras fervidas em água fazem a rala sopa da qual moderadamente se serve. Tampa a panela. Volta à mesa, senta. Em gestos contados, toma o alimento, mas não todo. Levanta mais uma vez, dá outros passos, despeja a sopa não tomada no interior do pote de vidro que repousa sobre caixotes. Volta à mesa, senta. Levanta novamente, tudo repete. Volta à mesa de novo, senta, mais uma vez começa. Volta.

São ações precisas, lentas e repetitivas que fundam e cimentam a performance da artista, quantas sejam as vezes que a apresente. Não se encontra nelas, contudo, apesar de sua insistente recorrência, rastro algum de inteireza ou completitude. Há, ao invés, a sugestão de que cada ato ou gesto pode desdobrar-se sempre em outros mais: talvez os mesmos, mas talvez não. Por mais definitivos que pareçam, cada movimento traz, em potência, o seguinte. À inexata distensão temporal do trabalho se adiciona sua fluida localização geográfica, sua condição nômade. Apresentada em distintas cidades e regiões, a performance é sempre a mesma e sempre outra, repetição e diferença. Conservam-se os gestos mas multiplica-se a possibilidade de seu desdobramento em mais outros. Talvez os mesmos, talvez não. Embora pareçam definitivas, cada performance traz, em potência, a próxima.

Além de a todo instante se insinuarem no desenho formal do trabalho de Oriana Duarte, os conceitos de permanência e mudança permitem, por sua tensa oposição, traduzir, no mundo opaco das palavras, parte da complexa configuração simbólica contida na performance. E é no corpo da artista, e na sopa de pedras com que o alimenta e conforma, que mais se abriga e adensa a negociação áspera entre o que fica e o que muda. Ao ingerir a sopa, feita com pedras do lugar onde se apresenta, Oriana Duarte faz de si repositária do que, metaforicamente, distingue e identifica aquele espaço dentre todos os outros: seu solo, o chão perene sobre o qual todo o resto se ergue e se sustenta. Invertendo o disposto pelo poeta João Cabral - para quem só "freqüentando" a pedra é possível aprender o que ela ensina -, a artista propõe uma outra "educação pela pedra":[1] deixar que o minério, retido na água que bebe, entranhe e se aninhe em seu corpo, fazendo deste a morada do lugar onde o coleta. Seu corpo não é exclusivo, contudo, de lugar algum. Ao repetir a performance em outros espaços, outras pedras e outros chãos também vão-se acomodando no avesso impuro de seu colo, dissolvendo as bordas geográficas do mundo de fora e construindo, dentro de si, travessas e passagens entre o que antes era afastado. Ingerindo a sopa magra de pedras, Oriana Duarte incorpora e carrega os lugares por onde passa, desterritorializando-os e compondo, nela mesma, uma cartografia nova e contemporânea do mundo em trânsito que habita: um mundo de simultânea preservação de dessemelhanças e de permuta incessante entre formas distintas de pertencimento à vida.

[1] Melo Neto, João Cabral. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p.338

PATRICIA **FURLONG**

Philadelpho Menezes

1999

Em *Les Mots dans la Peinture*, o escritor francês Michel Butor, fazendo as vezes de um guia no Museu do Louvre, analisa a presença da escrita verbal dentro das artes plásticas, notadamente em sua reinserção na produção estética contemporânea, fazendo paralelos entre essa produção e o mundo pré-moderno (entenda-se aqui, até o período renascentista). Se estudarmos o desenvolvimento dos suportes técnicos, pode-se concluir que o aparecimento de uma série deles no Renascimento e seu posterior desenvolvimento (tela, livro, instrumentos musicais), serviram para gerar uma grande especialização, mas também uma setorização, das linguagens que eles comportam: a visualidade (das artes plásticas), a verbalidade (da poesia e do romance) e a sonoridade (da música). Ao lado disso, um mercado vai dando surgimento à especialização dos espaços para proliferação desses suportes e linguagens: galerias e museus para as artes plásticas, bibliotecas e livrarias para o texto, salas de concerto para a música.

Dessa maneira, processa-se também um recorte e um expurgo do cotidiano dessas manifestações estéticas, o que nos dá modernamente a concepção de arte como transgressão, isto é, aquilo que fere as normas de uso habituais e socialmente pacificadas. Com as vanguardas históricas do início do século, suportes e espaços são problematizados, dando lugar a uma refusão da arte com a vida e das linguagens artísticas entre si. A transgressão estética avança sobre a vida cotidiana, os novos suportes técnicos pedem linguagens sobrepostas numa mesma obra, os espaços físicos tradicionalmente destinados à arte perdem seus funções de diques de contenção da expressão estética. Tudo isso reunido sob o signo de um projeto utópico de renovação da sensibilidade humana. No pós-vanguardismo, transgressão e utopia passam a ser conceitos esvaídos de sentido. Mas a fusão de linguagens, a questão dos suportes e o problema dos espaços físicos continuam a nortear o senso de experimentação. É a esses pontos que o trabalho de Patricia Furlong se refere e com os quais estabelece um diálogo sutil.

Na aspecto da fusão de linguagens, costuma-se dizer que, a partir da reentrada da palavra na pintura (objeto que Butor analisa) e do grafismo na poesia (gerando a denominada *poesia visual*), as linguagens definitivamente perdem seus contornos e distinções. Em realidade, isso não ocorre. Tanto a poesia quanto as artes plásticas continuam a manter suas especificidades de linguagem, ainda que com limites muito mais atenuados do que antes. O trabalho de Patricia Furlong exibe essas diferenças, em suas sutilezas mais enriquecedoras. Mesmo lidando com palavras, não é na problematização das relações entre aspectos semânticos e formais que seu trabalho se fixa (se o fizesse, adentraria na fronteira tênue da poesia visual). É predominantemente na força da sua visualidade que o signo verbal se apresenta, seduzindo sensorialmente o observador de seus trabalhos para um jogo de movimentos gráficos, para o seu manuseio e transformação constante que interfere menos em sua dimensão semântica (por mais que sejam alteradas em sua ordem, as frases prontas são sempre dotadas de uma força gestáltica que as fazem legíveis) e mais na sua dimensão plástico-visual, carregada de ludismo da sensibilidade retiniana e espacial típica do exercício das artes plásticas.

A natureza do trabalho de Patricia Furlong evidencia também o suporte como problema central da estética hoje. Num ambiente em que novas tecnologias dão o tom da imaterialidade digital para a comunicação estética, quando tudo existe para terminar em rede, um trabalho que sugere o contato físico do observador com a obra desloca esse observador de seu mundo cotidiano para a esfera do jogo infantil despretensioso (mais no sentido do *desinteresse atento*), que faz do contato um *contágio*, na acepção cunhada por Tolstói (em *O que é a arte?*) para discernir o que dá à arte verdadeira sua natureza eficaz e duradoura (contraposta, contemporaneamente, à eficiência e ao efêmero instantâneo da cultura digital). Aqui, outra relação, em paralelo á estabelecida por Butor, pode ser discutida entre a arte hoje e a arte até o Renascimento: a refusão da arte com o artesanato, da arte oscilante entre uma concepção idealista e a fisicalidade do corpo que a produz e consome (sem que essa presença do corpo signifique gestualidade livre ou desconstrução da razão), do quebra-cabeça que recupera o ludismo e uma certa relação agonística entre o artista e o público por meio da obra.

Por fim, esses trabalhos se projetam no problema dos espaços físicos. Em vez de buscar intervenções nos ambientes públicos, Patricia Furlong recorta esses ambientes e os reordena na espaço da exposição, para que pedaços deles sejam livremente manipulados pelo observador. Dessa maneira, avisos de perigo, de obras, de trânsito, são revistos fora de sua função e de seu habitat. Em vez de interferir explicitamente na paisagem urbana, seus trabalhos se projetam antes no imaginário do observador para depois, e por meio desse imaginário, interferir na contra-leitura dos elementos do cotidiano, na desautomatização do olhar do observador depositado nas frases feitas do dia-a-dia.

Numa época de explicitudes (a tecnologia realizando tudo o que antes era apenas sugerido na tela ou no texto, as intervenções urbanas se exibindo física e oficialmente nos espaços), o trabalho Patricia Furlong retoma o implícito das sugestões, em que manuseio e leitura, olhar e pensar, jogar e sentir se reconciliam.

CHRISTINE **LIU**

Christine Liu
1998

Em 1996, um grupo de artistas plásticos reuniu-se com uma idéia, refletir sobre o homem e sua relação com a Avenida Paulista, um dos maiores símbolos de nossa cidade. Com o desejo de incorporar outros suportes e materiais, o grupo convidou-me a participar deste projeto, introduzindo um novo elemento, o vídeo. E durante um ano, pudemos discutir sobre esta avenida que representa todo o poder econômico e histórico de São Paulo.

Sob a orientação de nosso curador, Norval Baitello Júnior, esmiuçamos vários aspectos desta grande via. E a primeira imagem que nos veio à mente era a sua verticalidade, a necessidade atávica do homem em elevar-se, a sua vontade de atingir o céu, a divindade. Seguiram-se a esta outras observações interessantes; a apropriação dessa avenida por seus cidadãos, a falta de limpeza como demarcação de territórios, a pujança econômica traduzida nos muitos bancos e edifícios comerciais que ali se instalaram, a dominação dos automóveis, as transformações histórico-sócio-arquitetônicas, apenas para citar algumas delas. Falamos de seus materiais:

o concreto, o ferro, o vidro, o asfalto. E não poderíamos deixar de ressaltar a quase ausência de áreas verdes.

Nesta avenida, o homem corre, sempre apressado, de um lado para o outro, no incessante ir e vir. Perde a noção de tempo e espaço. Não reconhece os seus semelhantes. Não vive mais o presente. Está sempre a projetar-se no futuro, um tempo que ainda está por vir e portanto, ainda efêmero. Perdeu o seu corpo. Vive apenas em sua mente.

Era inevitável perguntar-me, "Como eu via e sentia a Avenida Paulista? O que era esta avenida?". Velocidade, ritmo, manchas, pulsações, movimento. Para mim, a Avenida Paulista é um corredor, uma passagem, uma grande artéria que nos carrega de um lado ao outro da cidade. Ao contrário de meus colegas, via-a na horizontal, e percorrendo-a em sua extensão, um sem fim de novas imagens e cenas iam surgindo, contando-nos tantas histórias, criando a sensação de um filme que vai se desenrolando diante de nossos olhos.

Corpus Corporis nascia destas reflexões. Como as artérias e veias que transportam o sangue por todo o corpo e para todos os órgãos, assim também o fazia a Avenida, transportando pessoas e carros de um lado para o outro da cidade. Deslocando a vida. Criando vidas. Transformei objetos e pessoas em pequenos corpúsculos, energéticos, dinâmicos, assim como os corpúsculos e glóbulos no sangue. Tudo plasmado, aglutinado numa velocidade incessante, caóticos e indefinidos, como é o nosso olhar e sentir ao atravessar esta grande artéria. Artéria do nosso corpo, de nossa cidade.

Quis transgredir o tempo. Nunca se tem tempo para nada. No desfoque, quis confluir a atenção e fazer a história ser reconhecida. Para compreendê-la, se faz urgente a mudança, de ritmo, de ângulo, a parada.

É o abstrato sem ser o abstrato. Cada pedaço tem a sua história que conta uma história ainda maior no todo. Tanto borrão, tanto mancha, tanto imagens definidas de uma avenida que tem pressa. De corpos que em sua correria, se desmaterializam e ainda assim, continuam a sua busca incessante, sem memória, só mente.

VILMA **SONAGLIO**
Transeuntes

Maria do Carmo Curtis
1998

Afinal quem somos nós? Seres urbanos que transitam, Indo e vindo, apressados, tecendo uma *trama invisível* com passos desajeitados. Inseridos no contexto impessoal da cidade grande, em que são raras as oportunidades para o *auto-conhecimento*, ou *o reconhecimento* do outro. Estamos imersos na fugacidade dos tempos modernos. Cotidiano de estreitezas, de espaço, de tempo.

Estas questões estão presentes nas imagens de Vilma Sonaglio, na indicação do passo contínuo e apressado de alguém – no ir e vir ininterrupto nas ruas. Seu registro visual das figuras humanas caracteriza-se pela sugestão da forma, concretizada por forte intensidade de luz contra um fundo estrategicamente preto. A intenção não é flagrar cada indivíduo mas delatar seu anonimato.

A impressão fotográfica, para Vilma, possui uma função ambivalente, tanto pode identificar, através de sua capacidade de correspondência com a realidade, como provocar um deslocamento da semelhança, por meio de recursos técnicos ou na escolha do momento do *clic*, a **desidentificação**. Ao observarmos as fotografias expostas nesta mostra, fica evidente que, quanto a resolução formal, sua opção converge na direção da Segunda possibilidade – a desidentificação da imagem, seja interferindo no processo técnico, seja na escolha das tomadas.

Porém, contraditoriamente, por mais desidentificadoras que pareçam, suas imagens nos denunciam, reflexivamente, como um espelho negativo. Suas fotos possuem um poder de revelação ao refletir com transparência nossa condição urbana. Queremos destacar aqui a nossa condição de anonimato imposta pela vida numa cidade grande. Estas fotos, a despeito da leitura de seus aspectos meramente formais, evidenciam esta condição. Nas imagens de Vilma, nós, homens e mulheres desta cidade, somos flagrados como seres que passam, tecendo invisível trama, somos irremediavelmente delatados pelos seres fantasmáticos congelados nos espaços quadrangulares, que, em sua estranha imobilidade, revelam nossa condição urbana mais freqüente: TRANSEUNTES

ANA MARIA **TAVARES**
Portadores

Lisette Lagnado,
1998

Para quem ingressou nos anos 80 com desenhos murais, nada mais coerente atuar na arquitetura contemporânea valendo-se dos ardis de sua racionalidade. Ana Maria Tavares propõe uma reflexão crítica do *site specific work*, algo como uma dimensão metalingüística dos processos implicados na inserção urbana do trabalho de arte. O Museu Brasileiro da Escultura (MuBE) é o novo porto a acolher questões levantadas a partir de um sítio turístico de Minas Gerais. Nessa trajetória, a ocupação artística se desdobra e mistura autorias arquitetônicas de dois museus: colunas e espelhos de Oscar Niemeyer, presentes no Museu de Arte da Pampulha, sendo engolidos pela galeria subterrânea de Paulo Mendes da Rocha.

A artista acrescenta uma saborosa irreverência ao inserir sua contribuição na disputa da arquitetura museográfica pela prevalência sobre a decantada neutralidade do "cubo branco". De fato, quando, no ano passado, Ana Tavares tomou posse das paisagens internas e externas desse ex-cassino projetado por Niemeyer, separadas pela fachada de vidro que reflete a água transparente da Lagoa e os jardins de Burle Marx, seu estado de sítio suspendeu temporariamente a identidade do Museu da Pampulha. A tal ponto, que ficou difícil localizar, de imediato, "onde" estavam as "obras", isso é, a fronteira entre arquitetura e arte.

É certo que algumas características das esculturas da artista vinham despertando outro tipo de indagações acerca de sua semelhança com as linhas arrojadas do *design*. Mas a leitura é parcial, entre outros motivos, porque dispensa todo um debate que questiona a posição (física e ética) do sujeito em relação à obra. Há tempo, Ana Tavares vem esquadrinhando hotéis, *shopping centers*,

aeroportos, play-grounds, metrôs, academias de ginástica – e as instituições artísticas não poderiam ficar ausentes. Lugares de passagem, cuja arquitetura procura se adequar às necessidades de uso do público. Sabe-se contudo que a história dos locais se faz também da memória trazida por vivências alheias. Além de serem híbridas, porque suas linhas não se decidem propriamente entre o *lobby* do hotel ou o mais novo equipamento do atleta, as peças de Ana Tavares carregam uma ambigüidade inerente às condições de viagem. Não por acaso várias já nascem dotadas de rodas. Deslocadas de uma suposta função original, e inseridas no espaço responsável pela consagração dos valores artísticos, trazem à tona a questão do transporte de valores.

Até esse ponto, a discussão não parece denotar mais que uma angústia duchampiana que ironiza a utilidade da arte. Mas o trabalho de Ana Tavares revigora o espírito dadaísta à medida que extrapola o fácil recurso ao *ready-made* e abarca temas cruciais para o desenvolvimento do futuro. Nesse percurso, volta-se ao problema enfrentado pelos futuristas no início do século, a saber: em que medida as técnicas artísticas incorporam as descobertas científicas? A pergunta está evocada no título da exposição Relax´o´Visions, ressoando contíguo a Vision in Motion, escritos de László Moholy-Nagy publicados em 1947, acerca da fixidez e velocidade das imagens, tomadas sempre dentro de uma seqüência temporal. O "antes" de Ana Tavares é capturado por um espelho que multiplica a extensão interna do MuBE em sua totalidade: o sujeito caminha e olha em sua frente obras que acabou de ver e deixar para trás. A *mise-en-abîme* da artista é ainda mais perversa: qual a memória da política cultural refletida pelo Museu? Nesse "horizonte reflexivo"[1], no qual a imagem é absorvida e devolvida simultaneamente, pode-se dizer que o viajante é atravessado pela experiência do "futuro anterior", ou do futuro do pretérito.

Além de dilatar a questão do tempo, Ana Tavares dá continuidade aos trabalhos concebidos para um lugar específica (versão já ampliada da instalação) e introduz a possibilidade de habitação virtual. Nada parece escapar às lentes que conquistaram seu pleno direito à reflexão das superfícies. Em qualquer canto da exposição, o corpo é apreendido ou distorcido. A obra pretende vestir partes desse corpo, enquanto seu convite o repele. Toda a ideologia sensorial de Hélio Oiticica encontraria aqui seu antônimo. A artista até estabelece uma via de comunicação porque constrói objetos repertoriados dentro do nosso universo cotidiano. Ocorre, no entanto, um conflito às avessas: desconectados de seu circuito original, esses objetos afastam o contato, não mais pela proibição institucionalizada de tocar obras, mas pela estranheza de sua inserção. Estranha também a necessidade de construir "amparos para um corpo"[2] que já nasce sob a dependência da sociedade controladora. Mas "amparo" talvez seja uma palavra que sugere uma direção afetiva desafinada com as superfícies frias e industriais dos materiais utilizados pela artista (aço inox, vidros e a assepsia do couro tingido de branco). Melhor denominá-los de próteses de descanso para um sujeito em trânsito permanente, no qual a música modulada no CD-áudio contribui para amortizar sentimentos violentos. Enfim, qual a inteligência emocional desse sujeito? A pergunta configura o cenário ético no qual se movem as peças em questão.

A vida contemporânea tratou de aprofundar várias incapacidades. Como passageiros de experiências cada vez mais velozes, os corpos foram adquirindo sua síndrome debitante. Nesse sentido, apoios vêm sendo introduzidos e aprimorados a fim de proporcionar um equilíbrio artificial. Somos todos usuários de veículos motorizados, cintos de segurança, alças, encostos e corrimões, além de bancos de dados para armazenar informações. Corpo deficiente o nosso; felizmente, sabemos que as novas tecnologias já transplantam órgãos, disponíveis à venda como mercadorias. Em breve, a clonagem humana despontará como possibilidade, e não será apenas fruto da reflexão de nossos duplos no espelho.

O pensamento de Ana Tavares é radical: leva às últimas conseqüências a falência da representação, instituindo à sua maneira uma utopia do pós-moderno. E se a visão duplicada do espaço museográfico parece instaurar um vazio sinistro, não se trata de circunscrever o problema na falta de destino da arte. As implicações levantadas são de ordem muito mais sociológicas do que puramente estéticas. Nesse procedimento, rompe-se mais uma fronteira que separava a arte da vida. Diferencialmente da Pop Art, em que o espectador pertencia a um grupo de consumidores (reunidos sob o *slogan* da abundância), hoje o modo de subjetivação está intimamente ligado à consciência identitária da insuficiência: insuficiência financeira, amorosa, imunológica. Nesse sentido, as peças escultóricas são portadoras de risco[3]. Vêm transmitir que o corpo desse sujeito, tão desejado e temido ao mesmo tempo, perdeu a temporalidade (natural? artificial? quem lembra?) da contemplação. E, como que para reforçar a sensação de clausura, a sala do MuBE não oferece visão para o espaço externo. Nenhuma paisagem, nenhuma figura a serem vistas, a não ser olhar a si mesmo e à arquitetura da arte – higienizar os olhos da poluição do mundo. Enfim, merecer algum repouso. Relax.

[1] Título de exposição coletiva que Eduardo Brandão e eu organizamos analisando o poder do olhar contemporâneo (Rio de Janeiro, Centro Cultural Light, agosto de 1998).

[2] Expressão cunhada por Ana Tavares. "Amparo para o corpo", "prótese de espaço" e "escultura como estrutura de suporte para um corpo em trânsito" fazem parte da própria terminologia do artista, são conceitos norteadores de sua tese de doutoramento atualmente em curso.

[3] Idéia desenvolvida por Paulo Vaz em Corpo e risco . "... a passagem da disciplina ao controle é também a passagem da norma ao risco como conceito primário a partir do qual se pensa a relação do indivíduo consigo mesmo, com os outros e com o mundo. (...) O conceito de risco é nômade. (...)O risco provém de uma longa história; sempre poderemos traçar suas conexões com os conceitos de pecado e norma e reafirmar a pertinência da nossa cultura à cultura judaico-cristã. Nestes conceitos, está em jogo um modo de regrar o prazer". (São Paulo, palestra proferida na PUC Núcleo de Subjetividade da Psicologia Clínica, 1998).

Sala

NAZARETH **PACHECO**

ENRICA **BERNARDELLI**

Fernando Cocchiarale

1996

A artista agradece o apoio de CONTRACAPA Livraria e Isonete Porto Moduras, Rio de Janeiro

Rodados e perfurados não são apenas títulos desses trabalhos de Enrica Bernardelli. Sua precisão descritiva, sem qualquer licença ou ambigüidade semântica, remete-nos diretamente para a ação manual da artista sobre reproduções fotográficas: ação que sobredetermina a potência icônica dos motivos perfurados ou rodados, através do corte circular feito nas imagens.

De um ponto de vista tradicional e ainda hoje freqüente, a imagem fotográfica deve possuir não só uma definição (de claros, escuros e meios-tons) análogo à situação da qual é ícone e indício, como ser plasmada por uma autoria que não questionou o quadro ou a janela renascentista como o lugar da ocorrência de situações artísticas, estando, por isso mesmo, atrelada à *mimesis*. Fundada em uma crença que supunha inseperáveis ato autoral e registro da realidade, a concepção realista da fotografia enfatizou a tarefa de substituir a pintura, de modo mais rápido e preciso, na representação da face visível das coisas do mundo. Tornou-se, por isso mesmo, prisioneira da tradição pictórica que, embora revogada tecnicamente, persistia tanto nos objetivos (representação) quanto nos métodos (enquadramento, composição, etc) de criação de uma segunda natureza.

A revolução fotográfica contudo, felizmente mais ampla que as diversas tendências estéticas em que se desdobrou desde o século XIX se deveu, conforme observou Walter Benjamin, A reprodutibilidade inerente à sua técnica. Sintonizada com a seriação predominante no mundo moderno, cujo modelo inicial surgiu na indústria, a fotografia e posteriormente o cinema, possibilitaram a produção de imagens em larga escala, essecialmente diversas da obra única, fruto do artesanato.

Há na tecnologia de produção de imagens o risco freqüente de sua identificação com padrões eficientes e operatórios da visão inseparáveis portanto de uma alta definição e nitidez (salvo quando a própria realidade indique o contrário). Daí a freqüente avaliação dos atributos autorais de um fotógrafo pelo prisma reduzido da qualidade técnica das imagens.

A rude literalidade característica das séries de Enrica Bernardelli funciona aqui como uma silenciosa atitude iconoclasta. Anuncia através dos títulos, ações mínimas que emprestam sentido polissêmico aos trabalhos, combinando crueza conceitual, sedução icônica e intervenção manual. Ao perfurar ou rodar porções da superfície do plano fotográfico, a artista desloca o eixo autoral não só do virtuosismo fotográfico como de ações qualificadas por notória habilidade artesanal (já que perfurar e rodar implicam em gestos quase mecânicos). A mesma lógica se faz presente, também no projeto para a realização de um filme perfurado e nos objetos com o corte circular, como o tabuleiro de xadrez rodado. A obviedade dos títulos corresponde, paradoxalmente, à sutil indesignação de um campo onde aflora o sentido aberto e misterioso dos trabalhos. Não estão, pois, em pauta a excelência técnica das imagens fotográficas (algumas fotos sequer foram tiradas por Enrica), seu conteúdo temático, ou mesmo banal artesanato investido do processo. Só a intercontaminação das partes conflagram o campo imagético dos trabalhos perfurados e rodados.

Enrica Bernardelli não intervêm manualmente sobre o suporte fotográfico com objetivo de qualificá-lo enquanto obra única. Ao transpassar e girar porções de imagens baralha procedimentos e tradições – a manualidade característica da produção pré-moderna e a reprodutibilidade das técnicas industriais – sem contudo valorá-los. Sua mão não age artesanalmente. Produz seqüelas, deixa sinais que convocam o espectador a ver conforme a artista. Nesse sentido a ação é antes a de um sujeito que delibera onde e como tornar cúmplice o olhar do fruidor, do que a contramão nostálgica daqueles que crêem na mera expressividade singular do gesto.

EDOUARD **FRAIPONT**

Fotografia do número

Edouard Fraipont

(com a colaboração de Cristiana Mazzucchelli)

1999

La vida, un ballet sobre un tema histórico, una historia sobre un hecho vivido, un hecho vivido sobre un hecho real.

Julio Cortázar, Rayuela (1968)

Por meio da criação de imagens fotográficas, o trabalho procura uma nova configuração na representação de vontades, sentimentos, angústias, ideais: a realidade interior - um processo mental englobando os pensamentos, a espiritualidade, as concepções e imaginações. A imagem fotográfica questiona a própria capacidade de documentação e criação, distanciando-se de sua iconicidade (semelhança com o real) em busca de oferecer a possibilidade de uma nova memória de um mundo intangível, mas inteligível, do inatingido mas desejado, reflexos de utopia e angústia.

A câmera fotográfica aparece como registradora com capacidades próprias. O filme testemunha o indício da presença do corpo frente a ela e do gesto expandido no espaço e no tempo, com a mediação dos processos físicos e químicos da fotografia. O corpo é, portanto, transformado em campos de cores vívidas e negadas, estruturas de luz e vulto na reafirmação do processo fotográfico. A luz recria no encontro entre o fenômeno e o aparato técnico a sua frente. O processo criativo se completa na resolução da imagem latente, no elo entre a ação e o acaso.

A construção parte do eu, da experiência pessoal, ou seja, do próprio corpo ou de estruturas e corpos próximos que sugerem uma intimidade, mas tendem a dissuadir uma aproximação voyeurística. O sujeito/objeto é fotografado não como um modelo identificável em sua

individualidade, mas como presença, em busca de uma abstração essencial que crie personagens plurais. As imagens procuram a fluidez de leitura, soltas para a emoção, imaginação e memória daquele que as vê.

Em "Sendo um anjo 1" e "Sendo um anjo 2", a imagem reflete o desejo de transformar o corpo numa representação de um ser espiritual, mediador entre o homem e a própria idealização para atingir suas vontades supremas: eternidade, liberdade e poder. A fotografia vem para possibilitar uma transformação, porém ficticia, de um corpo real na imagem virtual de um anjo. Falso testemunho, ativo criador, o processo fotográfico não mente por não se dispor a falar a verdade, mas simplesmente sugere. "Sendo um anjo 1" apresenta um corpo envolto em traços de luz azul num movimento de bater asas, vã tentativa de levantar vôo, mera representação em que se dá a transformação incompleta, limitada pelo quadro e pelo próprio ser estático ao centro. "Sendo um anjo 2" contrapõe, retorna o corpo, vermelho e quente, a sua carnalidade. O corpo sugere um levantar, despindo-se e incandescendo no desejo de uma transformação em ser espiritual, sem a perda do corpo e dos prazeres no êxtase supremo de ser um deus sem deixar de ser um homem.

DANIELA **GOULART**

Daniela Goulart
1999

Uso a fotografia como forma de expressão artística, criando depoimentos visuais. Acredito que a fotografia é o meio ideal para comentar a vida, ela compõe e dá consistência ao mundo que identificamos como moderno.

Fotografo pessoas, que são transformadas em objeto de arte, de cuja posse me asseguro simbolicamente. Algo é reduzido a uma seqüência de signos, que nos permitem fazer uma leitura indicando ou representando algo que não vemos, mas presente, revelando seu alcance psicológico e poder emocional.

O contemporâneo está presente nas imagens, na aspereza do tratamento e montagem das obras, ferindo assim valores tradicionais da fotografia.

Meu trabalho atual são retratos, sendo uma extensão de um trabalho anterior, trazendo uma mistura de erotismo e morbidez. São retratos que criam sensação de inusitado e tensão, possuem a beleza que existe na solidão e na angústia.

MICHEL **GROISMAN**

As obras espaço-temporais que fazem uso do corpo como suporte de Michel Groisman

Fernando Cocchiarale
1999

Uma visão superficial dos aparelhos corporais produzidos e utilizados por Michel Groisman, nas obras *"espaço-temporais que fazem uso do corpo como suporte"*, poderia associá-los ao tema da perversão ou à uma concepção do corpo como memória de dor e sofrimento: correias e coletes de couro com fivelas, luvas e tênis articulados a tubos, fios elétricos, lâmpadas, velas e fósforos, destinados a vestir o artista seminu e sua parceira (caso da obra *Criaturas*), parecem, se desvinculados das performances de Groisman, extremamente agressivos. Todo esse aparato e suas obscuras evocações iniciais, se transmuta e ilumina ao longo da *performance* de Michel. Ação que qualifica esses acessórios não como fetiches, mas enquanto suportes que trazem para a superfície do corpo os fluxos energéticos secretos que circulam em seu interior. A beleza da movimentação ritmada dos corpos, no caso da obra *Criaturas*, é antes da esfera do acasalamento e da reprodução, do que a celebração da morbidez e da dor. Resulta de um objetivo essencial, simbolizar pela transmissão de matéria energética real (elétrica e ígnea), os fluxos vitais: seja pela conexão dos corpos intérpretes, que literalmente acendem as lâmpadas que trazem com eles (*Criaturas*), ou pela transmissão e apagamento sucessivos da chama de velas conectadas às pernas e braços do artista solitário (obra *Transferências*). Ao contrário do que sugerem os aparelhos corporais, fora do contexto da ação de Groisman, a transmissão dessa energia luminosa remete à positividade da própria vida, do desejo, sua eterna transmissão e corte de fluxos, que se apagam e reacendem numa seqüência de conexões sem origem ou fim.

MARCELA **HARA**

Geometria do corpo

Rejane Cintrão
1999

O espírito do final deste milênio refletiu na arte as preocupações da jovem geração em relação à própria existência, levando artistas a realizarem trabalhos abordando questões relativas ao corpo, à individualidade/alteridade e à vida/morte.

Tal clima vem sendo detectado na produção artística internacional, desde o final da década passada, em algumas mostras apresentadas no exterior, a exemplo da notável exposição *Freeze*, organizada em 1988 por jovens artistas britânicos como Damien Hirst - a qual resultou na polêmica *Sensations*, atualmente em cartaz no Brooklyn Museum, ocorrida na Royal Academy of Arts, em Londres, em 1997.

No Brasil, a exposição *Espelhos e Sombras* - realizada em 1993 pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Aracy Amaral - foi marcante, apontando para uma nova produção artística que viria substituir o retorno à pintura ocorrido nos anos 80.

A abordagem brasileira da problemática existencial contemporânea, entretanto, não seria a mesma

da internacional. Heranças construtivas, por um lado, e clarkianas, por outro, unidas à liberdade corporal e gestual intrínseca ao brasileiro (o que considero uma virtude), possibilitaram uma produção incomum e própria de nosso país, definida por Tadeu Chiarelli como uma "arte internacional brasileira"[1].

[1] Chiarelli, Tadeu:. Arte Internacional Brasileira, Lemos Editorial, São Paulo, 1999.

Se a jovem geração contemporânea brasileira trata de temas românticos como a vida, a morte, o corpo e a existência, fá-lo "construindo" formas, seguindo o pensamento construtivo dos anos 50, ou seja, discutindo também os problemas intrínsecos à própria obra. Marcela Hara se insere na geração imediatamente posterior àquela reunida em *Espelhos e Sombras*, formada por jovens artistas cujo meio principal de expressão tem sido a fotografia.

Se, em seu trabalho anterior, Marcela reunia imagens fortes, fruto de pesquisa em arquivos policiais e hospitalares (a exemplo da gravura feita a partir de uma fotografia de um bebê estrangulado, montada em uma caixa de ferro e colocada ao lado de outras imagens não menos chocantes, realizadas da mesma forma), fazia-o de uma maneira construtiva: as caixas, cerca de 96 delas, eram organizadas na parede, matematicamente, como módulos, remetendo-nos a caixas funerárias.

Já no trabalho apresentado no Panorama 99, a artista substituiu o realismo do primeiro trabalho por imagens quase abstratas, embora ainda reconhecíveis. Um primeiro e rápido olhar sobre o grande painel fotográfico em preto-e-branco, o qual repete uma mesma imagem várias vezes, poderia nos remeter a uma fotografia abstrata de Geraldo de Barros, por exemplo: fragmentos de edifícios modernos, módulos formados por janelas, fachadas, escadas...

Um espectador mais cuidadoso, entretanto, perceberá que não se trata de imagens do mundo exterior, tampouco de fachadas, mas do mundo interior. Na verdade, de nosso interior: fragmentos da "arquitetura" do corpo humano construída por ossos, músculos, órgãos, veias, um número infinito de peças, enfim, cada qual com sua importante e vital função. Peças que utilizamos inconscientemente, maquinalmente, cada vez que respiramos ou nos movemos, muitas vezes sem nos darmos conta da complexidade desse mecanismo.

Apropriando-se de uma radiografia, Marcela a manipula eletronicamente, estabelecendo uma dicotomia entre orgânico e mecânico e criando novas imagens construídas a partir de módulos que possibilitam um jogo de luz e sombra, remetendo-nos às obras construtivas nos anos 50. Uma vez que essas formas não são puramente geométricas, mas partes do corpo humano - dobradiças do nosso complexo interior -, o trabalho deixa de ser apenas formal para ser também romântico.

A manipulação de um documento com fins médicos, para a realização de um trabalho de arte, insere a produção de Hara no panorama artístico internacional da atualidade, que vem problematizando as questões ligadas às pesquisas científicas como a clonagem, por exemplo, levando-nos a refletir sobre a nossa própria existência.

AMILCAR **PACKER**

Ana Paula Cohen
1999

A obra de Amilcar Packer apresenta um paradoxo da vida contemporânea: por um lado desenvolve um tipo de imagem reconhecida e apreciada graças à crescente popularização da tecnologia, e, por outro, comenta a dificuldade de adaptação do corpo aos padrões da sociedade atual.

O artista constrói um cenário, basicamente um fundo com linhas verticais e horizontais, e, junto a ele, grava em vídeo seu próprio corpo, envolvido em tecidos e peças de roupa. O produto final são fotografias de alguns momentos da seqüência gravada, tiradas de um monitor de televisão. A cor e a textura das imagens, potencializadas por fontes de luz artificial, são obtidas por meio de diferentes etapas do processo de produção. Elas permitem identificarmos uma "atmosfera contemporânea" nas obras, possivelmente porque a convivência com monitores de computador, de TV ou mesmo com fotografias coloridas propiciou-nos uma certa intimidade com tais imagens, quase inexistentes na primeira metade do século. Os assuntos são tratados, então, dentro desse contexto.

Ao subverter o tradicional uso das peças de roupa, vestindo-as de forma não usual, Amilcar questiona a funcionalidade de certas convenções culturais, assim como a necessidade ainda presente de nos enquadrarmos em determinados padrões de comportamento para sermos reconhecidos como parte da sociedade. As posições do corpo remetem ao mundo da moda: reforçam a idéia de paradigmas estabelecidos e seguidos pela maioria, capazes de massificar a aparência das pessoas e desenvolvidos a partir de critérios mais voltados ao mercado do que às preocupações com a anatomia humana.

Além disso, as partes de roupas soltas e tecidos produzem deformações no corpo masculino, geralmente enfatizando formas fálicas ou deixando o pênis em evidência e, muitas vezes, cobrem o rosto do artista. Direcionam a discussão, dessa forma, para uma reflexão sobre o papel do homem em uma sociedade atual basicamente machista, em que a afirmação da masculinidade, por meio do símbolo fálico, ainda parece se sobrepor a características do indivíduo.

É possível ainda observar uma tentativa de o corpo acompanhar as linhas verticais e horizontais do cenário, comentando assim, de uma maneira mais geral, a incompatibilidade das formas orgânicas do corpo humano com um ambiente produzido a partir de uma rígida geometria.

O trabalho questiona, portanto, a estrutura dentro da qual vivemos hoje, tanto sob o aspecto físico, desenvolvendo a relação entre as formas do corpo, do espaço construído e das roupas, quanto sob o aspecto moral e psicológico, tratando, por exemplo, da sexualidade, do papel do homem na sociedade e da manipulação dos padrões de comportamento em função do mercado de consumo.

RESUMOS BIOGRÁFICOS

DANIEL **ACOSTA**

(Rio Grande, RS, 1965) Vive e trabalha em Pelotas, RS

Principais exposições individuais 1999 *Transfigurações*, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, SP. *Transfigurações*, Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, RS. 1998 *Quem duvida do senso comum: intervenção*, Torreão, Porto Alegre, RS. 1995 Galeria Casa Triângulo. São Paulo, SP. 1993 *Esculturas e desenhos*, Museu de Arte Leopoldo Gutuzzo, Pelotas, RS. **Principais exposições coletivas** 1999 *Território Expandido*, Estadão Cultura/SESC São Paulo. São Paulo, SP. 1998 *Prêmio Brasília de Artes Visuais*, Museu de Arte de Brasília, Brasília, DF. 1996 *Arte Brasileira Contemporânea: Doações Recentes*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. 1992 *Escultura Gaúcha Contemporânea*, Instituto Estadual de Artes Visuais, Porto Alegre, RS.

ALBANO **AFONSO**

(São Paulo, SP, 1964) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições individuais 1999 *Planos de viagem*, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, SP. 1996 *Projeto Macunaíma/FUNARTE*, Rio de Janeiro, RJ. 1994 *Programa anual de exposições*, Centro Cultural de São Paulo, São Paulo, SP **Principais exposições coletivas** 1999 *Ausência*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. 1998 *Albano Afonso e Sandra Cinto*, Memorial de Cultura de Curitiba, Curitiba, PR. 1997 *53º Salão Paranaense*, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, Curitiba, PR. 1996 *Arte no Hospital*, Hospital da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG.

CAETANO DE **ALMEIDA**

(Campinas, SP, 1964) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições individuais 1998 Galeria Ana Maria Niemeyer, Rio de Janeiro, RJ. 1997 Galeria Luisa Strina, São Paulo, SP. 1991 Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, RJ. **Principais exposições coletivas** 1998 *No limite da forma*, Instituto Cultural Brasileiro, Berlim, Alemanha. 1998 *Anos 90: Coleção Gilberto Chateaubriand*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, SP. 1996 *Beige*, Galeria Luisa Strina, São Paulo, SP. 1996 *Arte no Hospital*, Hospital da Universidade de Uberlândia, Uberlândia, MG. 1995 *Paisagem na Coleção Gilberto Chateaubriand*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

CHICO **AMARAL**

(Belo Horizonte, MG, 1963) Vive e Trabalha em Brasília, DF

Principais exposições individuais 1998 *Jogo dos Sete Erros*, Espaço Cultural 508 Sul/Galeria Rubens Valentim, Brasília, DF. 1996 *O Olho Mágico*, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, PR. **Principais exposições coletivas** 1997 *Bienal de Santos*, Santos, SP. 1997 *Intermediações*, Sala Athos Bulcão, Brasília, DF. 1995 *II Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas*, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA. 1994 *Projeto Macunaíma/FUNARTE*, Rio de Janeiro, RJ.

SEBASTIAN **ARGÜELLO**

(La Plata, Argentina, 1973) Vive e trabalha em Curitiba, PR

Principais exposições coletivas 1999 *Festival de Inverno de Antonina*, Antonina, PN. *Inserções*, Espaço de Arte Ybakatu, Curitiba, PR. 1998 *I Mostra de Vídeo Experimental da Argentina*, Espaço de Arte Ybakatu, Curitiba, PR. 1996 *Ciclo Nikita Mijalkov*, Centro Cultural San Martin, Buenos Aires, Argentina. 1994 Museu de Arte Contemporânea de Bahia *Blanco*, Buenos Aires, Argentina.

RUBENS **AZEVEDO**

(São Paulo, SP, 1976) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições coletivas 1999 *Enigmas*, Galeria Brito Cimino, São Paulo, SP. 1998 *Horizonte Reflexivo*, Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, RJ. 1997 *Fora de Registro*, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, SP.

RICARDO **BASBAUM**

(São Paulo, SP, 1961) Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ

Principais exposições Individuais 1998 *4 Manifestos*, Projeto Parede, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. 1997 *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, Espaço Cultural 508 Sul, Brasília, DF. 1997 *Identidade/Arquitetura*, Espaço Aberto UFF, Niterói, RJ. 1995 *4 Manifestos + NBP*, Galeria de Arte da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, ES. 1994 *NBP*, Circulo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra, Portugal. **Principais exposições coletivas** 1998 *Bienal de Cerveira*, Vila Nova de Cerveira, Portugal. 1997 *Razões e Sensibilidades*, Museu de República, Rio de Janeiro, RJ. 1997 *Brasil*, Galerie der Stadt Schwaz, Schwaz, Áustria. 1994 *Escultura Carioca*, Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ. 1994 *BR-UK*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

ENRICA **BERNARDELLI**

(Bréscia, Itália, 1959) Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ

Principais exposições individuais 1998 Galeria Valú Ória, São Paulo, SP **Principais exposições coletivas** 1998 *Coleção Gilberto Chateaubriand*, Berlim, Alemanha. *IV Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia*, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA. 1997 *Novas Aquisições Coleção Gilberto Chateaubriand*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ. 1995 *XIX Salão Nacional de Artes Plásticas*, Prêmio Aquisição, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. 1994 *Escultura Carioca*, Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ.

ALEX **CABRAL**

(Santos, SP, 1962) Vive e trabalha em Curitiba, PR

Principais exposições individuais 1998 *Inter-Americano* Galeria de Arte, Curitiba, PR. **Principais exposições coletivas** 1999 *Inserções*, Ybakatu Espaço de Arte, Curitiba, PR. 1998 *55º Salão Paranaense de Artes Plásticas*, Curitiba, PR.

RICARDO **CARIOBA**

(São Paulo, SP, 1976) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições coletivas 1999 *Sob Medida*, Espaço Porto Seguro de Fotografia, São Paulo, SP. *31º Anual de Arte da FAAP*, Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, SP.

AMILCAR DE **CASTRO**

(Paraisópolis, MG, 1920) Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG

Exposições que participou no Museu de Arte Moderna de São Paulo 1999 *80 anos de arte no Brasil*. 1998 *Teoria dos Valores. O Colecionador. Acervo mam*. 1997 *Coleção Paulo Figueiredo*. 1996 *Caminhos da expressão. Anita Mafaltti e o acervo do mam. A linha construindo a forma. Panorama Revisitado. Matéria e forma*. 1995 *Exposição*

inaugural da Sala Cândido Portinari-Acervo. Entre o desenho e a escultura. 1994 *Esculturas e objetos: da figuração à instalação.* 1991 *Panorama da Arte Atual Brasileira, Quatro Década do Acervo.* 1990 *Panorama da Arte Atual Brasileira.* 1988 *Panorama da Arte Atual Brasileira.* 1987 *Panorama da Arte Atual Brasileira.* 1986 *O Desenho e a Gravura no Acervo.* 1985 *Panorama da Arte Atual Brasileira.* 1981 *Panorama da Arte Atual Brasileira.* 1978 *Panorama da Arte Atual Brasileira.* 1977 *Panorama da Arte Atual Brasileira Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo.* 1972 *Panorama da Arte Atual Brasileira.*

PAULO **CIMACHAUSKA**

(Nasceu em São Paulo, SP, 1962) Vive e trabalha em São Paulo

Principais exposições individuais 1996 Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, SP. Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, RJ. **Principais exposições coletivas** 1999 *Arte Brasileira sobre papel,* Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP. *Figuras, Quase Figuras,* Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP. 1998 *Salão Nacional de Artes Plásticas,* Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 1997 *Festivales Internacionales de Lima,* Casa Barbieri, Lima, Peru. 1995 *Panorama da Arte Brasileira,* Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ. 1995- *Espelhos e Sombras,* Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP.

DOMITÍLIA **COELHO**

(São Paulo, SP, 1971) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições coletivas 1999 *Programa Anual de Fotografia,* Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP. 1998 *Projeto ABRA/Coca-Cola de Arte Atual,* Centro Cultural São Paulo. São Paulo, SP. 1992 SESC-Pompéia, São Paulo, SP.

MARCELO **COUTINHO**

(Campina Grande, PB, 1968) Vive e trabalha em Recife, PE

Principais exposições individuais 1998 *AVECLO,* Galeria Vicente do Rego Monteiro, FUNDAJ, Recife, PE. 1997 *Vêdo, Projeto Camelo no IAC,* Recife, PE. **Principais exposições coletivas** 1999 *Arte Contemporânea [2000-1] Pernambuco,* Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, PE / Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA. 1998 *XVI Salão Nacional de Arte Prêmio Aquisição,* Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, PE.

ORIANA **DUARTE**

(Campina Grande, PA) Vive e trabalha em Recife, PE

Principais exposições individuais 1995 *Nooumenon,* Performance e video-instalação, Instituto de Arte Contemporânea da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE. 1993 *Playground,* Museu do Estado de Pernambuco Recife, PE. **Principais exposições coletivas** 1999 *(2000-1) Pernambuco, Contemporâneo,* Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, PE. Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA. 1998 *V Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas,* Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA. 1998 *Oriana Duarte e Paulo Meira: Instalações,* Galeria de Arte UNAMA, Belém, PA. 1998 *Dragões e Leões,* Centro Cultural Dragão do Mar, Fortaleza, CE. 1997 *XVI Salão Nacional de Artes Plásticas,* Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

EDOUARD **FRAIPONT**

(São Paulo, SP, 1972) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições individuais 1999 Galeria Casa Triângulo, São Paulo, SP. **Principais exposições coletivas** 1999 *Sob medida,* Espaço Porto Seguro de Fotografia, São Paulo, SP. 1998 *Ponto Cego,* Mix Brasil, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, SP. *VI Salão Nacional Victor Meireles,* Museu de Arte de Santa Catarina, Florianopolis, SC. 1998 *Medidas de Si,* Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. 1997 *Fora de Registro,* Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, SP.

PATRÍCIA **FURLONG**

(São Paulo,SP, 1955) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições individuais 1993 Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. 1992 Galeria São Paulo, São Paulo, SP. 1988 Galeria Arte&Fato, Porto Alegre, RS. 1987 *Lyngby Kunstforening,* Copenhagen, Dinamarca. **Principais exposições coletivas** 1999 *XSXL,* Espaço dos Correios. Rio de Janeiro, RJ. Museu Metropolitano de Curitiba, Curitiba, PR. 1996 *No Existem los Límites,* Hospital Humberto I, São Paulo, SP. 1995 *Field Work,* Madison Memorial Union, Madison, Wisconsin, EUA. 1993 *Verde Amarelo: Brazilian Contemporary Art in Tokyo,* Fujita Venté Museum, Tóquio, Japão. 1987 *Panorama de Arte Atual Brasileira Arte sobre papel,* Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP.

FABIANO **GONPER**

(João Pessoa, PB, 1970) Vive e trabalha em João Pessoa, PB

Principais exposições individuais 1999 *Universo em Queda Livre,* Centro Cultural São Francisco, João Pessoa, PB. 1998 *Desenho/Objeto,* Centro Cultural São Francisco, João Pessoa, PB. 1997 *Pinturas/Esculturas/Objetos,* Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB **Principais exposições coletivas** 1999 *1500 Via Pedro II Coletivo,* Centro Cultural São Francisco, João Pessoa, PB. 1998 *Pedras de Fogo,* Centro de Artes Visuais Tambiá/CAVT, João Pessoa, PB. 1997 *Mostra de Artes Plásticas,* Museu Assis Chateaubriand, Campina Grande, PB.

DANIELA **GOULART**

(Varginha, MG, 1971) Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG

Principais exposições coletivas 1999 *Minas: Minas, Mês Internacional da Fotografia,* Museu da Imagem e do Som, São Paulo, SP. *Exposição Comemorativa de 10 Anos do Centro Cultural da UFMG,* Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG. 1997 *Daqui um Século,* Centro Cultural da Universidade Federal da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG. 1994 *Novíssimos 94,* Galeria Fotoptica, São Paulo, SP.

MICHEL **GROISMAN**

(Rio de Janeiro, RJ, 1972) Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ

Principais apresentações da M. Groisman Cia. De Dança 1998 *M. Groisman apresenta F. Taunay,* Teatro do Planetário da Gávea, Rio de Janeiro, RJ. 1997 *M. Groisman Cia. De Dança,* Teatro Sérgio Porto, Rio de Janeiro, RJ. **Performances** 1996 *Cabeçânus e Somamão,* Teatro Sérgio Porto, Rio de Janeiro, RJ. 1996 *Degustador,* Teatro Sérgio Porto, Rio de Janeiro, RJ. 1996 *Barril, Acupuntura e Criaturas,* Teatro Sérgio Porto, Rio de Janeiro, RJ. 1996 *Libélula,* Teatro Sérgio Porto, Rio de Janeiro, RJ.

ZÉ **GUEDES**

(Fortaleza, CE, 1958) Vive e trabalha em Fortaleza, CE

Principais exposições individuais 1999 *Moradia,* Galeria Vicente do Rego Monteiro, Recife, PE. 1998 *Mineral-vegetal,* Galeria Nara Roesler, São Paulo, SP. 1997 *JG Arte Visual,* Fortaleza, CE. 1996 Mônica Filgueiras de Almeida, São Paulo,

SP. **Principais exposições coletivas** 1999 *Tradicion e innovation en Brasil*, Centro Cultural da Espanha, Santiago do Chile, Chile. 1998 *Dragões e Leões*, Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Fortaleza, CE. *XVI Salão Nacional de Artes Plásticas*, FUNARTE, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ. 1997 *IV Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia*, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA.

MARCELA **HARA**

(São Paulo, SP, 1973) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições coletivas 1999 *Projeto Macunaíma*/FUNARTE/IBAC, Rio de Janeiro, RJ. 1999 *VI Salão Nacional Vitor Meireles*, Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, SC. 1998 *Primeira Mostra dos Selecionados de Fotografia*, Centro Cultural São Paulo. 1997 *Identidade Não-Identidade*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP.

JAC **LEIRNER**

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

Principais exposições individuais 1999 *The Bohen Foundation*, Nova York, Estados Unidos. *Projeto Parede*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. 1998 Sala Mendonzas, Caracas, Venezuela. 1997 *Nice to meet you*, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, SP. Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ. Galerie Lelong, Nova York, Estados Unidos. **Principais exposições coletivas** 1999 *Museum as muse*, Museu de Arte Moderna de Nova York, Nova York, Estados Unidos. *Bienal de Istanbul*, Istanbul, Turquia. 1998 *Teoria dos Valores*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. 1997 *XLVII Bienal de Veneza*, Veneza, Itália. 1996 *15 artistas brasileiros*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. 1995 *About Place: recent art in the Americas*, Instituto de Artes de Chicago, Chicago, Estados Unidos.

NELSON **LEIRNER**

(São Paulo, SP, 1932) Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ

Exposições que participou no Museu de Arte Moderna de São Paulo 1999 *O Sono da Razão. Noturnos. Seleção do Acervo.* 1998 *Seleção do Acervo Doações Recentes: Regina Silveira e Nelson Leirner* 1997 *Prêmios Panorama* 1991 *Panorama da Arte Atual Brasileira* 1990 *Panorama da Arte Atual Brasileira*, Prêmio Crefisul 1988 *Panorama da Arte Atual Brasileira* 1985 *Panorama da Arte Atual Brasileira* 1978 *Panorama de Arte Atual Brasileira* 1972 *Panorama de Arte Atual Brasileira.*

CHRISTINE **LIU**

(São Paulo, SP, 1960) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições coletivas 1999 *Projeto Imagem e Violência*, Centro das Culturas do Mundo. Berlim, Alemanha. 1998 *Projeto ABRA/Coca-Cola*, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP. *Paulistas na Paulista*, Banco Real, São Paulo, SP.

VANIA **MIGNONE**

(Campinas, SP, 1967) Vive e trabalha em Campinas, SP

Principais exposições individuais 1999 Galeria D do Centro de Convivência Cultural de Campinas, Campinas, SP. 1998 Galeria Casa Triângulo, São Paulo, SP. 1997 Galeria SESC Paulista, São Paulo, SP. 1997 Galeria de Arte da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 1996 Galeria Macunaíma, FUNARTE/IBAC, Rio de Janeiro, RJ. **Principais exposições coletivas** 1999 *Obras recentes do acervo*, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, PR. 1998 *VI Salão Victor Meirelles*, Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, SC. 1997 *VI Bienal Nacional de Santos*, Centro de Cultura Patrícia Galvão. Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, Santos, SP. 1996 *Projeto Antárctica Artes com a Folha*, Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, São Paulo, SP. 1995 *Prêmio Estímulo*, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, SP.

MÔNICA **NADOR**

(Ribeirão Preto, SP, 1955) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições individuais 1996 *Parede para Nelson Leirner*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. 1995 Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP. Fundação Cultural de Curitiba, Museu da Gravura, Curitiba, PR. 1994 *Nexus Foundation for Today's Art*, School of Art's Gallery, Northen Illinois University, Filadélfia, Estados Unidos. **Principais exposições coletivas** 1999 Programa Universidade Solidária, *Projeto Móvel de Cultura e Meio Ambiente*, Beruri, AM. 1999 *O Brasil no Século das Artes*, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, SP. 1997 *Arte Brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, RJ.

FÁBIO **NORONHA**

(Curitiba, PR, 1970) Vive e trabalha em Curitiba, PR

Principais exposições Individuais 1999 Paço das Artes, São Paulo, SP. 1998 Museu Alfredo Andersen, Curitiba, PR. 1997 Ybakatu Espaço de Arte, Curitiba, PR. **Principais exposições coletivas** 1999 *Figuras, quase figuras*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. 1998 *V Salão MAM-Bahia*, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA. 1998 *VI Salão Victor Meireles*, Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, SC. 1997 *Rebel Icons*, Regional Municipality of Otawa, Canadá. 1997 *IV Salão MAM-BAHIA*, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA.

NAZARETH **PACHECO**

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

Exposições que participou no Museu de Arte Moderna de São Paulo 1999 *Noturnos*. 1998 *A Gravura como escultura Doações Recentes 1997* 1998 *Da arte de expor arte. Medidas de Si* 1997 *Panorama da Arte Brasileira - Grande Prêmio Embratel*. 1994 *Espelhos e Sombras*. 1991 *Panorama da Arte Atual Brasileira*. 1988 *Panorama da Arte Atual Brasileira.*

AMILCAR **PACKER**

(Santiago do Chile, Chile, 1974) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições coletivas 1999 *Projeto ABRA/Coca-Cola de Arte Atual*, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP. 1998 *Medidas de Si*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. 1997 *Fora de registro*, Museu Brasileiro da Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, SP.

YIFTAH **PELED**

(Afula, Israel, 1964) Vive e trabalha em Florianópolis, SC

Principais exposições individuais 1999 Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, SC. Galeria Ybakatu, Curitiba, PR. 1997 Galeria Ybakatu, Curitiba, PR. 1996 Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP. 1995 Casa da Imagem, Curitiba, PR. **Principais exposições coletivas** 1999 *Olhos*

Blindados, Galeria Ybakatu, Curitiba, PR. 1998 *Salão Nacional,* FUNARTE, Rio de Janeiro, RJ. 1997 *Mostra Brasil Reflexão,* Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, PR. 1995 *Mostra Internacional de Gravura,* Fundação Cultural de Curitiba Curitiba, PR. 1994 *XXII Bienal Internacional de São Paulo,* Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, SP.

JOSÉ **RESENDE**

(São Paulo, SP, 1945) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Exposições que participou no Museu de Arte Moderna de São Paulo 1999 *Clube de Colecionadores de Gravura do mam.* 1996 *Arte contemporânea brasileira no mam: uma seleção.* 1995 *Panorama da Arte Brasileira.* 1994 *Esculturas e objeto: da figuração à instalação.* 1975 *Panorama da Arte Atual Brasileira Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal.* 1972 *Panorama da Arte Atual Brasileira.*

GUSTAVO **REZENDE**

(Passa Vinte, MG, 1960) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições individuais 1996 Galeria Millan, São Paulo, SP. Galeria Sérgio Porto. Rio de Janeiro, RJ. 1995 *Projeto Macunaíma,* FUNARTE, Rio de Janeiro, RJ. **Principais exposições coletivas** 1999 *500 anos de descobrimento Banco de Boston,* Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, SP. 1998 *Ponto Cego,* Museu da Imagem e do Som, São Paulo, SP. *Medidas de Si,* Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. *Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo: Doações Recentes,* Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, RJ. 1997 *Arte Brasileira Contemporânea: Doações Recentes. Museu de Arte Moderna de São Paulo,* São Paulo, SP.

SERGIO **SISTER**

(São Paulo, SP, 1948) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições individuais 1996 Galeria Marília Razuk. São Paulo, SP. 1996 Galeria Casa da Imagem, Curitiba, PR. 1993 Galeria André Millan, São Paulo, SP. 1992 Capela do Murumbi, São Paulo, SP. 1989 Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP. **Principais exposições coletivas** 1995 *IV Semana de Arte de Londrina,* Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR. 1995 *Morandi no Brasil,* Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP. 1993 *Desenhos,* Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP. 1992 *Panorama de Arte Atual Brasileira,* Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. 1990 *Panorama de Arte Atual Brasileira* Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP.

MARCELO **SOLÁ**

(Goiânia, GO, 1971) Vive e trabalha em Goiânia, GO

Principais exposições individuais 1998 *Desenho inéditos,* Galeria ACBEU, Salvador, BA. *Desenhos inéditos,* Galeria Marina Potrich, Goiânia, GO. 1997 *Desenhos,* Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP. 1996 *Desenhos,* FUNARTE, Rio de Janeiro, RJ. **Principais exposições coletivas** 1999 *Arte brasileira sobre papel na coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo,* Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, SP. 1998 *Prêmio Brasília de Artes Visuais,* Museu de Arte de Brasília, Brasília, DF. *XVI Salão Nacional de Artes Plásticas,* Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ. 1997 *III Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia,* Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador, BA. 1995 *XV Salão Nacional de Artes Plásticas Prêmio Aquisição,* Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

VILMA **SONAGLIO**

(Bento Gonçalves, RS, 1963) Vive e trabalho em Porto Alegre, RS

Principais exposições individuais 1998 *Transeuntes,* Central de Serviços ao Cidadão, Porto Alegre, RS. 1998 *Impressões de Trânsitos,* Galeria João Fahrion, Instituto Estadual de Artes Visuais, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, RS. 1997 *Individual,* Faculdade de Belas Artes. Novo Hamburgo, RS. **Principais exposições coletivas** 1997 *Poéticas visuais: mestres 97,* Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. 1992 *Luz, Côr...Ação,* Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, RS. 1991 *Mostra de Fotografia e Vídeo,* Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG.

ANA MARIA **TAVARES**

(Belo Horizonte, MG, 1958) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições individuais 1998 *Relax' o' Vision,* Museu Brasileiro de Escultura. São Paulo, SP. 1997 *Porto Pampulha,* Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG. 1996 *Rotatória,* Galeria André Millan, São Paulo, SP. **Principais exposições coletivas** 1998 *Arte Brasileira no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo,* Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, RJ. 1998 *Horizonte Reflexivo,* Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, RJ. 1996 *Doações Recentes,* Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. *Arte no Espaço Urbano,* Palácio do Itamaraty e Fundação Athos Bulcão, Brasília, DF.

PAULA **TROPE**

(Rio de Janeiro, RJ, 1962) Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ

Exposições que participou no Museu de Arte Moderna de São Paulo 1997 *Identidade Não-Identidade.* 1995 *Panorama da Arte Brasileira.*

TERESA **VIANA**

(Rio de Janeiro, RJ, 1960) Vive e trabalha em São Paulo, SP

Principais exposições individuais 1999 *Desenhos,* Escritório de Arte Rosa Barbosa, São Paulo, SP. 1998 *Temporada de Projetos,* Paço das Artes, São Paulo, SP. 1996 Galeria Espaço Alternativo, FUNARTE, Rio de Janeiro, RJ. Galeria Nara Roesler, São Paulo, SP. **Principais exposições coletivas** 1999 Paes Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, RJ. 1997 *IV Salão de Arte Contemporânea,* Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA. 1996 *Coletiva Projeto Macunaíma,* FUNARTE, Rio de Janeiro, RJ. 1995 *V Bienal Nacional de Santos,* Centro de Cultura Patrícia Galvão, Santos, SP. 1994 *Poéticas Paulistanas,* Espaço Cultural Citibank, São Paulo, SP.

ALFREDO **VOLPI**

(Lucca, Itália, 1896 - São Paulo, SP, 1988)

Exposições que participou no Museu de Arte Moderna de São Paulo 1999 *Arte Brasileira, Século XX – Diálogos com Dufy. 80 anos de arte no Brasil. Jovem Curador.* 1998 *Acervo mam. Da arte de expor arte. O Colecionador.* 1997 *As representações do corpo.* 1996 *Figura e paisagem no acervo do mam: homenagem a Volpi. Anita Mafaltti e o acervo do mam. Panorama revisitado.* 1995 *Exposição inaugural da Sala Cândido Portinari Acervo. O Grupo Santa Helena.* 1994 *Contraponto à Maria Leontina Coleção Tamagni.* 1993 *Obras do Acervo do mamsp. Abstracionismo na coleção do mam.* 1992 *Homenagem a Wolfgang Pfeiffer.* 1990 *Quatro Décadas do Acervo.* 1986 *Volpi: 90 anos. Acervo nos anos 70. A Paisagem no acervo do mam.* 1970 *Panorama da Arte Atual Brasileira* - Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo.

30 ANOS DE PANORAMA

30 ANOS DE PANORAMA

Margarida Sant'Anna

Anna Luisa Sarti

Museu de Arte Moderna de São Paulo

Em 1998, o Museu de Arte Moderna de São Paulo comemorou o cinqüentenário de sua fundação. No entanto, sua história não é linear. Em 1963, o acervo foi doado à Universidade de São Paulo e, somente em 1969, ganharia a sede que ocupa até hoje, no Parque do Ibirapuera. A esses dois períodos – da fundação do Museu à transferência do acervo e do recomeço aos dias de hoje – correspondem duas das maiores exposições regulares brasileiras, ambas criadas pelo mam: a Bienal de São Paulo e o Panorama da Arte Brasileira.

Idealizado por Diná Lopes Coelho em 1969, o Panorama é, ainda hoje, a exposição mais tradicional e de maior prestígio do mam, sobretudo por ter permitido que o museu se legitimasse como tal; num momento em que a Instituição praticamente não possuía acervo[1], a idéia de uma exposição que, além de apresentar uma visão ampla da produção artística contemporânea, incentivava a doação ou a aquisição de obras por meio de premiação caiu como uma luva.

Apesar de sofrer modificações – decorrentes sobretudo das crises internas do Museu, da situação econômica do País e dos novos questionamentos da arte contemporânea –, o Panorama da Arte Brasileira completa 30 anos, o que prova seu sucesso. Três diferentes períodos marcaram sua história: os Panoramas sob a direção geral de Diná Lopes Coelho, aqueles sob a presidência de Aparício Basílio da Silva e os três últimos, com diferentes enfoques curatoriais, privilegiando, inclusive, novas mídias.

[1] O acervo era constituído de apenas 177 obras: 77 pertencentes à Coleção Carlo Tamagni e 100 obras doadas pelo Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro em 27.10.1967.

PANORAMAS SOB A DIREÇÃO DE DINÁ LOPES COELHO: 1969 A 1981

Trabalhando na Fundação Bienal de São Paulo de 1962 a 1967, Diná Lopes Coelho assumiu a direção geral do Museu de Arte Moderna de São Paulo de 1968 a 1982, a convite de artistas e pessoas ligadas ao Museu desde a sua fundação. Foi ela quem conseguiu com o Prefeito Brigadeiro Faria Lima a doação do Pavilhão Bahia para o recomeço do mam, e foi em agradecimento a ele que também realizou a exposição que inaugurava o novo prédio: o Panorama da Arte Atual Brasileira, em 1969.

O perfil da exposição foi se configurando no decorrer dos anos, mas a idéia se manteve quase inalterada. A proposta era clara: "reunir obras modernas, de alto nível, de artistas de todo o Brasil, a fim de possibilitar ao visitante uma visão global da arte brasileira"[2]. De acordo com o primeiro regulamento, cada artista convidado cederia "em caráter definitivo, uma obra para integrar o acervo do mam"[3]. Setenta e duas obras entraram para o Acervo na ocasião[4].

Foram convidados, para o primeiro Panorama, 102 artistas – número excepcional que só se repetiu novamente, em 1971 – com obras em diferentes técnicas e suportes, incluindo tapeçaria, a qual mais tarde ganharia mostras específicas[5].

Desde que fosse da vontade do artista, as obras eram colocadas à venda, "a fim de oferecer uma variada escolha ao colecionador"[6]. Esse caráter de "galeria de arte" manteve-se até 1993.

A partir de 1970, os Panoramas seguiram um rodízio de técnicas: pintura, gravura e desenho e escultura e objeto. Com o patrocínio da Loteria Federal do Brasil, instituiu-se a premiação. O julgamento e a concessão do prêmio eram da responsabilidade de "uma comissão nomeada

[2] Regulamento do "Panorama da Arte Atual Brasileira" de 1969.

[3] Idem.

[4] De 1969 a 1979, entraram para o acervo do mam 338 obras que participaram dos Panoramas por meio de doação dos artistas.

[5] As Trienais de Tapeçaria do Museu de Arte Moderna de São Paulo ocorreram em 1976, 1979 e 1982. Em 1980, o mam promoveu também a Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

[6] Regulamento do "Panorama da Arte Atual Brasileira" de 1969.

pela Diretoria do mam, sob a presidência de seu conservador, e integrada por mais 4 (quatro) elementos, escolhidos entre críticos de arte ou pessoas reconhecidamente competentes"[7].

A partir de 1981, a escolha dos prêmios ficaria a cargo da Comissão de Arte. Participaram da premiação como convidados Ferreira Gullar, Frederico Morais, José Roberto Teixeira Leite, Mário Barata, Olívio Tavares de Araújo, Fábio Magalhães, entre outros. Houve uma única premiação em 1970, concedida a Alfredo Volpi, pela obra *Mastros*, presente no Panorama 99. Em 1972, foi concedida uma Menção de Estímulo, sem prêmio em dinheiro e sem que as obras entrassem para o acervo. Em 1973, instituiu-se o Prêmio Estímulo, dado a jovens artistas. José Resende, outro artista presente no Panorama 99 como uma das balizas para a leitura da arte contemporânea, foi Prêmio Estímulo Caixa Econômica Federal em 1975. As obras premiadas figuravam nos catálogos, confeccionados a partir de 1970.

[7] Regulamento do "Panorama de Arte Atual Brasileira", de 1970.

Em 1977, decidiu-se que as obras agraciadas com o Prêmio Estímulo Caixa Econômica Federal seriam entregues ao patrocinador, hoje conservadas em sua sede em Brasília[8]: Jair Glass (Prêmio Estímulo Caixa Econômica Federal: Desenho, Panorama 77), Mário Cravo Neto (Prêmio Estímulo Caixa Econômica Federal: Escultura, Panorama 78), Ricardo van Steen (Prêmio Estímulo Caixa Econômica Federal: Pintura, Panorama 79). Em 1980, o nome do prêmio passou a ser apenas "Caixa Econômica Federal", e uma obra ainda foi entregue ao patrocinador (Marco Leoni, Prêmio Caixa Econômica Federal: Desenho). A partir de 1981, as obras premiadas deixaram de ser entregues a Brasília.

[8] Em 1977, "Desenho e Gravura " e, em 1978, " Objeto e Escultura", apenas um dos Prêmios Estímulo foi entregue à Caixa Econômica Federal.

Apesar de o levantamento aqui apresentado ter se restringido ao material da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, o espaço dado nos jornais revela o sucesso da exposição e a escolha acertada das premiações. São também os artistas premiados desses anos: Volpi, Arcangelo Ianelli, Weissmann, Amilcar de Castro, entre outros, os que mais figuram em exposições do Museu ou de outras instituições.

O sucesso da exposição se deve muito à administração centralizadora de Dona Diná – responsável por todos os detalhes, do convite à produção da exposição – e a seu excelente trânsito no meio cultural e artístico. Foi seu carisma que assegurou a presença de artistas consagrados como Bonadei, Zanini, Mira Schendel, Waldemar Cordeiro e outros em início de carreira. O prestígio da exposição superou desafetos que terminariam com a demissão de Diná Lopes Coelho pelo então presidente do Museu Aparício Basílio da Silva, fechando também uma era de consolidação da Instituição no cenário cultural da cidade.

PANORAMAS DE 1982 A 1993

Aparício Basílio da Silva assumiu a presidência em 1981, exercendo o cargo até 1992. Durante esse período, a direção do Museu ficaria a cargo de onze diferentes diretores técnicos[9]. Entretanto, o Panorama se manteve nos mesmos moldes idealizados por Dona Diná. A novidade mais relevante foi a criação de Salas Especiais a partir de 1985, com mostras de cunho retrospectivo: Franz Weissmann (1985), Oswaldo Goeldi (1987), Julio Guerra (1988), Ernesto de Fiori (1989) e Henrique Oswald (1990).

[9] Sema Petragnani (de meados de 1981 a 1983), Ilsa Leal Ferreira (1984), Vera LúciaÓria (de 1985 a início de 1987), Maria Perez Sola (fevereiro e março de 1987), Milton Andrade (de abril a setembro de 1987), Denise Mattar (de outubro de 1987 a outubro de 1989), Maria Luiza Librandi (1989 e 1990), Pieter Thomas Tjabbes (1990), Camila Duprat (do final de 1990 a julho de 1992), Glória Cristina Motta (de setembro de 1992 a fevereiro de 1993) e Maria Alice Milliet (de março de 1993 a maio de 1994).

Em 1982, depois de 13 edições anuais, o Panorama não ocorreu devido à reforma do edifício. A partir de 1983, o prêmio recebia, mais uma vez, o nome do patrocinador; entretanto, nas dez edições seguintes, dificilmente esse nome se repetiria duas vezes. Os catálogos mudaram: apesar de continuarem em preto-e-branco, o nome das premiações não vinha mais impresso; foram feitos cartões postais para as obras premiadas, distribuídos juntamente com o catálogo. Em 1990, devido às quatro premiações, os cartões foram impressos em preto-e-branco também.

Os Panoramas deste segundo período foram irregulares na qualidade, na quantidade e na periodicidade. Em 1990, a Comissão de Arte decidiu que o Panorama da Arte Atual Brasileira/ Papel incluiria, além de desenho e gravura, também livros de artista. Em 1991, em plena crise interna e econômica, durante a gestão de Fernando Collor de Mello como Presidente da República, não houve catálogo, mas apenas um cartaz com o nome dos artistas e fotos de algumas obras. Em 1992, também não houve Panorama, só ocorrendo em março de 1993. Tempos difíceis.

Neste período, não foram raros os artistas que receberam duas premiações. Na década de 70, apenas Amilcar de Castro havia recebido dois prêmios e, mesmo assim, em categorias

diferentes: em 1977, com três obras em nanquim sobre papel[10] (presentes no Panorama 99), e, em 1978, com a escultura *Carranca*[11], exposta no jardim do Espaço mam-Higienópolis. Na década de 80, quatro artistas laureados anteriormente – Maria Bonomi (1970), Luiz Paulo Baravelli (1974), Takashi Fukushima (1976) e Emanoel Araújo (1977) – voltaram a ser escolhidos, e Alcindo Moreira Filho recebeu os prêmios de 1984 e 1986, o que confirma um certo privilégio a artistas já consagrados, motivo de protesto de outros mais jovens. Em 1993, os artistas participantes já laureados em Panoramas anteriores não mais concorriam à premiação.

As obras continuaram à venda com a finalidade de ajudar o artista e o Museu, além de "aguçar a formação do colecionador"[12], mas a taxa de 25%, reservada à Instituição para cobrir gastos da exposição, subia para 30%. Os artistas não eram apenas convidados pela Comissão de Arte, mas podiam se inscrever. As despesas de embalagem, transporte e seguro continuavam correndo por conta exclusiva do artista, mas isso passou a ser motivo de indignação: Antônio Dias chegou a rasgar a carta-convite em público, recusando-se a participar de um Panorama em ato de protesto.

Em tese, não havendo mais o Prêmio Estímulo da Caixa Econômica Federal, todas as obras premiadas deveriam se encontrar no acervo. Na prática, alguns artistas trocaram as obras premiadas por outras. O premiado de 1991, Osmar Dalio, retirou sua obra em 1992 e, ainda em 1993, a Comissão de Arte tentava encontrar uma solução para o problema da escultura laureada. Sugeriu-se que "o artista doasse outra obra no lugar, caso fosse impossível o retorno da peça premiada"[13].

Em 1993, devido à sucessão acelerada de diretores, o Panorama era inaugurado sob a direção de Maria Alice Milliet, mas com obras escolhidas por Gule Motta. O período das piores crises chegava ao fim. A partir desse momento, o Museu sofreria profundas transformações e também os Panoramas se modificariam.

[10] Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Desenho.
[11] Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Escultura.
[12] Carta de Diná Lopes Coelho enviada ao mam, em março de 1996.
[13] Ata da reunião da Comissão de Arte de 25 de maio de 1993.

OS PANORAMAS A PARTIR DE 1995

Com a direção de Maria Alice Milliet assessorada por uma nova equipe, o mam passou a ganhar novo fôlego. O acervo novamente foi priorizado.

Em setembro de 1993, após debater os problemas inerentes à produção dos Panoramas e aos procedimentos e conceitos que norteiam a arte contemporânea, a Comissão decidiu alterar a freqüência da exposição, passando o evento a ocorrer a cada três anos e não mais anualmente, como vinha acontecendo (em 1995, decidiu-se que seriam bienais, como ocorre desde então).

Outra resolução foi o retorno à denominação de "Panorama da Arte Atual Brasileira", sem especificação da categoria, técnica ou suporte, a fim de dar maior abrangência à mostra , de acordo com as práticas vigentes na arte contemporânea, em que se dá a dissolução das fronteiras entre pintura, escultura, desenho, gravura, etc.. Em 1993, chegou-se a pensar em um "Panorama/Cor", mas justamente a possibilidade de já haver, naquele momento, diferentes técnicas e suportes foi o motivo para se descartar o título, optando-se pelo tradicional "Panorama da Arte Atual Brasileira/Pintura". Porém, foi um artigo de Carlos Uchoa sobre a instalação *111* de Nuno Ramos, de 1993, que desencadeou a mudança de critérios que se concretizaria no Panorama de 1995, sob a curadoria de Ivo Mesquita, com proposta de "desierarquização" das artes.

Além da curadoria – que dava à exposição uma leitura mais criteriosa – e da convivência de diferentes suportes e categorias de linguagem – pela primeira vez a mostra apresentava imagem em movimento (filmes e vídeos) –, a itinerância da exposição para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi outra novidade. Também o catálogo apresentava mudanças: bilíngüe, trazia um texto da Curadoria e textos críticos sobre todos os artistas convidados. Foi também o primeiro ano em que o público infantil foi valorizado, ganhando um catálogo dirigido para seus interesses. Com pesquisa criteriosa de Ricardo Resende, o Panoraminha apresentava, em linguagem clara e inteligente, obras e conceitos da exposição. A iniciativa se repetiria em 1997.

No entanto, se por um lado a qualidade das publicações surpreende e inaugura uma

preocupação que o Museu mantém até hoje com a confecção dos catálogos, por outro, a informação sobre as premiações é problemática. No texto de apresentação da Presidência para o catálogo do Panorama da Arte Brasileira de 1995, é mencionado que o patrocinador viabilizava a mostra e os prêmios oferecidos a dois artistas. Em *folder* publicado por ocasião da premiação, os artistas escolhidos – Carlos Fajardo e José Resende – figuram com obras que não pertencem ao acervo. Sem regulamento, não se sabe a razão de Carlos Fajardo ter trocado a obra premiada e de a obra de José Resende ter sido doada ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Além disso, são tidos como artistas premiados Paula Trope (presente no Panorama 99 com a obra premiada *Menor, Rafael, Gil Gomes e Marcelinho*), Rochelle Costi, Alex Cerveny e Eliane Prolik, sem nenhum documento ou decisão em reunião da Comissão de Arte que atestem tal premiação. As obras laureadas destes últimos pertencem ao Acervo.

Em 1997, Tadeu Chiarelli, Curador-chefe do Museu, abria a 25ª edição do Panorama e afinava o novo encaminhamento dado à mostra. O catálogo apresentou três ensaios sobre a exposição, além de textos críticos sobre os artistas e seleção das suas principais exposições individuais e coletivas. Uma programação de eventos paralelos possibilitou uma melhor compreensão das questões levantadas pela curadoria com a presença de críticos de arte e intelectuais de diferentes áreas de atuação[14], além de encontros com os artistas em conversas informais, no espaço expositivo ou em *workshops*, no ateliê do Museu.

[14] O registro das palestras encontra-se na Biblioteca do mam. Duas delas - de Suely Rolnik e de Stella Senra - foram publicadas na Revista do mam, nº1, (dez. de 1998).

A exposição atingiu um número recorde de premiações: dez prêmios foram concedidos a nove artistas (Tunga ganhou dois diferentes prêmios), e 25 obras entraram para o acervo do Museu. Nos 30 anos de Panorama, 84 prêmios foram concedidos a 76 artistas, somando um total de aproximadamente 150 novas aquisições para a coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O desejo de preservação da história dos Panoramas já aparecia no catálogo de 1997, com texto de Rejane Cintrão[15]. É no contexto de preservação da memória do Museu que essa pesquisa foi possível.

[15] "Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira 1969-1997".

A PESQUISA

O levantamento apresentado a seguir restringiu-se ao material disponível na Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, do Museu de Arte Moderna de São Paulo: jornais, revistas, livros, catálogos e material de divulgação do Museu. No entanto, foram os depoimentos de Diná Lopes Coelho e Maria Rossi Samora que ajudaram a esclarecer parte das informações que não se encontra na mídia escrita e em documentação interna.

O resultado da pesquisa divide-se em:

- A cada ano, apresentamos a Comissão de Arte – responsável pela indicação e definição dos artistas convidados – e o júri de premiação.

- Para os artistas premiados, aparecem relacionadas as obras escolhidas e o nome do prêmio, as exposições das quais fizeram parte e a bibliografia, em ordem alfabética, sem privilégio da qualidade ou quantidade da informação.

- Quanto às imagens das obras premiadas, optamos por publicar apenas as de obras conservadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

- Relação dos artistas e do ano de participação nos Panoramas, nos quais a presença do asterisco indica a premiação. Os artistas em destaque possuem obras conservadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Foi da necessidade de se completarem lacunas do banco de dados do Setor de Documentação e Conservação do Acervo que se pensou em estudar mais detalhadamente as obras que entraram no Museu por meio de prêmios-aquisição. A partir desse estudo e com base no mesmo sistema de catalogação, criou-se uma ficha de documentação para todas as exposições. A primeira parte dessa pesquisa, publicada aqui pela primeira vez, está inserida em faz parte um projeto de estudo de todas as exposições ocorridas no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 1969 até os dias de hoje, com término previsto para dezembro de 2000.

PANORAMAS 69/97

PANORAMA 69 Panorama de Arte Atual Brasileira

Data de início: 22 de abril de 1969
Duração: 6 meses

Nº artistas: 101
Nº obras: 552

Presidente do Museu:
Joaquim Bento Alves de Lima Neto

Diretora Geral:
Diná Lopes Coelho

Panorama 70

Panorama de Arte Atual Brasileira
Pintura

Data de início: 23 de junho de 1970
Duração: 6 meses

Nº artistas: 56
Nº obras: 250

Presidente do Museu:
Joaquim Bento Alves de Lima Neto

Diretora Geral:
Diná Lopes Coelho

Comissão de Arte:
Arnaldo Pedroso D'Horta
Arthur Octavio Camargo Pacheco
Diná Lopes Coelho
Paulo Mendes de Almeida

Júri de Premiação:
Carlos Cavalcanti
Ferreira Gullar
Frederico Moraes
José Roberto Teixeira Leite
Paulo Mendes de Almeida

Alfredo Volpi

1 obra premiada
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Pintura

Mastros, 1970
têmpera s/ tela; 72 x 139,6 cm

Alfredo Volpi
Mastros, 1970
têmpera s/ tela; 72 x 139,6 cm

Exposições 1970 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira70.* 1972 Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, *Alfredo Volpi: Pintura (1914-1972).* 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo nos anos 70.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Volpi 90 anos.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1990 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *4 Décadas do Acervo.* 1992 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Homenagem a Wolfgang Pfeiffer.* 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Obras do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Abstracionismo na coleção do mam.* 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Exposição inaugural da Sala Cândido Portinari - Acervo.* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado.* 1998 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo mam.* 1999 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Arte Brasileira, século XX: diálogos com Dufy.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 99.* **Bibliografia** *Arte Brasileira, século XX: diálogos com Dufy.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999, p.34, repr. color. *Calendário 1994 - Procomp Indústria Eletrônica Ltda.* São Paulo, 1993, repr. color. Chiarelli, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira.* São Paulo, Ed. Lemos, 1999, p.23, repr. color. D'Horta, Vera. *Museu de Arte Moderna de São Paulo,* DBA Artes Gráficas, 1995, p.50, repr. color. Machado, Ana Maria. *Era uma vez três....* Rio de Janeiro, Berlendis & Vertecchia, 1996, repr. color. Mammì, Lorenzo. "Questões da cor e da luz". *Bravo,* out. 99, ano 3, nº 25, suplemento especial, repr. color. Monachesi, Juliana. "Panorama versão 99 relembra e revela". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, Ilustrada, p.6, repr. p&b. Mota, Morgan. "Panorama de Arte Atual". *Diário da Tarde,* Belo Horizonte, 24.7.70. *Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo, Banco Safra, 1998, p.69, repr. color. Naves, Rodrigo. *A Forma Difícil.* São Paulo, Ed. Ática, 1996, p.167, repr. color. *Panorama de Arte Brasileira 70.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1970, p.52, repr. p&b. Trefault, Maria da Paz. "Milú Villela: o renascer do MAM". São Paulo, *Vogue,* nov. 97, nº 239, p. 96, repr. color. *Volpi 90 anos.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1986, p.302, repr. color. Weiss, Ana. "Mostra comemorativa do MAM reunirá 40 artistas". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 22.9.99, p.D-2, repr. p&b.

Panorama 71

Panorama de Arte Atual Brasileira
Desenho e Gravura

Data de início: 22 de junho de 1971
Duração: 3 meses

Nº artistas: 101
Nº obras: 478

Presidente do Museu:
Joaquim Bento Alves de Lima Neto

Diretora Geral:
Diná Lopes Coelho

Comissão de Arte:
Arnaldo Pedroso D'Horta
Arthur Octavio Camargo Pacheco
Diná Lopes Coelho
Luis Arrôbas Martins
Paulo Mendes de Almeida

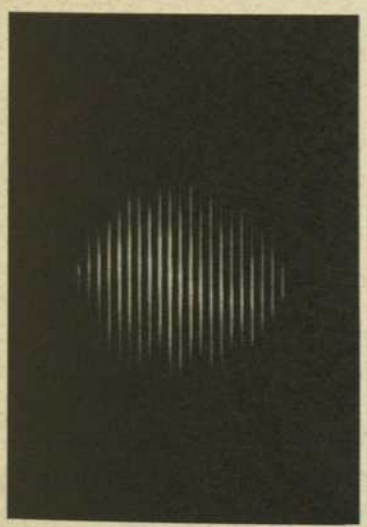
Júri de Premiação:
Antonio Bento de Araújo
Clarival do Prado Valladares
Flavio D'Aquino
Geraldo Ferraz
Paulo Mendes de Almeida

Maria Bonomi

5 obras premiadas
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Gravura

Balada do terror, 1970
xilogravura s/ papel; 205 x 84,4 cm
Codex, 1970
xilogravura s/ papel; 170 x 66,5 cm
Plena engrenagem, 1970
xilogravura s/ papel; 185,3 x 91,6 cm
"U Sheridan", 1970
xilogravura s/ papel; 129x 85,3 cm
Saldo conduto, 1970
xilogravura s/ papel; 110 x 94,5 cm

Exposições 1971 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 71*. 1984 Fundação Bienal de São Paulo, *Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo nos anos 70*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *O Desenho e Gravura no Acervo*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1990 Espaço Cultural IBM, *Espaço Escavado - Xilogravuras de Maria Bonomi*. 1991 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo: Obra Gráfica*. 1992 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Homenagem a Wolfgang Pfeiffer*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*. **Bibliografia** Krüse, Olney. "Por que este Panorama é não mais a Bienal?". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1971. "O Mam apresenta uma de nossas mais importantes exposições". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17.10.74. "O quadro da melhor arte". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23.6.71, repr. p&b. "Outro 'Panorama' no MAM paulista - um museu só de vivos mostra toda a arte atual brasileira". *O Globo*, Rio de Janeiro, 28.6.71, repr. p&b. *Panorama de Arte Atual Brasileira 71*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1971, p.73, repr. p&b. *Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1984, p.288, repr. p&b.



Lothar Charoux
Círculos V, 1971
guache e polimer s/ papel; 100,5 x 70,1 cm

Lothar Charoux

5 obras premiadas
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Desenho

Círculos I, 1971
guache e polimer s/ papel; 99 x 69 cm
Círculos II, 1971
guache e polimer s/ papel; 99 x 69 cm
Círculos III, 1971
guache e polimer s/ papel; 25,1 x 100,4 cm
Círculos IV, 1971
guache e polimer s/ papel; 99,8 x 69,4 cm
Círculos V, 1971
guache e polimer s/ papel; 100,5 x 70,1 cm

Exposições 1971 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 71*. 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo nos anos 70*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1992 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Homenagem a Wolfgang Pfeiffer*. 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Abstracionismo na coleção do mam*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*. **Bibliografia** Krüse, Olney. "Por que este Panorama é não mais a Bienal?". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1971. "O Mam apresenta uma de nossas mais importantes exposições". *Jorna da Tarde*, São Paulo, 17.10.74. "O quadro da melhor arte". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23.6.71, repr. p&b. "Outro 'Panorama' no MAM paulista - um museu só de vivos mostra toda a arte atual brasileira". *O Globo*, Rio de Janeiro, 28.6.71, repr. p&b. *Panorama de Arte Atual Brasileira 71*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1971, p.21, repr. p&b.

Panorama 72

Panorama de Arte Atual Brasileira
Escultura e Objeto

Data de início: 10 de outubro de 1972
Duração: 3 meses

Nº artistas: 71
Nº obras: 192

Presidente do Museu:
Joaquim Bento Alves de Lima Neto

Diretora Geral:
Diná Lopes Coelho

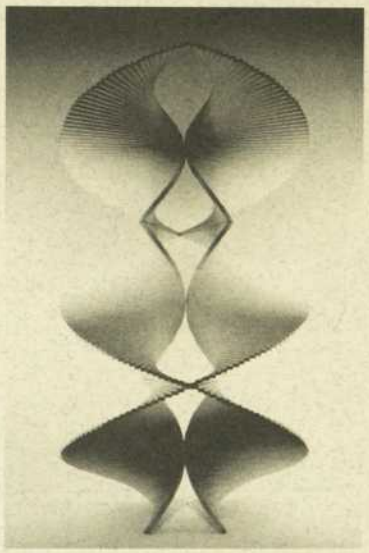
Comissão de Arte:
Arnaldo Pedroso D'Horta
Arthur Octavio Camargo Pacheco
Diná Lopes Coelho
Luis Arrôbas Martins
Paulo Mendes de Almeida

Júri de Premiação:
José Roberto Teixeira Leite
Marcio Sampaio
Paulo Mendes de Almeida
Walmir Ayala
Wolfgang Pfeiffer

Menção de Estímulo

Objeto:Clóvis Peretti, Ilsa Monteiro
José de Moura Resende Filho

Escultura: Geraldo Meyer Jürgensen, Lucia Fleury



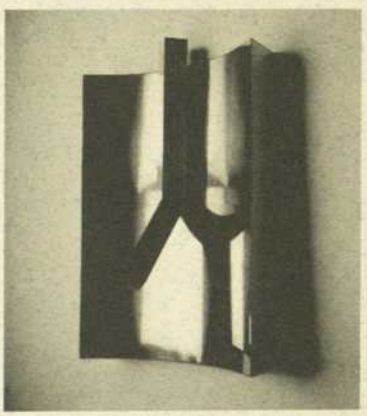
Ascânio MMM
Escultura três/72, 1972
madeira pintada; 188,3 x 103 x 80 cm

Ascânio MMM

3 obras premiadas
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Escultura

Escultura um/72, 1972
madeira pintada; 182 x 88,5 x 48,5 cm
Escultura dois/72, 1972
madeira pintada; 168 x 91 x 44,5 cm
Escultura três/72, 1972
madeira pintada; 188,3 x 103 x 80 cm

Exposições 1972 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 72.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1990 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *4 Décadas do Acervo.* 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Abstracionismo na coleção do mam.* 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e objetos: da figuração à instalação.* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *A linha construindo a forma.* 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios Panorama.* São Paulo, Itaú Cultural, *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX.* **Bibliografia** Ayala, Walmir. "Panorama tridimensional". *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 10.10.72. Bueno, Moretti. "Panorama de Arte Atual Brasileira". *Correio Popular,* Campinas, 12.11.72. Moraes, Frederico. "O Momento é da Escultura". *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 21.11.72. *Panorama de Arte Atual Brasileira 72.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1972, p.10, repr. p&b. *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX.* São Paulo, Itaú Cultural, 1997, p. 63, repr. color.



Yutaka Toyota
Espaço Negativo, 1972
aço inox, alumínio, madeira; 200,7 x 55,5 x 22 cm

Yutaka Toyota

1 obra premiada
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Objeto

Espaço Negativo, 1972
aço inox, alumínio, madeira; 200,7 x 55,5 x 22 cm

Exposições 1972 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 72.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1984 São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, *Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras.* 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Abstracionismo na coleção do mam.* 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e objetos: da figuração à instalação.* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado.* 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios Panoramas.* **Bibliografia** Ayala, Walmir. "Panorama tridimensional". *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 10.10.72. Bueno, Moretti. "Panorama de Arte Atual Brasileira". *Correio Popular,* Campinas, 12.11.72. Moraes, Frederico. "O Momento é da Escultura". *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, Artes, 21.11.72. *Panorama de Arte Atual Brasileira 72.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1972, p.79, repr. p&b. *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras.* São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1984.

Panorama 73

Panorama de Arte Atual Brasileira
Pintura

Data de início: 2 de outubro de 1973
Duração: 3 meses

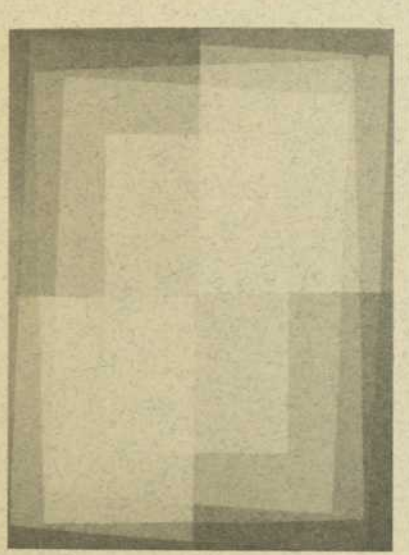
Nº artistas: 69
Nº obras: 264

Presidente do Museu:
Joaquim Bento Alves de Lima Neto

Diretora Geral:
Diná Lopes Coelho

Comissão de arte:
Arnaldo Pedroso D'Horta
Arthur Octavio Camargo Pacheco
Diná Lopes Coelho
Luis Arrôbas Martins
Paulo Mendes de Almeida

Júri de Premiação:
Clarival do Prado Valladares
Eduardo Rocha Virmond
Geraldo Ferraz
Marc Berkowitz
Paulo Mendes de Almeida



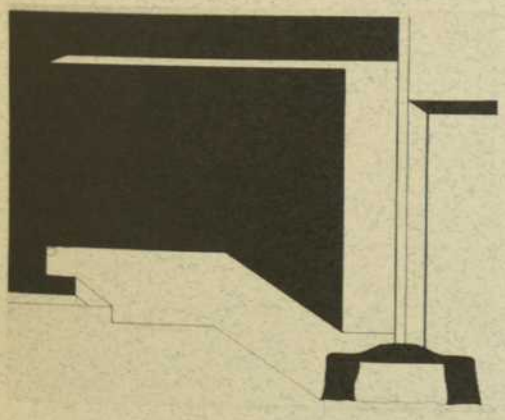
Arcangelo Ianelli
Sinfonia em branco, 1973
têmpera s/ tela; 200,4 x 150,5 cm

Arcangelo Ianelli

2 obras premiadas
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Pintura

Sinfonia em branco, 1973
têmpera s/ tela; 200,4 x 150,5 cm
Superposição de quadrados, 1973
têmpera s/ tela; 200 x 150,8 cm

Exposições 1973 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 73.* 1984 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Obras do Acervo do mam.* 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo nos anos 70.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Últimas doações - 1982 à 1988.* 1990 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *4 Décadas do Acervo.* 1992 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Homenagem a Wolfgang Pfeiffer.* 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Abstracionismo na coleção do mam.* 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Exposição inaugural da Sala Cândido Portinari - Acervo.* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Anita Malfatti e o acervo do mam.*
Bibliografia "A pintura brasileira em exposição". *Folha da Tarde,* São Paulo, 2.10.73. repr. p&b. "Calendário das artes". *Folha da Tarde,* São Paulo, 5.10.73. D'Horta, Vera. *Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995, p.93, repr. color. "MAM dá dois prêmios". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 2.10.73. "MAM mostra um Panorama da Arte Brasileira Moderna". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 3.10.73. Mengozzi, Federico. "Renascimento aos 50". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 14.07.98, p.9, repr. color. *O Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo, Banco Safra, 1998, p.73, repr. color. *Panorama de Arte Atual Brasileira 73.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973, p.12, repr. p&b. "São Paulo premia Ianelli". *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 1.10.73.



Wanda Pimentel
Série "Envolvimento" (4), 1973
acrílica s/ tela; 88,9 x 116 cm

Wanda Pimentel

1 obra premiada
Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal

Série "Envolvimento" (4), 1973
acrílica s/ tela; 88,9 x 116 cm

Exposições 1973 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 73.* 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo nos anos 70.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado.*
Bibliografia "A pintura brasileira em exposição". *Folha da Tarde,* São Paulo, 2.10.73, repr. p&b. "Calendário das artes". *Folha da Tarde,* São Paulo, 5.10.73. "MAM dá dois prêmios". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 2.10.73. "MAM mostra um Panorama da Arte Brasileira Moderna". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 3.10.73. *Panorama de Arte Atual Brasileira 73.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973, p.74, repr. p&b. "São Paulo premia Ianelli". *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 1.10.73.

PANORAMA 74

Panorama de Arte Atual Brasileira
Escultura e Objeto

Data de início: 17 de outubro de 1974
Duração: 3 meses

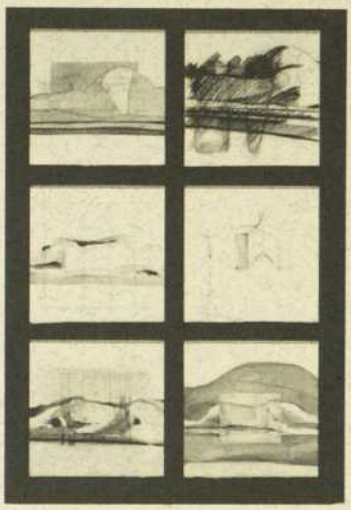
Nº artistas: 114
Nº obras: 423

Presidente do Museu:
Joaquim Bento Alves de Lima Neto

Diretora Geral:
Diná Lopes Coelho

Comissão de Arte:
Paulo Mendes de Almeida
Arthur Octavio Camargo Pacheco
Diná Lopes Coelho
Luís Arrôbas Martins

Júri de Premiação:
Carlos Scarinci
Jacob Klintowitz
José Simeão Leal
Paulo Mendes de Almeida
Quirino Campofiorito



Luiz Paulo Baravelli
Jackie Montanha (do álbum "Mulher Montanha"), **1973**
crayon, nanquim e aquarela s/ papel; 35 x 34,5 cm

Luiz Paulo Baravelli

1 obra premiada
Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal: Desenho

Jackie Montanha (do álbum "Mulher Montanha"), **1973**
crayon, nanquim e aquarela s/ papel; 35 x 34,5 cm

Exposições 1974 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 74*. 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo nos anos 70*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *O Desenho e a Gravura no Acervo*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Contemporâneos de Aguilar*. **Bibliografia** Araújo, Olívio Tavares de. "Saídas da crise". *Veja*, 30.10.74, p.129. Cintrão, Rejane. *Entendendo a Mulher na Arte Brasileira do século XX*. São Paulo, Ed. Lemos, 1997, p.59, repr. color. "Da noite para o dia". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24.10.74. "Em 'Panorama', o que há de melhor na Arte Brasileira". *Popular da Tarde*, São Paulo, 17.10.74. "MAM premia os melhores em gravura". *Diário do Comércio*, Belo Horizonte, 1.11.74. "O MAM apresenta uma de nossas mais importantes exposições". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17.10.74. *Panorama de Arte Atual Brasileira 74*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1974, p.45, repr. p&b.

Danúbio Gonçalves
"Demoiselle", 1973
litografia s/ papel; 59,3 x 43,9 cm

Danúbio Gonçalves

4 obras premiadas
Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal: Gravura

"Demoiselle", 1973
litografia s/ papel; 59,3 x 43,9 cm
Habitat, 1973
litografia s/ papel; 59,3 x 41,1 cm
Hora sete na capital do mundo, 1973
litografia s/ papel; 59,5 x 44,1 cm
Monalisa, 1973
litografia s/ papel; 60,2 x 41,7 cm

Exposições 1974 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 74*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1990 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo: Obra Gráfica*. **Bibliografia** Araújo, Olívio Tavares de. "Saídas da crise". *Veja*, 30.10.74, p.127. "Da noite para o dia". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24.10.74. "Em 'Panorama', o que há de melhor na Arte Brasileira". *Popular da Tarde*, São Paulo, 17.10.74. "MAM premia os melhores em gravura". *Diário do Comércio*, Belo Horizonte, 1.11.74. "O MAM apresenta uma de nossas mais importantes exposições". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17.10.74. *Panorama de Arte Atual Brasileira 74*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1974, p.78, repr. p&b.

Juarez Magno

3 obras premiadas
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Desenho

Desenho – via I, 1974
guache e nanquim s/ papel; 67,9 x 98,5 cm
Desenho – via II, 1974
guache e nanquim s/ papel; 98,8 x 67,2 cm
Desenho – via IV, 1974
guache e nanquim s/ papel; 67,8 x 98,5 cm

Exposições 1974 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 74*. 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *O Desenho e a Gravura no Acervo*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. **Bibliografia** Araújo, Olívio Tavares de. "Saídas da crise". *Veja*, 30.10.74, p.125, repr. color. "Da noite para o dia". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24.10.74. "Em 'Panorama', o que há de melhor na Arte Brasileira". *Popular da Tarde*, São Paulo, 17.10.74. "MAM premia os melhores em gravura". *Diário do Comércio*, Belo Horizonte, 1.11.74. "O MAM apresenta uma de nossas mais importantes exposições". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17.10.74, repr. p&b. *Panorama de Arte Atual Brasileira 74*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1974, p.41, repr. p&b.

Anna Letycia Quadros

Anna Letycia Quadros
Gravura 15/74, 1974
água-tinta em cores s/ papel; 75,5 x 56 cm

4 obras premiadas
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Gravura

Gravura 5/73, 1973
ponta sêca e roulete s/ papel; 39,9 x 39,3 cm
Gravura 8/74, 1974
ponta sêca e água-forte em cores s/ papel; 75,5 x 47 cm
Gravura 10/74, 1974
água-tinta s/ papel; 50 x 39,5 cm
Gravura 15/74, 1974
água-tinta em cores s/ papel; 75,5 x 56 cm

Exposições 1974 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 74*. 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *O Desenho e a Gravura no Acervo*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo nos anos 70*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1991 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo: Obra Gráfica*. **Bibliografia** Araújo, Olívio Tavares de. "Saídas da crise". *Veja*, 30.10.74, p. 127, repr. color. "Da noite para o dia". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24.10.74. "Em 'Panorama', o que há de melhor na Arte Brasileira". *Popular da Tarde*, São Paulo, 17.10.74. "MAM premia os melhores em gravura". *Diário do Comércio*, Belo Horizonte, 1.11.74. "O MAM apresenta uma de nossas mais importantes exposições". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17.10.74. *Panorama de Arte Atual Brasileira 74*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1974, p.74, repr. p&b.

PANORAMA 75

Panorama de Arte Atual Brasileira
Escultura e Objeto

Data de início: 27 de novembro de 1975
Duração: 3 meses

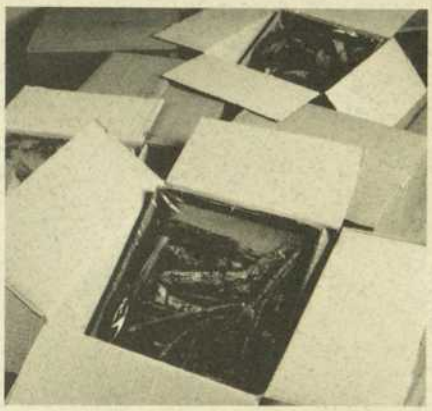
Nº artistas: 71
Nº obras: 196

Presidente do Museu:
Joaquim Bento Alves de Lima Neto

Diretora Geral:
Diná Lopes Coelho

Comissão de Arte:
Arthur Octavio Camargo Pacheco
Diná Lopes Coelho
Luís Arrôbas Martins
Paulo Mendes de Almeida

Júri de Premiação:
Clarival do Prado Valladares
Hugo Auler
Mario Barata
Olivio Tavares de Araújo
Paulo Mendes de Almeida



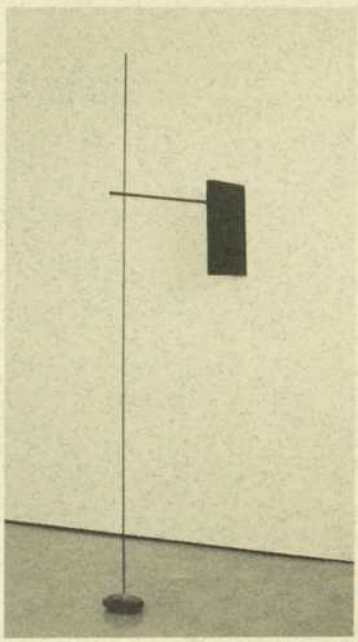
Sérgio Augusto Porto
Sem título, 1975
30 caixas de papelão/folhas/fotos

Sérgio Augusto Porto

1 obra premiada
Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal: Objeto

Sem título, 1975
30 caixas de papelão/folhas/fotos

Exposições 1975 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 75.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e Objetos: da figuração à instalação.* **Bibliografia** Barata, Mário." MAM: um rico Panorama de Arte Ambiental". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 30.11.75. Bonfiglioli, Neyde. "Escultura luta pela sobrevivência". *Jornal Auxiliar,* São Paulo, 6.1.76. "Ernesto, Luiz. "Panorama do MAM: 250 obras de escultura e objeto". *A Tribuna,* Santos, 7.12.75. Leirner, Sheila. "Uma discutível conceituação de escultura e objeto". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 14.12.75. "MAM dá prêmios do Panorama". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 25.11.75. Moraes, Frederico, "Ecletismo e construção". *O Globo,* Rio de Janeiro, 12.01.76. *Panorama de Arte Atual Brasileira 75.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1975, p.80, repr. p&b. Pontual, Roberto. "A escultura (e o objeto) no Brasil". *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 3.12.75, repr. p&b. "Sessenta e oito artistas neste Panorama do MAM". *Folha da Tarde,* São Paulo, 27.11.75. "Weissmann e Valentim vencem 'Panorama' - 75". *Diário de São Paulo,* São Paulo, 9.12.75.



José Resende
Sem título, 1975
pedra, borracha, alumínio e ferro; 229 x 121 x 12,5 cm

José Resende

1 obra premiada
Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal: Escultura

Sem título, 1975
pedra, borracha, alumínio e ferro; 229 x 121 x 12,5 cm

Exposições 1975 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 75.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e objetos: da figuração à instalação.* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Arte Contemporânea Brasileira no Acervo: uma seleção.* 1999 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 99.* **Bibliografia** Almeida, Lívia de. "Panorama variado". Rio de Janeiro, *Veja,* 6.12.95. Barata, Mário." MAM: um rico Panorama de Arte Ambiental". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 30.11.75. Bonfiglioli, Neyde. "Escultura luta pela sobrevivência". *Jornal Auxiliar,* São Paulo, 6.1.76. Ernesto, Luiz. "Panorama do MAM: 250 obras de escultura e objeto". *A Tribuna,* Santos, 7.12.75. Leirner, Sheila. "Uma discutível conceituação de escultura e objeto". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 14.12.75. "MAM dá prêmios do Panorama". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 25.11.75. Mammi, Lorenzo. "A nova sintaxe da escultura". *Bravo,* out. 99, ano 3, nº 25, suplemento especial, repr. color. Monachesi, Juliana. "'Panorama' versão 99 relembra e revela". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, Ilustrada, p.6, repr. p&b. Moraes, Frederico. "Ecletismo e construção". *O Globo,* Rio de Janeiro, 12.1.76, repr. p&b. *Panorama de Arte Atual Brasileira 75.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1975, p.29, repr. p&b. Pontual, Roberto. "A escultura (e o objeto) no Brasil". *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 3.12.75, repr. p&b. Riani, Mônica. "A Babel dos Ateliês". *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, p.1, 6.12.95. "Sessenta e oito artistas neste Panorama do MAM". *Folha da Tarde,* São Paulo, 27.11.75. Weiss, Ana. "Mostra comemorativa do MAM reunirá 40 artistas". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 22.9.99, p.D-2, repr. p&b. "Weissmann e Valentim vencem 'Panorama 75". *Diário de São Paulo,* São Paulo, 9.12.75.

Rubem Valentim
Objeto emblemático II, 1975
madeira pintada; 160 x 100 cm

Rubem Valentim

1 obra premiada
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Objeto

Objeto emblemático II, 1975
madeira pintada; 160 x 100 cm

Exposições 1975 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 75*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e objetos: da figuração à instalação*. 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios Panoramas*. **Bibliografia** Auler, Hugo. "A premiação de Rubem Valentim". *Correio Braziliense*, Brasília, 27.11.75, repr. p&b. Barata, Mário. "MAM: um rico Panorama de Arte Ambiental". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30.11.75, repr. p&b. Bonfiglioli, Neyde. "Escultura luta pela sobrevivência". *Jornal Auxiliar*, São Paulo, 6.1.76. Ernesto, Luiz. "Panorama do MAM: 250 obras de escultura e objeto". *A Tribuna*, Santos, 7.12.75. Leirner, Sheila. "Uma discutível conceituação de escultura e objeto". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14.12.75. "MAM dá prêmios do Panorama". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25.11.75, repr. p&b. Maria Silvia. "Panorama no MAM". *A Gazeta*, São Paulo, 27.11.75, repr. p&b. Moraes, Frederico. "Ecletismo e construção". *O Globo*, Rio de Janeiro, 12.1.76. *Panorama de Arte Atual Brasileira 75*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1975, p.79, repr. p&b. Pontual, Roberto. "A escultura (e o objeto) no Brasil". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3.12.75, repr. p&b. "Sessenta e oito artistas neste Panorama no MAM". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27.11.75, repr. p&b. "Weissmann e Valentim vencem 'Panorama 75'". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9.12.75, repr. p&b.

Franz Weissmann
Cantoneiras, 1975
madeira pintada; 250 x 200 x 200 cm

Franz Weissmann

1 obra premiada
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Escultura

Cantoneiras, 1975
madeira pintada; 250 x 200 x 200 cm

Exposições 1975 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 75*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Jardim das esculturas. **Bibliografia** Barata, Mário."MAM: um rico Panorama de Arte Ambiental". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30.11.75, repr. p&b. Bonfiglioli, Neyde. "Escultura luta pela sobrevivência". *Jornal Auxiliar*, São Paulo, 6.1.76. Chiarelli, Tadeu. *Monumentos urbanos: obras de arte na cidade de São Paulo*. São Paulo, Prêmio, 1998, p.69, repr. color. Ernesto, Luiz. "Panorama do MAM: 250 obras de escultura e objeto". *A Tribuna*, Santos, 7.12.75. Escobar, Miriam. *Esculturas no espaço público em São Paulo*. São Paulo, Vega, 1999, p.134, repr. color. *Franz Weissmann - uma retrospectiva*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1998, p.64, repr. p&b. Leirner, Sheila. "Uma discutível conceituação de escultura e objeto". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14.12.75. "MAM dá prêmios do Panorama". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25.11.75. "Moraes, Frederico. "Ecletismo e construção". *O Globo*, Rio de Janeiro, 12.1.76. *Panorama de Arte Atual Brasileira 75*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1975, p.24, repr. p&b. Pontual, Roberto. "A escultura (e o objeto) no Brasil". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3.12.75, repr. p&b. "Sessenta e oito artistas neste Panorama do MAM". *Folha da Tarde*, São Paulo, 27.11.75. "Weissmann e Valentim vencem 'Panorama' - 75". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9.12.75. *Educativo mam*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, fev. 99. (folder) *Educativo mam*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, ago. 99. (folder)

PANORAMA 76

Panorama de Arte Atual Brasileira
Pintura

Data de início: 30 de novembro de 1976
Duração: 3 meses

Nº artistas: 85
Nº obras: 248

Presidente do Museu:
Flávio Pinho de Almeida

Diretora Geral:
Diná Lopes Coelho

Comissão de Arte:
Arthur Octavio Camargo Pacheco
Diná Lopes Coelho
Luis Arrôbas Martins
Paulo Mendes de Almeida

Júri de Premiação:
Aldo Obino
Aline Figueiredo
Flávio de Aquino
Francisco Bittencourt
Paulo Mendes de Almeida

Takashi Fukushima

1 obra premiada
Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal: Pintura

Lindera Triloba, 1976
acrílica s/ tela; 120 x 180 cm

Takashi Fukushima
Lindera Triloba, 1976
acrílica s/ tela; 120 x 180 cm

Exposições 1976 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 76.* 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *A Paisagem no acervo do mam.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1990 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *4 Décadas do Acervo.* 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado.* **Bibliografia** Campos Jordão, Maria Estela de. "Hoje, Abertura do Panorama de Arte Atual Brasileira". *Folha da Tarde,* São Paulo, 30.11.76. Leirner, Sheila. "Pintura nacional no Panorama do MAM". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 30.1.77. Lemos, Fernando Cerqueira. "A seleção do Panorama do MAM". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 5.12.76, p.104, repr. p&b. "Panorama brasileiro". *Última Hora,* São Paulo, 30.11.76. *Panorama de Arte Atual Brasileira 76.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1976, p.80, repr. p&b.

Wilma Martins

1 obra premiada
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Pintura

Cotidiano XV, 1976
vinil e acrílica s/ tela; 100 x 73 cm

Exposições 1976 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 76.* 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo nos anos 70.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* **Bibliografia** Campos Jordão, Maria Estela de. "Hoje, Abertura do Panorama de Arte Atual Brasileira". *Folha da Tarde,* São Paulo, 30.11.76. Leirner, Sheila. "Pintura nacional no Panorama do MAM". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 30.1.77. Lemos, Fernando Cerqueira. "A seleção do Panorama do MAM". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 5.12.76, p.104, repr. p&b. *Panorama de Arte Atual Brasileira 76.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1976, p. 90, repr. p&b.

PANORAMA 77

Panorama de Arte Atual Brasileira
Desenho e Gravura

Data de início: 15 de dezembro de 1977
Duração: 2 meses

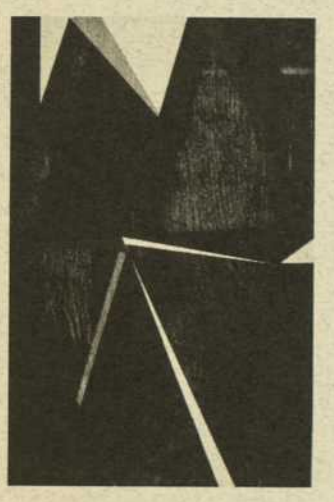
Nº artistas: 140
Nº obras: 412

Presidente do Museu:
Flávio Pinho de Almeida

Diretora Geral:
Diná Lopes Coelho

Comissão de Arte:
Arthur Octavio Camargo Pacheco
Diná Lopes Coelho
José Nemirowsky
Luís Arrôbas Martins

Júri de Premiação:
Clarival do Prado Valladares
Eduardo Rocha Virmond
Ferreira Gullar
Márcio Sampaio
Wolfganag Pfeiffer



Emanoel Araújo
Suíte afriquia I, 1977
xilogravura s/ papel; 118,6 x 75,7 cm

Emanoel Araújo

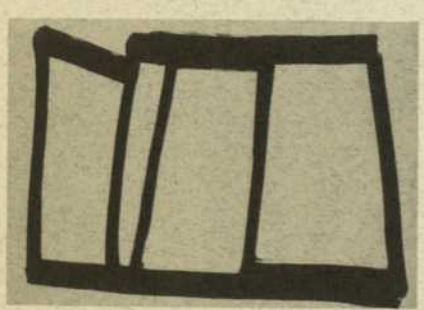
3 obras premiadas
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Gravura

Suíte afriquia I, 1977
xilogravura s/ papel; 118,6 x 75,7 cm

Suíte afriquia II, 1977
xilogravura s/ papel; 76 x 113,8 cm

Suíte afriquia III, 1977
xilogravura s/ papel; 118,4 x 75,8 cm

Exposições 1977 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 77*. 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *O Desenho e a Gravura no Acervo*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1991 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo: Obra Gráfica*. 1992 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Homenagem a Wolfgang Pfeiffer*. **Bibliografia** *Panorama de Arte Atual Brasileira 77*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1977, p. 105, repr. p&b.



Amilcar de Castro
Desenho (3), 1977
nanquim s/ papel; 70 x 100 cm

Amilcar de Castro

3 obras premiadas
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Desenho

Desenho (1), 1977
nanquim s/ papel; 70 x 100 cm

Desenho (2), 1977
nanquim s/ papel; 70 x 100 cm

Desenho (3), 1977
nanquim s/ papel; 70 x 100 cm

Exposições 1977 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 77*. 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, O Desenho e a Gravura no Acervo. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1990 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *4 Décadas do Acervo*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Caminhos da expressão*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *A linha construindo a forma*. 1999 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 99*. **Bibliografia** Anjos, Moacir dos. "O fundamento da linha". *Bravo*, out. 99, ano 3, nº 25, suplemento especial, repr. color. *Arte brasileira sobre papel na coleção do Museu de Arte Moderna*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999, p.18, repr. color. D'Horta, Vera. *Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995, p.101, repr. color. Mengozzi, Federico. "Renascimento aos 50". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14.7.98, p.9, repr. color. Monachesi, Juliana. "'Panorama' versão 99 relembra e revela". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.6, repr. p&b. *Panorama de Arte Atual Brasileira 77*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1977, p.15, repr. p&b. Tassinari, Alberto (org.). *Amilcar de Castro*. São Paulo, Tangente, 1991, p.147, repr. p&b. Weiss, Ana. "Mostra comemorativa do MAM reunirá 40 artistas". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22.9.99, p.D-2, repr. p&b. *Educativo mam*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, ago. 1999. (folder)

Ivone Couto
Sem título I, 1977
litografia s/ papel; 97,8 x 74,5 cm
(doada pela artista ao **mam**)

Ivone Couto

1 obra premiada
Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal: Gravura

Sem título I, 1977
litografia s/ papel; 97,8 x 74,5 cm (doada pela artista ao **mam**)

Sem título I, 1977
litografia s/ papel; 97,8 x 74,5 cm

Sem título I, 1977
litografia s/ papel; 97,8 x 74,5 cm

Exposições 1977 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 77*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. **Bibliografia** *Panorama de Arte Atual Brasileira 77*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1977, p.116, repr. p&b.

Jair Glass

Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal: Desenho
As obras não pertencem ao Acervo do **mam**

A Ronda V e VI, 1977
carvão e acrílica; 100 x 65 cm

Corte e Costura – lição nº1 e Corte e Sutura nº1, 1977
carvão e acrílica; 120 x 72 cm

Sem título (da série: "O que será, ou Homenagem ao Chico Buarque"), 1977
carvão e acrílica; 100 x 65 cm

Exposições 1977 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 77*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. **Bibliografia** *Panorama de Arte Atual Brasileira 77*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1977, p.47, repr. p&b.

PANORAMA 78

Panorama de Arte Atual Brasileira
Objeto e Escultura

Data de início: 23 de novembro de 1978
Duração: 2 meses

Nº artistas: 58
Nº obras: 160

Presidente do Museu:
Flávio Pinho de Almeida

Diretora Geral:
Diná Lopes Coelho

Comissão de Arte:
Arcangelo Ianelli
Arthur Octavio de Camargo Pacheco
Diná Lopes Coelho
José Nemirowvsky

Júri de Premiação:
Alcídio Nafra de Souza
Geraldo Edson de Andrade
Hugo Auler
Mario Schenberg
Roberto Pontual

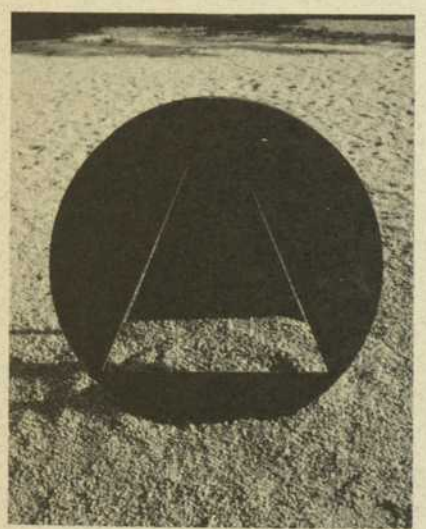
Wilson Alves
Dimaxarion do Nascimento, mágico acrobata, 1978
madeira, roda de bicicleta, manopla e rolamento; h=125 cm

Wilson Alves

1 obra premiada
Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal: Objeto

Dimaxarion do Nascimento, mágico acrobata, 1978
madeira, roda de bicicleta, manopla e rolamento; h=125 cm

Exposições 1978 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 78*. 1984 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Obras do *Acervo do mam*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e objetos: da figuração à instalação*. **Bibliografia** "Caixa entrega prêmios". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 24.11.78. Cerqueira Lemos, Fernando. "No 'Panorama' do MAM - outra vez Amilcar de Castro". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26.11.78, repr. p&b. "Escolhidos os premiados do MAM". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21.11.78. "Os prêmios do X Panorama de Arte Atual". *Correio Braziliense*, Brasília, 22.11.78. *Panorama de Arte Atual Brasileira 78*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1978, p.68, repr. p&b. "Panorama de Arte no MAM". *A Praça*, São Paulo, nov. 78. "Prêmios do Panorama". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21.11.78.



Amilcar de Castro
Carranca, 1978
ferro; diâmetro 120 cm

Amilcar de Castro

1 obra premiada
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Escultura

Carranca, 1978
ferro; diâmetro 120 cm

Exposições 1978 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 78*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Jardim das Esculturas*. **Bibliografia** Abramo, Radha. "Um panorama de escultura". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13.12.78. Auler, Hugo. "Os prêmios do X Panorama de Arte Atual". *Correio Braziliense*, Brasília, 22.11.78, repr. p&b. "Caixa entrega prêmios". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 24.11.78. Cerqueira Lemos, Fernando. "No 'Panorama' do MAM - outra vez Amilcar de Castro". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26.11.78, repr. p&b. D'Horta, Vera. *Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, DBA Artes gráficas, 1995, p.101, repr. color. Escobar, Miriam. *Esculturas no espaço público em São Paulo*. São Paulo, Vega, 1999, p.130, repr. color. "Escolhidos os premiados do MAM". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21.11.78. Leirner, Sheila. "Panorama define níveis de acesso à arte". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3.12.78, repr. p&b. Magalhães, Fábio. "A elegância formal neste 'Panorama'". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, *3.12.78*. Mengozzi, Federico. "Renascimento aos 50". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14.07.98, p.9, repr. color. *Panorama de Arte Atual Brasileira 78*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1978, p.11, repr. p&b. "Panorama de Arte no MAM". *A Praça*, São Paulo, nov. 78. "Prêmios do Panorama". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21.11.78. "Educativo MAM". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, ago. 1999. (folder

Mário Cravo Neto

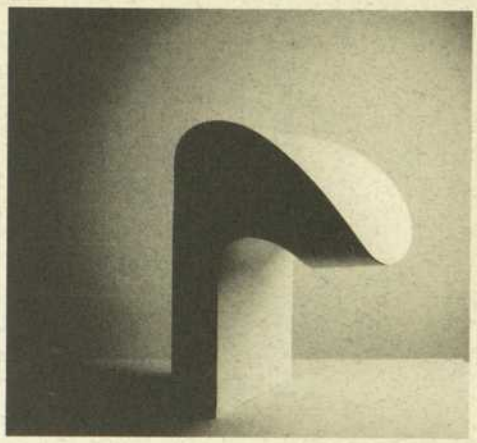
Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal: Escultura
As obras não pertencem ao acervo do **mam**

Círculos Concêntricos, 1976
resina poliéster, "fiber glass"; diâmetro: 700 cm

Sem título, 1976
resina poliéster, "fiber glass"; 300 x 500 cm

Sem título, 1977
resina poliéster, "fiber glass"; 300 x 200 cm

Exposições 1978 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 78.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* **Bibliografia** Abramo, Radha. "Um panorama de escultura". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 13.12.78. "Caixa entrega prêmios". *Diário de São Paulo,* São Paulo, 24.11.78. "Escolhidos os premiados do MAM". *Diário de São Paulo,* São Paulo, 21.11.78. "Os prêmios do X Panorama de Arte Atual". *Correio Braziliense,* Brasília, 22.11.78. Panorama de Arte *Atual Brasileira 78.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1978, p.34, repr. p&b. "Panorama de Arte no MAM". *A Praça,* São Paulo, nov. 78. "Prêmios do Panorama". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 21.11.78.



Avatar Moraes
Voluta II, 1977
pvc laminado; 58 x 50 x 50 cm

Avatar Moraes

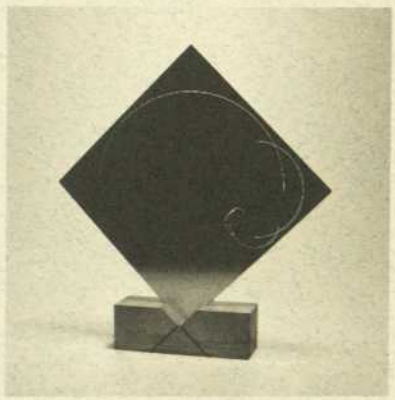
3 obras premiadas
Prêmio Galeria Skultura

Voluta I, 1977
pvc laminado; 50 x 43 x 36 cm

Voluta II, 1977
pvc laminado; 58 x 50 x 50 cm

Voluta III, 1977
pvc laminado; 34 x 106 x 22 cm

Exposições 1978 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 78.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e objetos: da figuração à instalação.* **Bibliografia** Abramo, Radha. "Um panorama de escultura". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 13.12.78. "Escolhidos os premiados do MAM". *Diário de São Paulo,* São Paulo, 21.11.78. Magalhães, Fábio. "A elegância formal neste 'Panorama'". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 3.12.78. "Os prêmios do X Panorama de Arte Atual". *Correio Braziliense,* Brasília, 22.11.78. *Panorama de Arte Atual Brasileira 78.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1978, p.13, repr. p&b. "Panorama de Arte no MAM". *A Praça,* São Paulo, nov. 78. "Prêmios do Panorama". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 21.11.78.



Mary Vieira
Luz-espaço: tempo de um movimento, 1953/55
alumínio anodizado e madeira; 53,5 x 7,7 x 49,5 cm

Mary Vieira

1 obra premiada
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Objeto

Luz-espaço: tempo de um movimento, 1953/55
alumínio anodizado e madeira; 53,5 x 7,7 x 49,5 cm

Exposições 1978 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 78.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Abstracionismo na coleção do mam.* 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e objetos da figuração à instalação.* 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Exposição inaugural da Sala Cândido Portinari - Acervo.* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Quatro mestres escultores.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Anita Malfatti e o acervo do mam.* 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *A linha construindo a forma.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios Panoramas.* **Bibliografia** "Caixa entrega prêmios". *Diário de São Paulo,* São Paulo, 24.11.78. D'Horta, Vera. *Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995, p.65, repr. color. "Escolhidos os premiados do MAM". *Diário de São Paulo,* São Paulo, 21.11.78. Magalhães, Fábio. "A elegância formal neste 'Panorama'". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, *3.12.78. O Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo, Banco Safra, 1998, p.77, repr. color. "Os prêmios do X Panorama de Arte Atual". *Correio Braziliense,* Brasília, *22.11.78. Panorama de Arte Atual Brasileira 78.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1978, p.63, repr. p&b. "Panorama de Arte no MAM". *A Praça,* São Paulo, nov. 78. "Prêmios do Panorama". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 21.11.78. "V Fórum Brasília de Artes Visuais". Brasília, Fundação Athos Bulcão, set. 1996. (folder)

PANORAMA 79 Panorama de Arte Atual Brasileira
Pintura

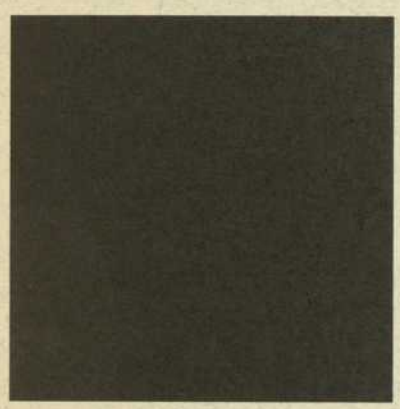
Data de início: 27 de novembro de 1979
Duração: 2 meses

Nº artistas: 67
Nº obras: 195

Presidente do Museu:
Flávio Pinho de Almeida

Diretora Geral:
Diná Lopes Coelho

Comissão de Arte:
Arcangelo Ianelli
Danilo Di Prete
Diná Lopes Coelho
Fábio Magalhães
Fernando Cerqueira Lemos
Flávio Pinho de Almeida
José Nemirovsky
Norberto Nicola



Tomie Ohtake
Obra C, 1979
óleo s/ tela; 150 x 150 cm

Tomie Ohtake

1 obra premiada
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Pintura

Obra C, 1979
óleo s/ tela; 150 x 150 cm

Exposições 1979 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 79*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo nos anos 70*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*.
Bibliografia "Colecionadores no Panorama do MAM". *Diário do Comércio*, São Paulo, 5.10.79. Klintowitz, Jacob. "Abre hoje o Panorama da Pintura, no MAM do Ibirapuera". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27.9.79. "MAM abre hoje seu Panorama de Pintura". *Folha da Tarde*, São Paulo, 27.9.79. "MAM apresenta o Panorama da Arte Atual Brasileira". *Popular da Tarde*, São Paulo, *21.10.79*. "No MAM, a arte feita no Brasil". *Cidade de Santos*, Santos, 27.9.79. "No MAM, o Panorama Atual da Arte". *Diário Popular*, São Paulo, 27.9.79. *Panorama de Arte Atual Brasileira 79*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1979, p.67, repr. p&b

Ricardo van Steen

Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal: Pintura
As obras não pertencem ao Acervo do **mam**

Tá na cara, 1979
acrílica s/ tela; 130 x 180 cm

Tá na hora, 1979
acrílica s/ tela; 130 x 180 cm

Tá na mesa, 1979
acrílica s/ tela; 130 x 180 cm

Exposições 1979 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Panorama de Arte Atual Brasileira 79. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*.
Bibliografia Klintowitz, Jacob. "Abre hoje o Panorama da Pintura, no MAM do Ibirapuera". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27.9.79. "MAM abre hoje seu Panorama de Pintura". *Folha da Tarde*, São Paulo, 27.9.79. "No MAM, a arte feita no Brasil". *Cidade de Santos*, Santos, 27.9.79. "No MAM, o Panorama Atual da Arte". *Diário Popular*, São Paulo, 27.9.79. *O Estado de São Paulo. Panorama da Arte Atual Brasileira 79*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1979, p.57, repr. p&b.

PANORAMA 80

Panorama de Arte Atual Brasileira
Desenho e Gravura

Data de início: 13 de novembro de 1980
Duração: 2 meses

Nº artistas: 108
Nº obras: 325

Presidente do Museu:
Luiz Antonio Seráphico de Assis Carvalho

Diretora Geral:
Diná Lopes Coelho

Comissão de Arte:
Danilo Di Prete
Diná Lopes Coelho
Fabio Magalhães
Fernando Cerqueira Lemos
José Nemirovsky
Luiz Antonio Seráphico
Norberto Nicola

Júri de Premiação:
Arcangelo Ianelli
Danilo Di Prete
Diná Lopes Coelho
Fábio Magalhães
Fernando Cerqueira Lemos
José Nemirovsky
Luiz Antonio Seráphica
Norberto Nicola

Marlene Hori
Sem título, 1980
água-forte e água-tinta s/ papel; 59,7 x 39,8 cm

Marlene Hori

1 obra premiada
Prêmio Caixa Econômica Federal: Gravura

Sem título, 1980
água-forte e água-tinta s/ papel; 59,7 x 39,8 cm

Exposições 1980 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 80*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. **Bibliografia** Amarante, Leonor. "Panorama Atual da Arte Brasileira, 11 anos de confronto". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16.11.80, repr. p&b. *Panorama de Arte Atual Brasileira 80*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1980, p.115, repr. p&b.

Marco Leoni

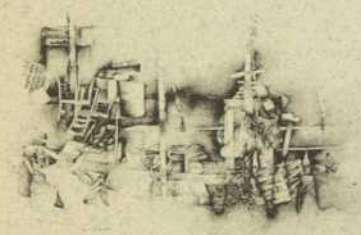
Prêmio Caixa Econômica Federal: Desenho
As obras não pertencem ao acervo do **mam**

Homem tatuado nº 1, 1980
aerógrafo; 150 x 90 cm

Homem tatuado nº 2, 1980
aerógrafo; 150 x 90 cm

Homem tatuado nº 3, 1980
aerógrafo; 150 x 90 cm

Exposições 1980 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 80*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. **Bibliografia** Amarante, Leonor. "Panorama Atual da Arte Brasileira, 11 anos de confronto". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16.11.80, repr. p&b. *Panorama de Arte Atual Brasileira 80*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1980, p.115, repr. p&b.



José Nemer
Reflexões diante da paisagem, 1978
bico de pena s/ tecido; 52,7 x 74,9 cm

José Nemer

1 obra premiada
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Desenho

Reflexões diante da paisagem, 1978
bico de pena s/ tecido; 52,7 x 74,9 cm

Exposições 1980 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 80.* 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *O Desenho e a Gravura no Acervo.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* **Bibliografia** Amarante, Leonor. "Panorama Atual da Arte Brasileira, 11 anos de confronto". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 16.11.80, repr p&b. *Panorama de Arte Atual Brasileira 80.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1980, p.57, repr. p&b.

Gilvan Samico
O guardião, 1979
xilogravura s/ papel; 98,8 x 56,8 cm

Gilvan Samico

3 obras premiadas
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Gravura

O encontro, 1978
xilogravura s/ papel; 93 x 61,5 cm

O outro lado do rio, 1980
xilogravura s/ papel; 99 x 63,6 cm

O guardião, 1979
xilogravura s/ papel; 98,8 x 56,8 cm

Exposições 1980 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 80.* 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *O Desenho e a Gravura no Acervo.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo nos anos 70.* 1991 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo: Obra Gráfica.* 1992 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Homenagem a Wolfgang Pfeiffer.* 1999 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Devoção.* **Bibliografia** Amarante, Leonor. "Panorama Atual da Arte Brasileira, 11 anos de confronto". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 16.11.80, repr. p&b. D'Horta, Vera. *Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995, p.106, repr. color. *Panorama de Arte Atual Brasileira 80.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1980, p.115, repr. p&b.

PANORAMA 81

Panorama de Arte Atual Brasileira
Escultura

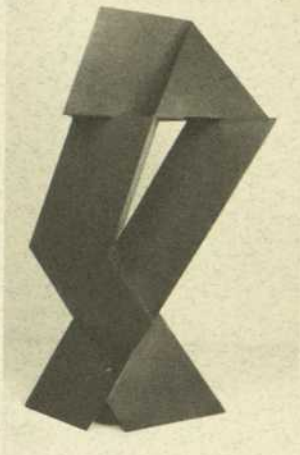
Data de início: 1º de dezembro de 1981
Duração: 2 meses

Nº artistas: 44
Nº obras: 171

Presidente do Museu:
Luiz Antonio Seráphico de Assis Carvalho

Diretora Geral:
Diná Lopes Coelho

Comissão de Arte:
César Luis Pires de Mello
Edo Rocha
Emidio Dias Carvalho
José Zaragoza
Ladi Biezus
Luiz Antonio Seráphico de Assis Carvalho
Paulo Antonacio
Sonia Guarita
Torquato Saboia Pessoa



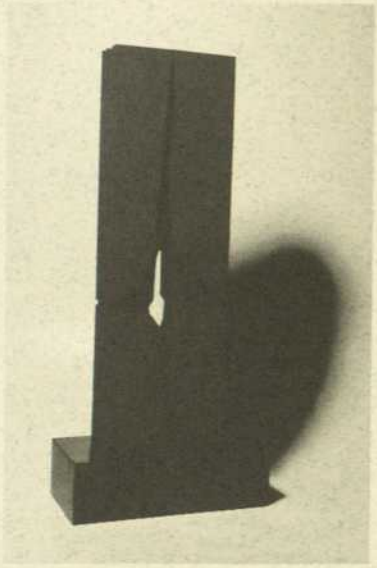
Emanoel Araujo
Estrutura vermelha, 1981
madeira laqueada; 101,5 x 62,5 x 31 cm

Emanoel Araujo

1 obra premiada
Prêmio Caixa Econômica Federal: Escultura

Estrutura vermelha, 1981
madeira laqueada; 101,5 x 62,5 x 31 cm

Exposições 1981 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 81*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1992 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Homenagem a Wolfgang Pfeiffer*. 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e objetos: da figuração à instalação* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Anita Malfatti e o acervo do mam*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Matéria e forma*. 1997 São Paulo, Itaú Cultural, *Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX*. **Bibliografia** D'Horta, Vera. *Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995, p.115, repr. color. *Panorama de Arte Atual Brasileira 81*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1981, p.23, repr. p&b.



Nicolas Vlavianos
Escultura III, 1981
ferro soldado pintado; 78,7 x 9,6 x 25 cm

Nicolas Vlavianos

1 obra premiada
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Escultura

Escultura III, 1981
ferro soldado pintado; 78,7 x 9,6 x 25 cm

Exposições 1981 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 81*. 1984 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Obras do Acervo do mam*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Abstracionismo na coleção do mam*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, *Vlavianos: 35 anos de escultura*. 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e objetos da figuração à instalação*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*. 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios Panoramas*. **Bibliografia** D'Horta, Vera. *Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995, p.117, repr. color. *Panorama de Arte Atual Brasileira 81*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1981, p.51, repr. p&b. *Vlavianos, 35 anos de escultura: retrospectiva 1993*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1993, p.22, repr. color.

PANORAMA 83

Panorama de Arte Atual Brasileira/83
Pintura

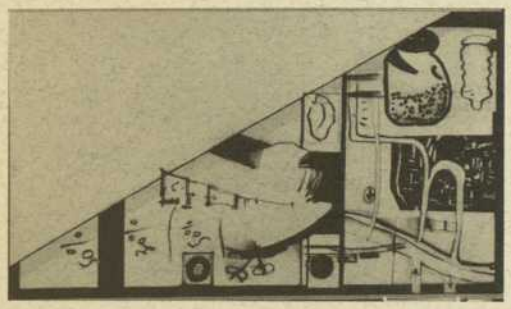
Data de início: 27 de outubro de 1983
Data de término: 5 de janeiro de 1984

Nº artistas: 72
Nº obras: 286

Presidente do Museu:
Aparício Basílio da Silva

Diretora Técnica:
Sema Petragnani

Comissão de Arte:
Alberto Beutenmuller
Aldemir Martins
Aurélio Martines Flores
Glauco Pinto de Moraes
Ilsa Leal Ferreira
José Zaragoza
Marcello Grassmann
Sema Petragnani



Luiz Paulo Baravelli
O homem que calculava, 1983
acrílica s/ tela; 131,3 x 230 cm

Luiz Paulo Baravelli

1 obra premiada
Prêmio Standard, Ogilvy & Mather: Pintura

O homem que calculava, 1983
acrílica s/ tela; 131,3 x 230 cm

Exposições 1983 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 83.* 1984 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Obras do Acervo do mam.* 1986 Rio de Janeiro, Paço Imperial, *Sete décadas de presença italiana na arte brasileira.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Obras do Acervo mamsp.* 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Exposição inaugural da Sala Cândido Portinari - Acervo.* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Contemporâneos de Aguilar.* **Bibliografia** *Calendário 1994 - Procomp,* repr. color. D'Horta, Vera. *Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995, p.120, repr. color. Morais, Frederico. "Panorama da Pintura Brasileira - presença do regional e redescoberta da cor". *O Globo,* Rio de Janeiro, 6.11.83, repr. p&b. *Panorama de Arte Atual Brasileira 83.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1983, p.28. Reid, Laura. "Mam is back and beautiful". *Daily Post,* Latin America News, 6.7.83, repr. p&b. *Sete décadas da presença italiana na arte brasileira.* Rio de Janeiro, Paço Imperial, 1998, p.73, repr. color.

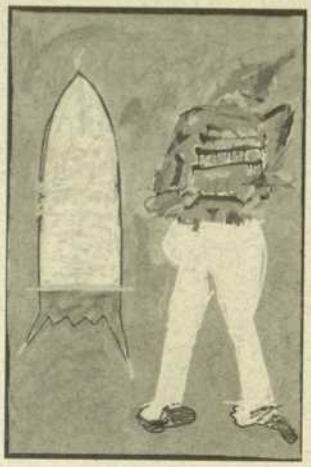
Cleber Gouveia
Símbolos mágicos (da série "Rituais de magia"), **1983**
nitrocelulose s/ tela; 110 x 158,9 cm

Cleber Gouveia

1 obra premiada
Prêmio Lojas Marisa: Pintura

Símbolos mágicos (da série "Rituais de magia"), **1983**
nitrocelulose s/ tela; 110 x 158,9 cm

Exposições 1983 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 83: Pintura.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* **Bibliografia** *Panorama de Arte Atual Brasileira 83.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1983, p.13, repr. p&b. Reid, Laura. "Mam is back and beautiful". *Daily Post,* Latin America News, 6.7.83, repr. p&b



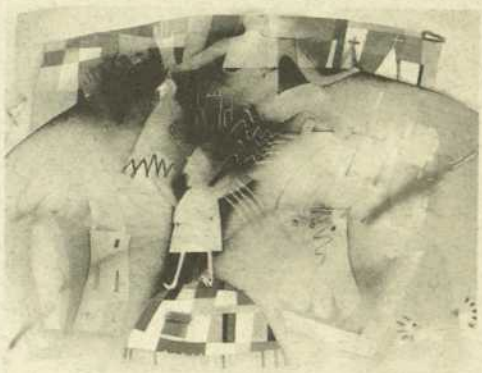
Ivald Granato
Lais e seu foguete, 1983
mista com veladuras s/ tela; 155 x 102,3 cm

Ivald Granato

1 obra premiada
Prêmio Embaúba: Pintura

Lais e seu foguete, 1983
mista com veladuras s/ tela; 155 x 102,3 cm

Exposições 1983 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 83: Pintura*. 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *A Paisagem no acervo do mam*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Exposição inaugural da Sala Cândido Portinari - Acervo*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Contemporâneos de Aguilar*. **Bibliografia** Morais, Frederico. "Panorama da Pintura Brasileira - presença do regional e redescoberta da cor". *O Globo*, Rio de Janeiro, 6.11.83, repr. p&b. *Panorama de Arte Atual Brasileira 83*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1983, p.18, repr. p&b. Reid, Laura. "Mam is back and beautiful". *Daily Post*, Latin America News, 6.7.83, repr. p&b.



Maria Tomaselli
O anjo da colcha, 1983
acrílica s/ tela; 159,6 x 200,4 cm

Maria Tomaselli

1 obra premiada
Prêmio Lojas Brasileiras: Pintura

O anjo da colcha, 1983
acrílica s/ tela; 159,6 x 200,4 cm

Exposições 1983 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira 83: Pintura*. 1984 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Obras do Acervo mam*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Obras do Acervo mamsp*. **Bibliografia** *Panorama de Arte Atual Brasileira 83*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1983, p.19, repr. p&b. Reid, Laura. "Mam is back and beautiful". *Daily Post*, Latin America News, 6.7.83, repr. p&b.

PANORAMA 84

Panorama da Arte Atual brasileira/84
Arte sobre Papel

Data de início: 27 de novembro de 1984
Data de término: 27 de janeiro de 1985

Nº artistas: 48
Nº obras: 142

Presidente do Museu:
Aparício Basílio da Silva

Coordenadora geral:
Vera Lucia Ória

Curador do Panorama 84/Arte sobre Papel:
Alberto Beuttenmüller

Comissão de Arte:
Alberto Beuttenmüller
Aldemir Martins
Álvaro Moya
Glauco Pinto de Moraes
Moracy de Oliveira
Vera Lucia Ória

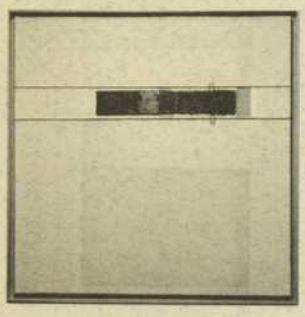
Renina Katz
Passagem, 1983
aquarela s/ papel; 76,2 x 57,8 cm

Renina Katz

1 obra premiada
Prêmio Companhia Suzano de Papéis e Celulose: Arte sobre papel

Passagem, 1983
aquarela s/ papel; 76,2 x 57,8 cm

Exposições 1984 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama 84: Arte sobre papel.* 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *O Desenho e a Gravura no Acervo.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* **Bibliografia** Gonçalves Filho, Antônio. "No MAM, um panorama bastante restrito". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 27.11.84. Klintowitz, Jacob. "Nem arte sobre papel, nem panorâmica". *Jornal da Tarde,* São Paulo, 27.11.84. *Panorama 84: Arte sobre papel.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1984, p.36. Renina Katz: Panorama 84: Arte sobre papel. *Passagem.* (cartão postal)



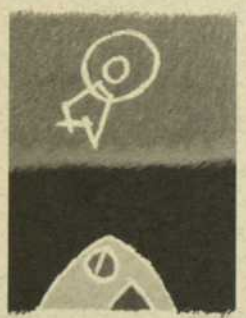
Alcindo Moreira Filho
Construção II, 1984
papel artesanal s/ tela; 100,2 x 100,4 cm

Alcindo Moreira Filho

1 obra premiada
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Arte sobre papel

Construção II, 1984
papel artesanal s/ tela; 100,2 x 100,4 cm

Exposições 1984 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama 84: Arte sobre papel.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1992 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Homenagem a Wolfgang Pfeiffer.* 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado.* **Bibliografia** Gonçalves Filho, Antônio. "No MAM, um panorama bastante restrito". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 27.11.84. Klintowitz, Jacob. "Nem arte sobre papel, nem panorâmica". *Jornal da Tarde,* São Paulo, 27.11.84. *Panorama 84: Arte sobre papel.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1984, p.38, repr. p&b. Moreira Filho, Alcindo: Panorama 84: Arte sobre papel. *Construção II.* (cartão postal)



Carlos Wladimirsky
Teorema, 1984
lápis de cor e acrílica s/ papel; 69,7 x 49,3 cm

Carlos Wladimirsky

1 obra premiada
Prêmio IBM do Brasil: Arte sobre papel

Teorema, 1984
lápis de cor e acrílica s/ papel; 69,7 x 49,3 cm

Exposições 1984 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama 84: Arte sobre papel.* 1985 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *O Desenho e a Gravura no Acervo.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* **Bibliografia** Gonçalves Filho, Antônio. "No MAM, um panorama bastante restrito". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 27.11.84. *Panorama 84: Arte sobre papel.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1984, p.20, repr. p&b. Carlos Wladimirsky: Panorama 84: Arte sobre papel. *Teorema.* (cartão postal)

PANORAMA 85

Panorama da Arte Atual Brasileira/85
Formas Tridimensionais

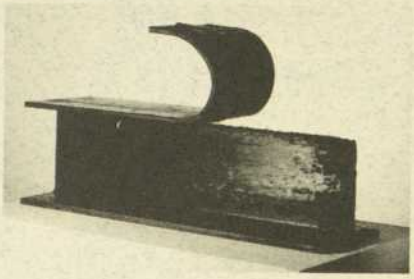
Data de início: 12 de novembro de 1985
Data de término: 31 de janeiro de 1986

Nº artistas: 50
Nº obras: 119

Presidente do Museu:
Aparício Basílio da Silva

Coordenadora Geral:
Vera Lucia Ória

Comissão de Arte:
Alberto Beuttenmüller
Aparício Basílio da Silva
Biagio Motta
Roberto Bicelli
Stella Teixeira de Barros
Vera Lucia Ória
Wolfgang Pfeiffer
Zélio Alves Pinto



Valquíria Chiarion
Sem título, 1985
ferro; 28,9 x 56,2 x 15,5 cm

Valquíria Chiarion

1 obra premiada
Prêmio Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo: Formas Tridimensionais

Sem título, 1985
ferro; 28,9 x 56,2 x 15,5 cm

Exposições 1985 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 85.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado.* **Bibliografia** Klintowitz, Jacob. "Mudou o nome. E a exposição perdeu o sentido". *Jornal da Tarde,* São Paulo, 23.12.85, repr. p&b. Krüse, Olney. "Escultura, da seriedade à provocação". *Jornal da Tarde,* São Paulo, 12.11.85. *Panorama da Arte Atual Brasileira 85: Formas Tridimensionais.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1985, p.28, repr. p&b. Valquíria Chiarion: Panorama da Arte Brasileira 85. *Sem título,* (cartão postal)

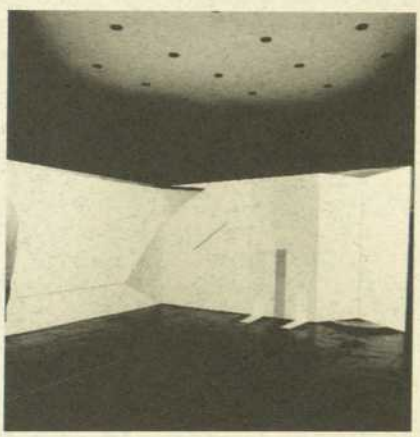
Hisao Ohara
Pedra torcida, 1985
granito; 56 x 77 x 16,5 cm

Hisao Ohara

1 obra premiada
Prêmio Governo do Estado de São Paulo: Formas Tridimensionais

Pedra torcida, 1985
granito; 56 x 77 x 16,5 cm

Exposições 1985 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 85.* 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Jardim das esculturas.* **Bibliografia** Klintowitz, Jacob. "Mudou o nome. E a exposição perdeu o sentido". *Jornal da Tarde,* São Paulo, 23.12.85, repr. p&b. Krüse, Olney. "Escultura, da seriedade à provocação". *Jornal da Tarde,* São Paulo, 12.11.85, repr. p&b. *Panorama da Arte Atual Brasileira 85: Formas Tridimensionais.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1985, repr. p&b. Hisao Ohara: Panorama da Arte Brasileira 85. *Pedra torcida.* (cartão postal)



Genilson Soares
Aqui entre nós, 1985
acrílica s/ papelão, s/ eucatex, vidro

Genilson Soares

1 obra premiada
Prêmio Elebra Informática: Formas Tridimensionais

Aqui entre nós, 1985
acrílica s/ papelão, s/ eucatex, vidro

Exposições 1985 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 85.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e objetos: da figuração à instalação.* **Bibliografia** Klintowitz, Jacob. "Mudou o nome. E a exposição perdeu o sentido". *Jornal da Tarde,* São Paulo, 23.12.85, repr. p&b. Krüse, Olney. "Escultura, da seriedade à provocação". *Jornal da Tarde,* São Paulo, 12.11.85. *Panorama da Arte Atual Brasileira 85: Formas Tridimensionais.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1985, p.17, repr. p&b. Genilson Soares: Panorama de Arte Atual Brasileira 85. *Aqui entre nós.* (cartão postal)

PANORAMA 86

Panorama da Arte Atual Brasileira/86
Pintura

Data de início: 9 de dezembro de 1986
Data de término: 31 de janeiro de 1987

Nº artistas: 43
Nº obras: 106

Presidente do Museu:
Aparício Basílio da Silva

Coordenadora Geral:
Vera Lucia Ória

Comissão de Arte:
Aparício Basílio da Silva
Arcangelo Ianelli
Biagio Motta
Emanoel Araújo
Maria Camila Duprat
Roberto Bicelli
Stella Teixeira de Barros
Vera Lucia Ória
Wolfgang Pfeiffer

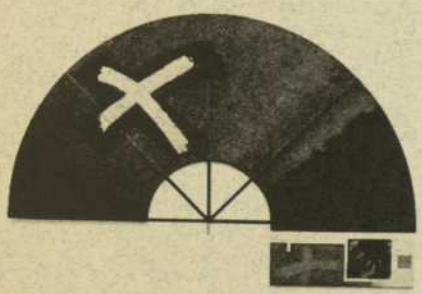
Tomoshige Kusuno
Amazonas I, 1985/86
liquitex e grafite s/ tela; 189,8 x 283 cm

Tomoshige Kusuno

1 obra premiada
Prêmio Indústrias Villares: Pintura

Amazonas I, 1985/86
liquitex e grafite s/ tela; 189,8 x 283 cm

Exposições 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 86: Pintura*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Exposição inaugural da Sala Cândido Portinari – Acervo*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*. **Bibliografia** Abramo, Radha. "Contrastes do Panorama". *Diário Popular*, São Paulo, 23.12.86. "MAM reúne 43 brasileiros". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6.12.86. Martino, Telmo. *Última hora*, Rio de Janeiro, 12.12.86. *Panorama da Arte Atual Brasileira 86. Pintura*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1986, p.29, repr. p&b. "Panorama da pintura" a partir de hoje, 43 artistas convidados mostram seus trabalhos no MAM". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9.12.86.



Alcindo Moreira Filho
Polimatérico II, 1986
papel s/ madeira; 161,2 x 322,2 cm

Alcindo Moreira Filho

1 obra premiada
Prêmio Morlan: Pintura

Polimatérico II, 1986
papel s/ madeira; 161,2 x 322,2 cm

Exposições 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 86: Pintura*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. **Bibliografia** "MAM reúne 43 brasileiros". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6.12.86. Martino, Telmo. *Última hora*, Rio de Janeiro, 12.12.86. "'Panorama da pintura' a partir de hoje, 43 artistas convidados mostram seus trabalhos no MAM". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9.12.86. *Panorama de Arte Atual Brasileira 86. Pintura*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1986, p. 14, repr. p&b. "Panorama de Arte Brasileira". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12.12.86.

Marcello Nitsche
Vermelho cardeal, 1986
duco s/ pvc; 90 x 196 cm

Marcello Nitsche

1 obra premiada
Prêmio Júlio Bogoricin: Pintura

Vermelho cardeal, 1986
duco s/ pvc; 90 x 196 cm

Exposição 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 86: Pintura*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. **Bibliografia** "MAM inaugura mostra de pintura". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9.12.86. "MAM reúne 43 brasileiros". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6.12.86. Martino, Telmo. *Última hora*, Rio de Janeiro, 12.12.86. *Panorama da Arte Atual Brasileira 86: Pintura*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1986. "'Panorama da pintura' a partir de hoje, 43 artistas convidados mostram seus trabalhos no MAM". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9.12.86.

Abraham Palatinik
Progressão, 1986
barbante e acrílica s/ tela; 100 x 100 cm

Abraham Palatinik

1 obra premiada
Prêmio Crefisul: Pintura

Progressão, 1986
barbante e acrílica s/ tela; 100 x 100 cm

Exposições 1986 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 86: Pintura*. 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987*. 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Obras do Acervo mamsp*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Abstracionismo na coleção do mam*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*. **Bibliografia** Abramo, Radha. "Contrastes do Panorama". *Diário Popular*, São Paulo, 23.12.86. "MAM reúne 43 brasileiros". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6.12.86. *Panorama da Arte Atual Brasileira 86: Pintura*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1986, p.13, repr. p&b. "Panorama da pintura' a partir de hoje, 43 artistas convidados mostram seus trabalhos no MAM". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9.12.86.

PANORAMA 87

Panorama da Arte Atual Brasileira/87
Arte sobre Papel

Data de início: 3 de outubro de 1987
Data de término: 30 de novembro de 1987

Nº artistas: 55
Nº obras: 174

Presidente do Museu:
Aparicio Basilio da Silva

Coordenadora Geral:
Denise Mattar

Comissão de Arte:
Aparicio Basílio da Silva
Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha
Biagio Motta
Carlos von Schmidt
Emanoel Araújo
Roberto Bicelli
Maria Camila Duprat
Stella Teixeira de Barros
Wolfgang Pfeiffer

Maria Bonomi
Plenilúnio, 1987
xilogravura s/ papel; 89,3 x 158,2 cm

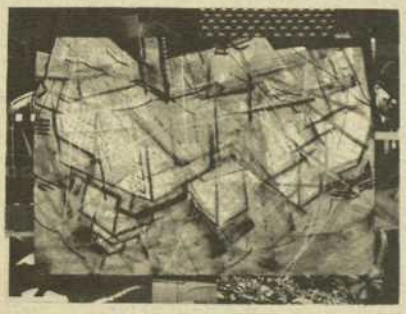
Maria Bonomi

2 obras premiadas
Prêmio Wilson Mendes Caldeira Júnior: Arte sobre papel

Plenilúnio, 1987
xilogravura s/ papel; 89,3 x 158,2 cm

A ilha, como um navio errante..., 1987
xilogravura s/ papel; 89 x 188,5 cm

Exposições 1987 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 87: Arte sobre papel.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1990 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Espaço Escavado - Xilogravuras de Maria Bonomi.* **Bibliografia** Abramo, Radha. "Panorama 87 - Arte Sobre Papel". *Diário Popular,* São Paulo, 21.10.87, repr. p&b. Krüse, Olney. "Amanhã". *Jornal da Tarde,* São Paulo, 21.10.87. Krüse, Olney. "Museu de Arte Moderna". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 25.9.87. *Panorama da Arte Atual Brasileira 87: Arte sobre papel.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1987, p.27, repr. p&b. "Um suporte superado?". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 3.10.87.



Takashi Fukushima
Metrópole - Noturno, 1987
colagem e aquarela s/ papel; 89,1 x 119,4 cm

Takashi Fukushima

1 obra premiada
Prêmio Galeria Documenta: Arte sobre papel

Metrópole - Noturno, 1987
colagem e aquarela s/ papel; 89,1 x 119,4 cm

Exposições 1987 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 87: Arte sobre papel.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* **Bibliografia** Abramo, Radha. "Panorama 87 - Arte Sobre Papel". *Diário Popular,* São Paulo, 21.10.87, repr. p&b. Krüse, Olney. "Museu de Arte Moderna". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 25.9.87. *Panorama da Arte Atual Brasileira 87: Arte sobre papel.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1987, p.36, repr. p&b

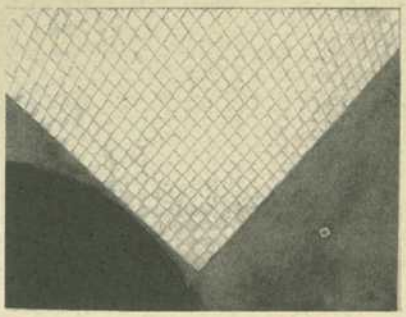
Marcelo Grassmann
Desenho I, 1987
carvão s/ papel; 48,4 x 69,2 cm

Marcelo Grassmann

1 obra premiada
Prêmio Aço Villares: Arte sobre papel

Desenho I, 1987
carvão s/ papel; 48,4 x 69,2 cm

Exposições 1987 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 87: Arte sobre papel.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1992 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Homenagem a Wolfgang Pfeiffer.* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Figura e paisagem no acervo do mam: homenagem a Volpi.* **Bibliografia** Abramo, Radha. "Panorama 87 - Arte Sobre Papel". *Diário Popular,* São Paulo, 21.10.87, repr. p&b. Krüse, Olney. "Amanhã". *Jornal da Tarde,* São Paulo, 21.10.87. Krüse, Olney. "Museu de Arte Moderna". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 25.9.87. *Panorama da Arte Atual Brasileira 87: Arte sobre papel.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1987, p.25, repr. p&b. "Um suporte superado?". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 3.10.87.



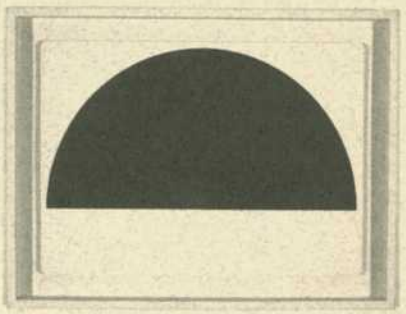
Arthur Luiz Piza
Retour, 1987
goiva e ponta-seca s/ papel; 76,9 x 57,7 cm

Arthur Luiz Piza

1 obra premiada
Prêmio Morlan Metalúrgica Orlandia S.A.: Arte sobre papel

Retour, 1987
goiva e ponta-seca s/ papel; 76,9 x 57,7 cm

Exposições 1987 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Brasileira 87. Arte sobre papel.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Arthur Luiz Piza.* 1994 Poços de Caldas, Instituto Moreira Salles Casa Cultura Poços de Caldas, *Arthur Luiz Piza.* Curitiba, Museu da Gravura Cidade de Curitiba, *Arthur Luiz Piza.* 1998 Porto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Homenagem a Arthur Luiz Piza.* **Bibliografia** Abramo, Radha. "Panorama 87 - Arte Sobre Papel". *Diário Popular,* São Paulo, 21.10.87, repr. p&b. Krüse, Olney. "Amanhã". *Jornal da Tarde,* São Paulo, 21.10.87. Krüse, Olney. "Museu de Arte Moderna". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 25.9.87. *Panorama da Arte Atual Brasileira 87: Arte sobre papel.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1989, p.28, repr. p&b



Tuneu
Sem título, 1987
acrílica s/ papel; 51,5 x 72,6 cm

Tuneu

1 obra premiada
Prêmio Copas: Arte sobre papel

Sem título, 1987
acrílica s/ papel; 51,5 x 72,6 cm

Exposições 1987 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 87. Arte sobre papel.* 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios dos Panoramas de Arte Atual Brasileira de 1970 a 1987.* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado.* 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios Panoramas.* **Bibliografia** Abramo, Radha. "Panorama 87 - Arte Sobre Papel". *Diário Popular,* São Paulo, 21.10.87, repr. p&b. Krüse, Olney. "Museu de Arte Moderna". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 25.9.87. *Panorama da Arte Atual Brasileira 87. Arte sobre papel.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1987, p.37, repr. p&b.

PANORAMA 88

Panorama da Arte Atual Brasileira/88
Formas Tridimensionais

Data de início: 19 de novembro de 1988
Data de término: 15 de janeiro de 1989

Nº artistas: 58
Nº obras: 113

Presidente do Museu:
Aparício Basílio da Silva

Diretora Técnica:
Denise Mattar

Comissão de Arte:
Aparício Basílio da Silva
Biagio Motta
Carlos von Schmidt
Emanoel Araújo
Maria Alice Milliet
Maria Camila Duprat
Roberto Bicelli
Stella Teixeira de Barros
Wolfgang Pfeiffer

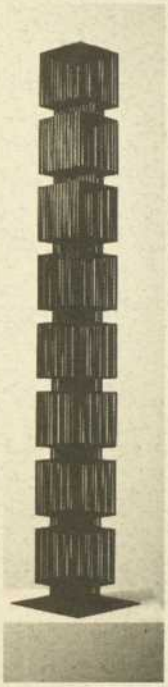
Mauro Fuke
Sem título, 1988
madeira, cobre e chumbo; 117 x 25,4 x 118 cm

Mauro Fuke

1 obra premiada
Prêmio Elebra: Formas Tridimensionais

Sem título, 1988
madeira, cobre e chumbo; 117 x 25,4 x 118 cm

Exposições 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 88: Formas tridimensionais.* 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e objetos da: figuração à instalação.* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Arte contemporânea no mam.* **Bibliografia** Klintowitz, Jacob. "Um Panorama que ficou no meio do caminho". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17.12.88. Levy, Lisetta. "Panorama: a escultura em nossos dias". *Shalom*, São Paulo, 26.2.88, repr. p&b. "Os vencedores do Panorama de Arte Atual Brasileira". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24.11.98, repr. p&b. *Panorama da Arte Atual Brasileira 88: Formas Tridimensionais.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1988, p.31, repr. p&b. "Panorama da Arte Atual Brasileira/88 - Formas Tridimensionais". São Paulo, *Skultura*, 1988, p. 4. "Um debate sobre escultura abre hoje ciclo de arte". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1988.



Joaquim Tenreiro
Coluna, 1988
ferro; 239,5 x 24 x 24 cm

Joaquim Tenreiro

1 obra premiada
Prêmio Volkswagem: Formas Tridimensionais

Coluna, 1988
ferro; 239,5 x 24 x 24 cm

Exposições 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 88: Formas Tridimensionais.* 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Abstracionismo na coleção do mam.* 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e objetos: da figuração à instalação.* 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Exposição inaugural da Sala Cândido Portinari - Acervo.* 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *A linha construindo a forma.* 1997 São Paulo, Itaú Cultural, Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX. **Bibliografia** *Folha da Tarde*, São Paulo, 24.11.88, p.19. "Os vencedores do Panorama de Arte Atual Brasileira". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24.11.98, repr. p&b. *Panorama da Arte Atual Brasileira 88: Formas Tridimensionais.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1988, p.25, repr. p&b. "Um debate sobre escultura abre hoje ciclo de arte". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1988. Joaquim Tenreiro: Panorama de Arte Brasileira 88. *Coluna.* (cartão postal)

Lidia Sano
e Ada Yamaguishi
Con Sequências, 1988
alumínio anodizado e terracota; 300 cm

Lidia Sano e Ada Yamaguishi

1 obra premiada
Prêmio Banco Real: Formas Tridimensionais

Con Sequências, 1988
alumínio anodizado e terracota; 300 cm

Exposição 1988 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 88: Formas Tridimensionais.* **Bibliografia** Klintowitz, Jacob. "Um Panorama que ficou no meio do caminho". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17.12.88. Levy, Lisetta. "Panorama: a escultura em nossos dias". *Shalom*, São Paulo, 26.2.88, repr. p&b. "Os vencedores do Panorama de Arte Atual Brasileira". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24.11.98, repr. p&b. *Panorama de Arte Atual Brasileira 88*: Formas Tridimensionais. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1988, p.41, repr. p&b. "Um debate sobre escultura abre hoje ciclo de arte". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1988. Lidia Sano e Ada Yamaguishi: Panorama da Arte Atual Brasileira 88. *Con Sequências.* (cartão postal)

PANORAMA 89

Panorama da Arte Atual Brasileira/89
Pintura

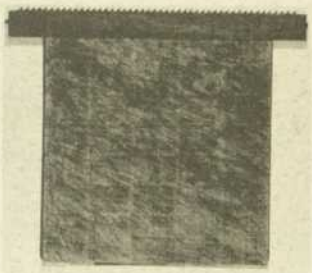
Data de início: 14 de outubro de 1989
Data de término: 25 de novembro de 1989

Nº artistas: 43
Nº obras: 113

Presidente do Museu:
Aparício Basílio da Silva

Diretora Técnica:
Denise Mattar

Comissão de Arte:
Aparício Basílio da Silva
Biagio Motta
Carlos von Schmidt
Emanoel Araújo
Maria Alice Milliet
Maria Camila Duprat
Roberto Bicelli
Stella Teixeira de Barros
Wolfgang Pfeiffer



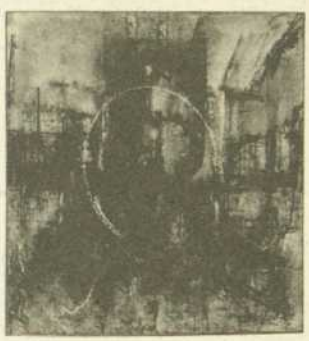
Arlindo Daibert
Fábula, 1989
técnica mista s/ eucatex; 160 x 200 cm

Arlindo Daibert

1 obra premiada
Prêmio Motores MWM Brasil: Pintura

Fábula, 1989
técnica mista s/ eucatex; 160 x 200 cm

Exposições 1989 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 89: Pintura*. 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Obras do Acervo mamsp*. **Bibliografia** "Esta é anual. E também abre no sábado". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20.10.89, p. 20. Laus, Harry. "Panoramas divergentes". *O Estado*, Florianópolis, 8.11.89. Oswaldo, Ângelo. "Arlindo Daibert. Imagens de Babel". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14.10.89. *Panorama da Arte Atual Brasileira 89: Pintura*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1989, p.20, repr. p&b. Ramos Neto, Francisco de Castro. "20º Panorama: um intrigante diálogo da arte". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7.11.89. Rolim, J. Henrique Fabre. "Um panorama da arte atual em clima de Bienal". *A Tribuna*, Santos, 19.11.89. Veloso, Marco. "MAM traça panorama morno da arte atual". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14.10.89.



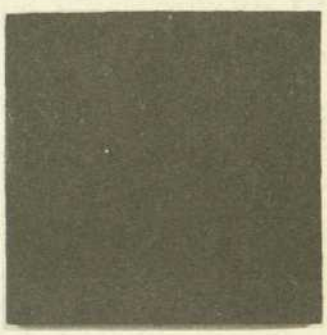
Flavio-Shiró
Memória, 1987
óleo, giz de cera, pigmento e pastel s/ tela; 148,6 x 137,2 cm

Flavio-Shiró

1 obra premiada
Prêmio Motores MWM Brasil: Pintura

Memória, 1987
óleo, giz de cera, pigmento e pastel s/ tela; 148,6 x 137,2 cm

Exposições 1989 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 89: Pintura*. 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Obras do Acervo do mamsp*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Abstracionismo na coleção do mam*. 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Exposição inaugural da Sala Cândido Portinari - Acervo*. **Bibliografia** "Esta é anual. E também abre no Sábado", *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20.10.89, p. 20, repr. p&b. "O panorama da arte brasileira". *Correio Popular*, Campinas, 21.10.89, repr. p&b. Ayala, Walmir. "Shiró e o Panorama". *Jornal do Comércio*, Rio de janeiro, 27.10.89. Laus, Harry. "Panoramas divergentes". *O Estado*, Florianópolis, 8.11.89, repr. p&b. Levi, Liseta. "Pintura brasileira no MAM". *Shalom*, jan. 1990, repr. p&b. *Panorama da Arte Atual Brasileira 89: Pintura*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1989, p.32, repr. p&b. Ramos Neto, Francisco de Castro. "20º Panorama: um intrigante diálogo da arte". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7.11.89. Rolim, J. Henrique Fabre. "Um panorama da arte atual em clima de Bienal". *A Tribuna*, Santos, 19.11.89. Veloso, Marco. "MAM traça panorama morno da arte atual". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14.10.89.



Dudi Maia Rosa
Sem título, 1989
fibra de vidro e jornal s/ tela; 150,3 x 151,6 cm

Dudi Maia Rosa

1 obra premiada
Prêmio Motores MWM Brasil: Pintura

Sem título, 1989
fibra de vidro e jornal s/ tela; 150,3 x 151,6 cm

Exposições 1989 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 89: Pintura*. 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Abstracionismo na coleção do mam*. 1999 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Paisagem sublime*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Noturnos*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Figuras quase figuras*. **Bibliografia** "Esta é anual. E também abre no Sábado". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20.10.89, p. 20. Laus, Harry. "Panoramas divergentes". *O Estado*, Florianópolis, 8.11.89. Levi, Liseta. "Pintura brasileira no MAM". *Shalom*, jan. 1990, repr. p&b. *Panorama da Arte Atual Brasileira 89: Pintura*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1989, p.28, repr. p&b. Ramos Neto, Francisco de Castro. "20º Panorama: um intrigante diálogo da arte". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7.11.89. Rolim, J. Henrique Fabre. "Um panorama da arte atual em clima de Bienal". *A Tribuna*, Santos, 19.11.89. Veloso, Marco. "MAM traça panorama morno da arte atual". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14.10.89.

PANORAMA 90

Panorama de Arte Atual Brasileira/90
Papel

Data de início: 25 de novembro de 1990
Data de término: 10 de janeiro de 1991

Nº artistas: 67
Nº obras: 230

Presidente do Museu:
Aparicio Basílio da Silva

Diretor Técnico:
Pieter Thomas Tjabbes

Comissão de Arte:
Aparicio Basílio da Silva
Camila Duprat
Emanoel Araújo
Ivo Mesquita
Lisbeth Rebolo Gonçalves
Mario Gallo
Percival Tirapelli
Stella Teixeira de Barros
Wolfgang Pfeiffer

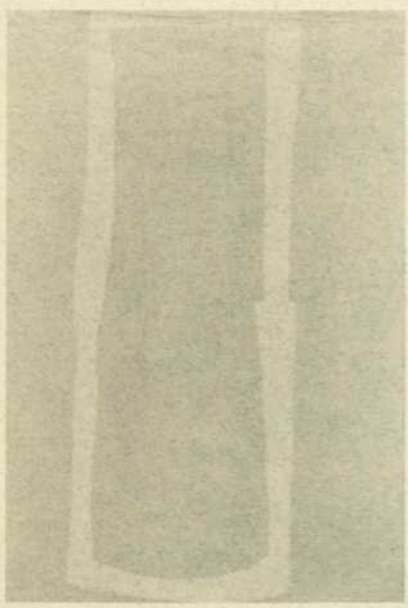
Arnaldo Batalhini
Sem título (da série "Cosmogonias"), 1990
água-tinta e relevo s/ papel; 53 x 78,5 cm

Arnaldo Batalhini

1 obra premiada
Prêmio Crefisul: Papel

Sem título (da série "Cosmogonias"), 1990
água-tinta e relevo s/ papel; 53 x 78,5 cm

Exposições 1990 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira/90: Papel*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Caminhos da expressão*. **Bibliografia** Beuttenmüller, Alberto. "O MAM abre seu Panorama da Arte Atual, repetindo figurinhas.". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24.11.90. Carvalho, Bernardo. "MAM faz balanço da produção sobre papel". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24.11.90, p. F-3. *Panorama de Arte Atual Brasileira/90: Papel*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1990, p.40, repr. p&b. "Papel e colagens". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24.11.90. Arnaldo Batalhini: Panorama de Arte Atual Brasileira/90: Papel. *Série "Cosmogonias"*. (cartão postal)



Ester Grinspum
Sem título, 1990
oilstick e colagem s/ papel; 89,7 x 59,7 cm

Ester Grinspum

1 obra premiada
Prêmio Credicard: Papel

Sem título, 1990
oilstick e colagem s/ papel; 89,7 x 59,7 cm

Exposições 1990 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira/90: Papel*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *A linha construindo a forma*. 1999 Ouro Preto, Casa dos Contos, *Arte Brasileira Contemporânea sobre papel*. **Bibliografia** Beuttenmüller, Alberto. "O MAM abre seu Panorama da Arte Atual, repetindo figurinhas.". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24.11.90. Carvalho, Bernardo. "MAM faz balanço da produção sobre papel". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24.11.90, p. F-3. *Panorama de Arte Atual Brasileira/90: Papel*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1990, p.13, repr. p&b. "Papel e colagens". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24.11.90. Ester Grinspum: Panorama de Arte Atual Brasileira/90: Papel. *Sem título*, 1990. (cartão postal)

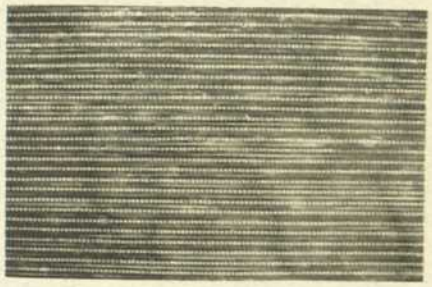
Nelson Leirner
Você faz parte, 1990
vidro pintado e lápis; 91 x 252 cm

Nelson Leirner

1 obra premiada
Prêmio Crefisul: Papel

Você faz parte, 1990
vidro pintado e lápis; 91 x 252 cm

Exposições 1990 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira/90: Papel.* 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Prêmios Panoramas.* 1999 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Noturnos.* **Bibliografia** Beuttenmüller, Alberto. "O MAM abre seu Panorama da Arte Atual, repetindo figurinhas". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24.11.90. Carvalho, Bernardo. "MAM faz balanço da produção sobre papel". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24.11.90, p. F-3. Monachesi, Juliana. "'Panorama' versão 99 relembra e revela". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.6, repr. p&b. *Panorama da Arte Atual Brasileira/90: Papel.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1990, p.25, repr. p&b. "Papel e colagens". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24.11.90. Piza, Daniel. "A apropriação de imagens". *Bravo*, out. 99, ano 3, nº 25, suplemento especial, repr. color. Weiss, Ana. "Mostra comemorativa do MAM reunirá 40 artistas". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22.9.99, p.D-2, repr. p&b. Nelson Leirner: Panorama de Arte Brasileira/90 Papel. *Você faz parte.* (cartão postal)



Milton Machado
Artista.Modelo.Forma.Conteúdo, 1990
fita datilografada s/ papel; 94,2 x 110,1 cm

Milton Machado

1 obra premiada
Prêmio Credicard: Papel

Artista.Modelo.Forma.Conteúdo, 1990
fita datilografada s/ papel; 94,2 x 110,1 cm

Exposição 1990 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Atual Brasileira/90: Papel.* **Bibliografia** Beuttenmüller, Alberto. "O MAM abre seu Panorama da Arte Atual, repetindo figurinhas.". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24.11.90. Carvalho, Bernardo. "MAM faz balanço da produção sobre papel". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24.11.90, p. F-3, repr. p&b. *Panorama de Arte Atual Brasileira 90: Papel.* São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1990, p.22, repr. p&b. "Papel e colagens". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24.11.90. Milton Machado: Panorama de Arte Atual Brasileira/90: Papel. *artista.modelo.forma.conteúdo.* (cartão postal)

PANORAMA 91

Panorama da Arte Atual Brasileira/91
Tridimensional

Data de início: 17 de setembro de 1991
Data de término: 31 de outubro de 1991

Nº artistas: 44
Nº obras: 84

Presidente do Museu:
Aparício Basílio da Silva

Diretora Técnica:
Camila Duprat

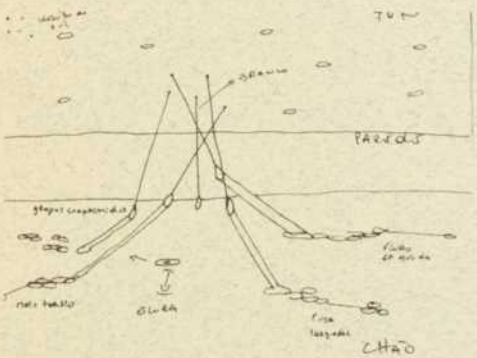
Comissão de Arte:
Aparício Basílio da Silva
Camila Duprat
Emanoel Araújo
Ivo Mesquita
Lisbeth Rebolo Gonçalves
Mario Gallo
Percival Tirapelli
Stella Teixeira de Barros
Wolfgang Pfeiffer

Osmar Dalio

1 obra premiada
Prêmio Lojas Marisa / Prêmio UH Business and Tour: Formas Tridimensionais
A obra não pertence ao Acervo do **mam**

Sem título, 1991
aço cor-ten; 480 x 80 cm

Exposição 1991 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira/91: Tridimensional.* **Bibliografia** "MAM avalia a arte brasileira atual em mostra de obras tridimensionais". *Diário do Grande ABC,* Santo André, 17.9.91. Maretti, Eduardo. "MAM reúne 44 artistas em seu Panorama da arte brasileira 91". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 17.9.91.



Ernesto Neto
Copulônia, 1989/92
chumbo grafitado e poliamida; instalação (projeto)

Ernesto Neto

1 obra premiada
Prêmio Lojas Marisa / UH Business and Tour: Formas Tridimensionais

Copulônia, 1989/92
chumbo grafitado e poliamida; instalação

Exposições 1991 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira/91: Tridimensional.* 1994 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Esculturas e objetos: da figuração à instalação.* **Bibliografia** "MAM avalia a arte brasileira atual em mostra de obras tridimensionais". *Diário do Grande ABC,* Santo André, 17.9.91. Maretti, Eduardo. "MAM reúne 44 artistas em seu Panorama da arte brasileira 91". *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 17.9.91. "Premiado". *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 28.9.91.

PANORAMA 93

Panorama da Arte Atual Brasileira/93
Pintura

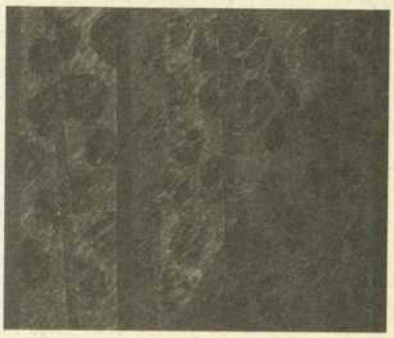
Data de início: 27 de abril de 1993
Data de término: 27 de junho de 1993

Nº artistas: 40
Nº obras: 104

Presidente do Museu:
Eduardo Levy Jr.

Diretora Técnica:
Maria Alice Milliet

Comissão de Arte:
Eduardo Levy Jr.
Glória Motta
Lisbeth Rebolo Gonçalves
Percival Tirapelli
Radha Abramo
Renina Katz
Stella Teixeira de Barros
Vera D'Horta



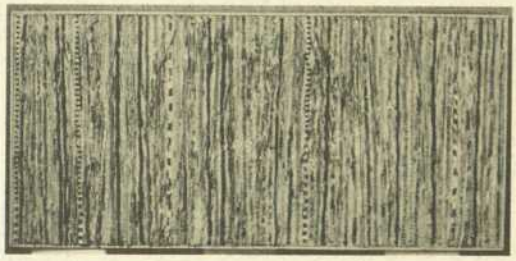
Hermelindo Fiaminghi
CORLUZ 8912, 1993
óleo s/ tela; 117,8 x 141 cm

Hermelindo Fiaminghi

1 obra premiada
Prêmio Philips Morris - Brasil

CORLUZ 8912, 1993
óleo s/ tela; 117,8 x 141 cm

Exposições 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 93: Pintura*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Abstracionismo na coleção do mam*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*. **Bibliografia** Abramo, Radha. "Horizonte pouco tropical". *Isto É*, 2.6.93, repr. color. Barbosa, Jorge. "Panorama de Arte Atual Brasileira". *Ars Antiqua*, ano II, nº6, jun. 93. "Do mam a Veneza". *Casa Vogue*, nº 2, ano 17, 1993, p. 100, repr. color. Gonçalves Filho, Antonio. "'Panorama' apresenta a crise da pintura". *Folha da S. Paulo*, São Paulo, 27.4.93. Moraes, Angélica de. "Panorama da Arte Atual no MAM é irregular". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27.4.93. Moraes, Angélica de. "Um painel da pintura no País". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27.4.93, repr. color. *Panorama da Arte Atual Brasileira 93: Pintura*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1993, p. 32, repr. color.



Fernado Velloso
Sem título, 1992
tecido, sapé, massa acrílica e acrílico s/ madeira; 91 x 194,5 cm

Fernado Velloso

1 obra premiada
Prêmio AMAFI Comercial e Construtora Ltda.

Sem título, 1992
tecido, sapé, massa acrílica e acrílico s/ madeira; 91 x 194,5 cm

Exposições 1993 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Atual Brasileira 93: Pintura*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Abstracionismo na coleção do mam*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*. **Bibliografia** Abramo, Radha. "Horizonte pouco tropical". *Isto É*, 2.6.93. Barbosa, Jorge. "Panorama de Arte Atual Brasileira". *Ars Antiqua*, ano II, nº 6, jun. 93. Gonçalves Filho, Antonio. "'Panorama' apresenta a crise da pintura". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27.4.93. Moraes, Angélica de. "Panorama da Arte Atual no MAM é irregular". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27.4.93. Moraes, Angélica de. "Um painel da pintura no País". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27.4.93, repr. color. *Panorama da Arte Atual Brasileira 93: Pintura*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1993, p.29, repr. color.

PANORAMA 95

Panorama da Arte Brasileira 95

Data de início: 24 de outubro de 1995
Data de término: 05 de janeiro de 1996

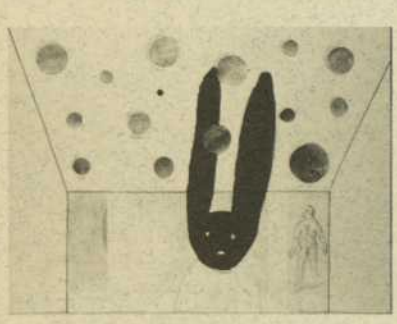
Nº artistas: 36
Nº obras: 96

Presidente do Museu:
Milú Villela

Diretora Técnica:
Cacilda Teixeira da Costa

Curador do *Panorama da Arte Brasileira 95*:
Ivo Mesquita

Comissão de Arte:
Cacilda Teixeira da Costa
Carlos Fajardo
Ingrid Olsen Almeida
Ivo Mesquita
Milú Villela
Olívio Tavares
Radha Abramo
Renina Katz



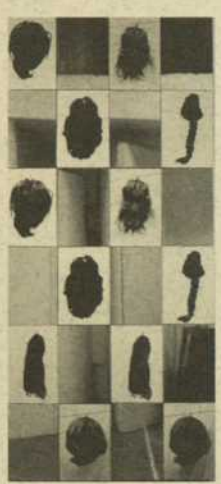
Alex Cerveny
Excelsior, 1995
técnica mista s/ papel; 57,4 x 77,1 cm

Alex Cerveny

1 obra premiada
Prêmio Price Waterhouse

Excelsior, 1995
técnica mista s/ papel; 57,4 x 77,1 cm

Exposições 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Brasileira 95*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Panorama de arte brasileira - 1995*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*. **Bibliografia** "Exposição paulista 'Panorama de Arte' será aberta hoje". *Jornal do Commercio*, Recife, 25.10.95. Lobacheff, Georgia. "Panorama de Arte reabre o mam". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24.10.95. Moraes, Angélica de. "MAM de cara nova prepara uma virada". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22.8.95. *Panorama da Arte Brasileira 95*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1995, p.23, repr. color. Santiago, Carlos Henrique. "Panorama de arte brasileira reinaugura MAM", *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.10, 23.10.95.



Rochelle Costi
Para as dúvidas da mente, 1993
fotografia p.b. s/ papel e espelhos; 20 x 30 cm (cada)

Rochelle Costi

1 obra premiada
Prêmio Price Waterhouse

Para as dúvidas da mente, 1993
fotografia p.b. s/ papel e espelhos; 20 x 30 cm (cada)

Exposições 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Brasileira 95*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Panorama da Arte Brasileira 95*. 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Identidade/não-identidade*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Light, *Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira atual*. 1999 São Paulo, Espaço Porto Seguro, *Fotógrafos e Fotoartistas na Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo - Fotografia Brasileira Contemporânea*. **Bibliografia** Chiarelli, Tadeu. *Identidade/não-identidade*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, p.10, repr. p&b. Chiarelli, Tadeu. *Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira atual*. Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, 1997, p.34, repr. color. Lobacheff, Georgia. "Panorama de Arte reabre o MAM". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24.10.95. *Lobacheff, Georgia. Fotógrafos e Fotoartistas na Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo - Fotografia Brasileira Contemporânea*. São Paulo, Espaço Porto Seguro de Fotografia, 1999, pp. 32-33, repr. p&b. Moraes, Angélica de. "MAM de cara nova prepara uma virada". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22.8.95. *Panorama da Arte Brasileira 95*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1995, p.26.

Carlos Fajardo

1 obra premiada
Grande Prêmio Price Waterhouse
A obra não pertence ao Acervo do **mam**

Sem título, 1992
cerâmica, ferro e tecido; 70 x 500 x 100 cm

Exposições 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Brasileira 95*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Panorama da Arte Brasileira 95*.. Bibliografia Almeida, Lívia de. "Panorama variado". Rio de Janeiro, *Veja*, 6.12.95. Lobacheff, Georgia. "Panorama de Arte reabre o mam". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24.10.95. Moraes, Angélica de.."MAM de cara nova prepara uma virada". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22.8.95. *Panorama da Arte Brasileira 95*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1995, p.30. Riani, Mônica. "A Babel dos ateliês". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.1, 6.12.95.

Eliane Prolik
Campânulas, 1995
cobre; 8 x 8 x 8 cm (cada)

Eliane Prolik

1 obra premiada
Prêmio Price Waterhouse

Campânulas, 1995
cobre; 8 x 8 x 8 cm (cada)

Exposições 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Brasileira 95*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Panorama da Arte Brasileira 95*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Arte contemporânea brasileira no acervo: uma seleção*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Matéria e forma*. 1999 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Paisagem sublime*. **Bibliografia** "Exposição paulista 'Panorama de Arte' será aberta hoje". *Jornal do Commercio*, Recife, 25.10.95, repr. color. Guimarães, Mariângela. "Panorama contemporâneo". *Gazeta do Povo*, Curitiba, p.1, repr. color. Lobacheff, Georgia. "Panorama de Arte reabre o MAM". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24.10.95. Moraes, Angélica de. "MAM de cara nova prepara uma virada". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22.8.95, repr. color. *Panorama da Arte Brasileira 95*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1995, p.45, repr. color. Santiago, Carlos Henrique. "Panorama de arte brasileira reinaugura MAM". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.10, 23.10.95.

José Resende

1 obra premiada
Prêmio Price Waterhouse
A obra não pertence ao Acervo do **mam**

Sem título, 1994
veludo, parafina, cobre e cabo de aço; 50 x 400 x 120 cm

Exposições 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Brasileira 95*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Panorama da Arte Brasileira 95*. **Bibliografia** Almeida, Lívia de. "Panorama variado". Rio de Janeiro, *Veja*, 6.12.95. Lobacheff, Georgia. "Panorama de Arte reabre o mam". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24.10.95. Moraes, Angélica de. "MAM de cara nova prepara uma virada". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22.8.95. *Panorama da Arte Brasileira 95*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1995, p.50. Riani, Mônica. "A Babel dos ateliês". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.1, 6.12.95.

Paula Trope
Menor, Rafael, Gil Gomes e Marcelinho, 1994
fotografia pin-hole s/ papel; 176,4 x 132,3 cm

Paula Trope

1 obra premiada
Prêmio Price Waterhouse

Menor, Rafael, Gil Gomes e Marcelinho, 1994
fotografia pin-hole s/ papel; 176,4 x 132,3 cm

Exposições 1995 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama da Arte Brasileira 95*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Panorama da Arte Brasileira 95*. 1996 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama revisitado*. 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Identidade/não-identidade*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Light, *Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira atual*. 1999 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 99*. **Bibliografia** Chiarelli, Tadeu. *Identidade/não-identidade*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, p.22, repr. p&b. Chiarelli, Tadeu. *Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira atual*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Light, 1997, p.32, repr. color. Lobacheff, Georgia. "Panorama de Arte reabre o mam". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24.10.95. Monachesi, Juliana. "'Panorama' versão 99 relembra e revela". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p.6, repr. p&b. Moraes, Angélica de. "MAM de cara nova prepara uma virada". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22.8.95. *Panorama da Arte Brasileira 95*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1974, p.58. Weiss, Ana. "Mostra comemorativa do MAM reunirá 40 artistas". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22.9.99, p.D-2.

PANORAMA 97

Panorama de Arte Brasileira 97

Data de início: 6 de novembro de 1997
Data de término: 21 de dezembro de 1997

Nº artistas: 36
Nº obras: 132

Presidente do Museu:
Milú Villela

Curador Chefe do Museu:
Tadeu Chiarelli

Curador do *Panorama de Arte Brasileira 97*:
Tadeu Chiarelli

Comissão de Arte:
Cacilda Teixeira da Costa
Carlos Fajardo
Ingrid Olsen Almeida
Ivo Mesquita
Milú Villela
Olívio Tavares
Radha Abramo
Renina Katz

Vera Chaves Barcellos
O que restou da passagem do anjo, 1997
fotografia em cores s/ papel, mármore, madeira, metal, plumas montadas em caixa de acrílico, garrafa; instalação

Vera Chaves Barcellos

1 obra premiada
Prêmio Embratel

O que restou da passagem do anjo, 1997
fotografia em cores s/ papel, mármore, madeira, metal, plumas montadas em caixa de acrílico, garrafa; instalação

Exposições 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 97*. 1998 Niterói, Museu de Arte Contemporânea, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Recife, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, *Panorama de Arte Brasileira 97*. 1999 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Devoção*. **Bibliografia** Fioravante, Celso. "Panorama apresenta intimidade das artes". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.14, 6.11. 97. Moraes, Angélica de. "Sai a listagem dos artistas do Panorama". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. D-17, 23.8.97. "Panorama da arte em movimento". *Jornal do Commercio*, Recife, p.1, 8.6.98. *Panorama de Arte Brasileira 97*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, pp. 24, 25, repr. color. Pietrobelli, Paloma. "Corpo se confunde com memória". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2.2.98. Chiarelli, Tadeu. "Um roteiro possível para o Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, (folder da mostra coletiva) "Encontros com artistas/workshops - Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder de eventos). Vera Chaves Barcellos: Panorama de Arte Brasileira 97. *O que restou da passagem do anjo*. (cartão postal)

Paulo Buennos
"Dis-placement", 1996/97
mobiliário contendo frascos de remédios, rosas vermelhas, livros, botas e pó vermelho; instalação

Paulo Buennos

1 obra premiada
Prêmio-Estímulo Embratel

"Dis-placement", 1996/97
mobiliário contendo frascos de remédios, rosas vermelhas, livros, botas e pó vermelho; instalação

Exposições 1996 Nova York, The Burchfield - Penny Art Center, *Dis-Placement*. 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 97*. 1998 Niterói, Museu de Arte Contemporânea, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Recife, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, *Panorama de Arte Brasileira 97*. **Bibliografia** Almeida, Livia de. "Delírio tropical". *Veja Rio*, 4.2.98, repr. p&b. Fioravante,Celso. "Panorama apresenta intimidade das artes". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.14, 6.11. 97, repr. p&b. Gonçalves Filho, Antonio. "Panorama explora volta do corpo na arte". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, D-7, 5.11.97. Moraes, Angélica de. "Sai a listagem dos artistas do Panorama". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p.D-17, 23.8.97. Paiva , Anabela. "Subversões corporais na arte do eu". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.1, 2.2.98. *Panorama de Arte Brasileira 97*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, pp. 26-27, repr. color. Sá, Fátima. "Panorama feito de corpos e memórias". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6.2.98, repr. p&b. Souteiro, Tatiana. "Corpo e memória em foco no MAC". *O Globo*, Rio de Janeiro, 6.2.98, repr. p&b. Souteiro, Tatiana. "Um presente para o público interiorense". *O Globo*, Rio de Janeiro, 18.1.98, repr. p&b. *Tudo o que eu vejo*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, p.10,11, 22, repr. p&b; pp. 12, 13, repr. color. "Panorama da arte em movimento". *Jornal do Commercio*, Recife, p.1, 8.6.98. "Encontros com artistas/workshops - Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997. (folder de eventos) Chiarelli, Tadeu. "Um roteiro possível para o Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997. (folder da mostra coletiva) Paulo Buennos: Panorama de Arte Brasileira 97. *Dis-placement*. (cartão postal)

Mário Cravo Neto
Negrisu, 1997
fotografia p.b. s/ papel; 100 x 100 cm

Mário Cravo Neto

7 obras premiadas
Grande Prêmio Price Waterhouse de Arte Contemporânea

Carlinhos Brown como Exu, 1996
fotografia p.b. s/ papel; 100 x 100 cm

Pedras, 1997
fotografia p.b. s/ papel; 100 x 100 cm

Negrisu, 1997
fotografia p.b. s/ papel; 100 x 100 cm

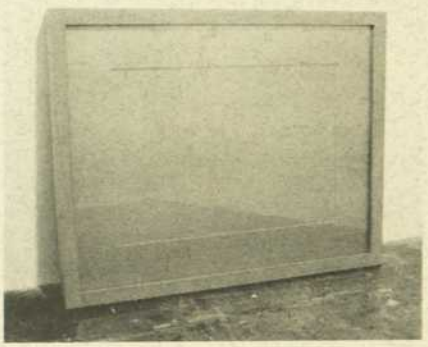
Planta, 1997
fotografia p.b. s/ papel; 100 x 100 cm

Junko Kavashima, 1994
fotografia p.b. s/ papel; 100 x 100 cm

Lua Diana, 1997
fotografia p.b. s/ papel; 100 x 100 cm

Timbalada, 1997
fotografia p.b. s/ papel; 100 x 100 cm

Exposições 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 97*. 1998 Niterói, Museu de Arte Contemporânea, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Recife, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, *Arte brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - doações recentes 1996-1998*. 1999 São Paulo, Espaço Porto Seguro de Fotografia, *Fotógrafos e fotoartistas na coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo - Fotografia Contemporânea Brasileira*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Noturnos*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Devoção*. **Bibliografia** Almeida, Livia de. "Delírio tropical". Rio de Janeiro, *Veja*, 4.2.98. *Arte brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - doações recentes 1996-1998*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1998, pp. 23, 40, repr. color. Chiarelli, Tadeu. "Um roteiro possível para o Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997. (folder da mostra coletiva) Chiarelli, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo, Ed. Lemos, 1999, p.145, repr. color. Cintrão, Rejane. *Entendendo a Mulher na Arte Brasileira do século XX*. São Paulo, Ed. Lemos, 1997, p.73, repr. color. Fioravante, Celso. "Panorama apresenta intimidade das artes". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.14, 6.11. 97. Grande Prêmio Price Waterhouse de Arte Contemporânea. Panorama de Arte Brasileira 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997. (folder) Leffingwell, Edward. "Through a Brazilian lens". *Art in America*, vol. 86, abril 1998, p.81. Lobacheff, Georgia. *Fotógrafos e fotoartistas na coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo - Fotografia Contemporânea Brasileira*. Espaço Porto Seguro de Fotografia, São Paulo, p.35, repr. p&b. "MAC inaugura mostra Panorama". *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 3.2.1998. "MAC traz mostra sobre vanguarda". *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 6.2.1998, repr. p&b. Moraes, Angélica de. "Sai na listagem dos artistas do Panorama". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. D-17, 23.8.97. "O exterior revelado da Bahia". *Bravo*, nº 5, fev. 98, p.62, repr. p&b. *O Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, Banco Safra, 1998, p.83, repr. color. "Panorama brasileiro". *A tarde*, Salvador, p.7, 17.4.98. "Panorama da arte brasileira 97". *Jornal "Lig"*, Rio de Janeiro, nº 1154, p.12, 25.1.98, repr. p&b. "Panorama da arte em movimento". *Jornal do Commercio*, Recife, p.1, 8.6.98. *Panorama de Arte Brasileira 97*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, pp. 32, 33, repr. color. Pietrobelli, Paloma. "Corpo se confunde com memória". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2.2.98, repr. p&b. "Retratos de um século de Brasil". *Jornal do Brasil*, São Paulo, 31.7.98, p.6. Souteiro, Tatiana. "MAC abre mostra sobre corpo e solidão". *O Globo*, Rio de Janeiro, 28.1.98, repr. p&b. Souteiro, Tatiana. "Corpo e memória em foco no MAC". *O Globo*, Rio de Janeiro, 6.2.98. *Tudo o que eu vejo*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, p.15, repr. p&b. Mario Cravo Neto: Panorama de Arte Brasileira 97. *Carlinhos Brown como Exu* (cartão postal). Mario Cravo Neto: Panorama de Arte Brasileira 97. *Planta*. (cartão postal)



Iran do Espírito Santo
Restante, 1997
madeira e vidro; 120 x 150 x 12 cm

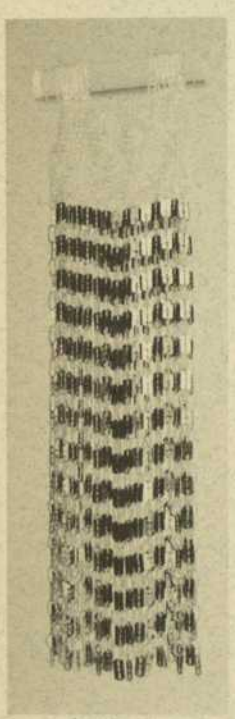
Iran do Espírito Santo

1 obra premiada
Prêmio Embratel

Restante, 1997
madeira e vidro; 120 x 150 x 12 cm

Exposições 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 97*. 1998 Niterói, Museu de Arte Contemporânea, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Recife, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, *Panorama de Arte Brasileira 97*. **Bibliografia** Fioravante, Celso. "Panorama apresenta intimidade das artes". Folha de S. Paulo, São Paulo, p.14, 6.11. 97. "MAC inaugura mostra Panorama". O *Fluminense*, Rio de Janeiro, 3.2.98. Moraes, Angélica de. "Sai a listagem dos artistas do Panorama". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p.D-17, 23.8.97. *Nelson Leirner e [and] Iran do Espírito Santo*. Veneza, XLVIII Biennale di Venezia - Paviglione Brasile, 1999, p.20, repr. color. "Panorama da arte em movimento". *Jornal do Commercio*, Recife, p.1, 8.6.98. *Panorama de Arte Brasileira 97*. São Paulo, Museu de Arte Moderna

de São Paulo, 1997, p.78, repr. color. Pietrobelli, Paloma. "Corpo se confunde com memória". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2.2.98. Chiarelli, Tadeu. "Um roteiro possível para o Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder da mostra coletiva). "Encontros com artistas/workshops - Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder de eventos). Iran do Espírito Santo: Panorama de Arte Brasileira 97. *Restante*. (cartão postal)



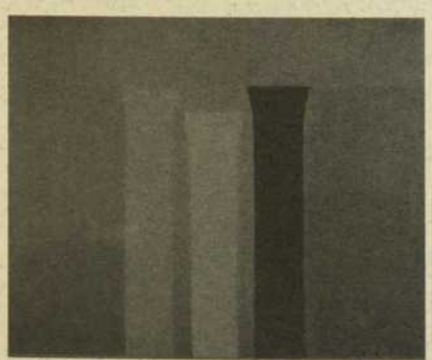
Nazareth Pacheco
Sem título, 1997
cristal, miçanga e lâmina; 129 x 39,5 x 8 cm

Nazareth Pacheco

4 obras premiadas
Grande Prêmio Embratel

Sem título, 1997
cristal, miçanga e lâmina; 129 x 39,5 x 8 cm

Exposições 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 97*. 1998 Niterói, Museu de Arte Contemporânea, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Recife, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, *Arte brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - doações recentes 1996-1998*. 1999 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Noturnos*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 99*. **Bibliografia** Almeida, Livia de. "Delírio tropical". Rio de Janeiro, *Veja*, 4.2.98. *Arte brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - doações recentes 1996-1998*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1998, pp.32,43, repr. color. Cintrão, Rejane. *Entendendo a Mulher na Arte Brasileira do século XX*. São Paulo, Ed. Lemos, 1997, p.75, repr. color. Fioravante, Celso. "Panorama apresenta intimidade das artes". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.14, 6.11. 97. Gonçalves Filho, Antonio "Panorama explora volta do corpo na arte". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, D-7, 5.11.97. "MAC inaugura mostra Panorama". *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 3.2.1998. "MAC traz mostra sobre vanguarda". *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 6.2.1998. Monachesi, Juliana. "'Panorama' versão 99 relembra e revela". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.6, repr. p&b. Moraes, Angélica de. "Sai na listagem dos artistas do Panorama". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p.D-17, 23.8.97. *Nazareth Pacheco - Jóias*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p.37, repr. color. *O Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Banco Safra, São Paulo, 1998, p.85, repr. color. Paiva, Anabela. "Subversões corporais na arte do eu". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.1, 2.2.98, repr. p&b. "Panorama da arte em movimento". *Jornal do Commercio*, Recife, p.1, 8.6.98, repr. color. *Panorama de Arte Brasileira 97*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, pp. 56-57, repr. color. Pietrobelli, Paloma. "Corpo se confunde com memória". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2.2.98, repr. p&b. Piza, Caniel. "O corpo, ou a erosão da identidade". *Bravo*, out. 99, ano 3, nº 25, suplemento especial, repr. color. Weiss, Ana. "Mostra comemorativa do MAM reunirá 40 artistas". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22.9.99, p.D-2. Chiarelli, Tadeu. "Um roteiro possível para o Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder da mostra coletiva). Encontros com artistas/ workshops - Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder de eventos). Nazareth Pacheco: Panorama de Arte Brasileira 97. *Sem título*. (cartão postal)



Paulo Pasta
Sem título, 1997
óleo s/ tela; 180 x 220 cm

Paulo Pasta

3 obras premiadas
Grande Prêmio Price Waterhouse de Arte Contemporânea

Sem título, 1997
óleo s/ tela; 180 x 220 cm

Sem título, 1997
óleo s/ tela; 180 x 220 cm

Sem título, 1997
óleo s/ tela; 180 x 220 cm

Exposições 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 97*. 1998 Niterói, Museu de Arte Contemporânea, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Recife, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, *Arte brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - doações recentes 1996-1998*. 1999 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *80 anos de Arte no Brasil*. **Bibliografia** Almeida, Livia de. "Delírio tropical". Rio de Janeiro, *Veja*, 4.2.98. *Arte brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - doações recentes 1996-1998*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1998, pp. 33, 43, repr. color. Carvalho Neves, Washington de. "Panorama expõe arte de Campinas". *Correio Popular*, Campinas, p.3, 6.11.97. Fioravante, Celso. "Panorama apresenta intimidade das artes". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.14, 6.11. 97. Gonçalves Filho, Antonio. "Panorama explora volta do corpo na arte". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, D-7, 5.11.97. Moraes, Angélica de. "Sai na listagem dos artistas do Panorama". *O Estado de São Paulo* São Paulo, p. D-17, 23.8.97. *O Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, Banco Safra, 1998, p.83, repr. color. "Panorama da arte em movimento". *Jornal do Commercio*, Recife, p.1, 8.6.98. *Panorama de Arte Brasileira 97*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, pp. 32, 33, repr. color. Pietrobelli, Paloma. "Corpo se confunde com memória". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2.2.1998. Silva, Marina. "No mapa da arte brasileira". *Diário do Povo*, Campinas, p.1, 5.11.97. Chiarelli, Tadeu. "Um roteiro possível para o Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder da mostra coletiva). "Grande Prêmio Price Waterhouse de Arte Contemporânea. Panorama de Arte Brasileira 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder). Paulo Pasta: Panorama de Arte Brasileira 97. *Sem título*. (cartão postal)

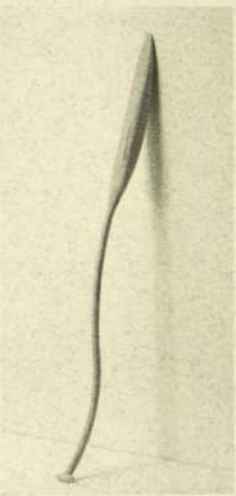
Rosana Paulino
Sem título, 1997
xerox transferida e costura s/ tecido montado em bastidor; diâmetro de 30 cm (cada)

Rosana Paulino

1 obra premiada
Prêmio-Estímulo Embratel

Sem título, 1997
xerox transferida e costura s/ tecido montado em bastidor; diâmetro de 30 cm (cada)

Exposições 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 97*. 1998 Niterói, Museu de Arte Contemporânea, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Recife, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, *Panorama de Arte Brasileira 97*. 1999 São Paulo, Espaço Porto Seguro de Fotografia, *Fotógrafos e fotoartistas na coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo - Fotografia Contemporânea Brasileira*. **Bibliografia** Chiarelli, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo, Ed. Lemos, 1999, p.139, repr. color. Cintrão, Rejane. *Entendendo a Mulher na Arte Brasileira do século XX*. São Paulo, Ed. Lemos, 1997, p.70, repr. color. Fioravante, Celso. "Panorama apresenta intimidade das artes". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.14, 6.11. 97. Gonçalves Filho, Antonio. "Panorama explora volta do corpo na arte". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, D-7, 5.11.97. Hirszman, Maria. "Exposição valoriza corpo e memória". *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 2-C, 6.11.97. Lobacheff, Georgia. *Fotógrafos e fotoartistas na coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo - Fotografia Contemporânea Brasileira*. São Paulo, Espaço Porto Seguro de Fotografia, pp. 50, 51, repr. p&b. Moraes, Angélica de. "Sai na listagem dos artistas do Panorama". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p.D-17, 23.8.97. "Panorama da arte brasileira 97". *Jornal "Lig"*, Rio de Janeiro, nº 1154, p.12, 25.1.98, repr. p&b. "Panorama da arte em movimento". *Jornal do Commercio*, Recife, p.1, 8.6.98. *Panorama de Arte Brasileira 97*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, pp. 62-63, repr. color."Um Panorama artístico". *Diário de Pernambuco*, Recife, p.8, 9.6.98, repr. color. Chiarelli, Tadeu. "Um roteiro possível para o Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder da mostra coletiva). "Encontros com artistas/workshops - Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder de eventos). Rosana Paulino: Panorama de Arte Brasileira 97. *Sem título*. (cartão postal)



Paulo César Pereira
Sem título, 1996
madeira; 199 x 14 x 41 cm

Paulo César Pereira

1 obra premiada
Prêmio VASP

Sem título, 1996
madeira; 199 x 14 x 41 cm

Exposições 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 97*. 1998 Niterói, Museu de Arte Contemporânea, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Recife, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, *Panorama de Arte Brasileira 97*. **Bibliografia** Fioravante, Celso. "Panorama apresenta intimidade das artes". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.14, 6.11. 97. Moraes, Angélica de. "Sai na listagem dos artistas do Panorama". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p.D-17, 23.8.97. "Panorama brasileiro". *A Tarde*, Salvador, p.7, 17.4.98. "Panorama da arte em movimento". *Jornal do Commercio*, Recife, p.1, 8.6.98. *Panorama de Arte Brasileira 97*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, pp. 64-65, repr. color. Chiarelli, Tadeu. "Um roteiro possível para o Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder da mostra coletiva). "Encontros com artistas/workshops - Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder de eventos). Paulo César Pereira: Panorama de Arte Brasileira 97. *Sem título*. (cartão postal)

Edgard de Souza
Sem título, 1997
madeira; 85,5 x 40 cm

Edgard de Souza

1 obra premiada
Prêmio Embratel

Sem título, 1997
madeira; 85,5 x 40 cm

Exposições 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 97*. 1998 Niterói, Museu de Arte Contemporânea, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Recife, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, *Arte brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - doações recentes 1996-1998*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *O sono da razão*. **Bibliografia** *Arte brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - doações recentes 1996-1998*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1998, pp.30,43, repr. color. Fioravante, Celso "Panorama apresenta intimidade das artes". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.14, 6 de nov. 97. "MAC inaugura mostra Panorama". *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 3.2.98, repr. p&b. Moraes, Angélica de. "Sai na listagem dos artistas do Panorama". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. D-17, 23.8.97. *O Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Banco Safra, São Paulo, 1998, p.89, repr. color. *Panorama de Arte Brasileira 97*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, p.83, repr. color. Pedrosa, João. "O melhor da Arte". *Casa Vogue*, ano XXIII, nº 5, 1999, p.13, repr. color. "Encontros com artistas/workshops - Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder de eventos). Tadeu Chiarelli. "Um roteiro possível para o Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder da mostra coletiva). Edgard de Souza: Panorama de Arte Brasileira 97. *Sem título*. (cartão postal)

Tunga
Sem título, 1997
monotipia (conté s/ papel chinês); 144,8 x 92,8 cm

Tunga

3 obras premiadas
Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - 50 anos
Prêmio Embratel

Sem título, 1997
monotipia (conté s/ papel chinês); 144,8 x 92,8 cm

Sem título, 1997
monotipia (conté s/ papel chinês); 144 x 93 cm

Sem título, 1997
monotipia s/ papel reciclado; 78 x 56,5 cm

Exposições 1997 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Panorama de Arte Brasileira 97*. 1998 Niterói, Museu de Arte Contemporânea, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Recife, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, *Panorama de Arte Brasileira 97*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, *Arte brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - doações recentes 1996-1998*. 1999 São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Noturnos*. **Bibliografia** *Arte brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - doações recentes 1996-1998*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1998, pp. 22, 40, repr. color. "Cidade cheia de arte". *Jornal O Dia*, Rio de Janeiro, 7.8.98, p.p. 8, 9, repr. color. Cintrão, Rejane. *Entendendo a Mulher na Arte Brasileira do século XX*. São Paulo, Ed. Lemos, 1997, p.72, repr. color. Fioravante, Celso. "Panorama apresenta intimidade das artes". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.14, 6.11. 97. Gonçalves Filho, Antonio. "Panorama explora volta do corpo na arte". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, D-7, 5.11.97. "MAC traz mostra sobre vanguarda". *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 3.2.98. "MAC traz mostra sobre vanguarda". *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 6.2.98. Moraes, Angélica de. "Sai a listagem dos artistas do Panorama". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. D-17, 23.8.97. Neves, Washington de Carvalho. "Panorama expõe arte de Campinas". *Correio Popular*, Campinas, p.3, 6.11.97. *O Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, Banco Safra, 1998, p.90, repr. color. Oliveira, Salgado de. "*Panorama de Arte Brasileira: 1997*". *Jornal da Universidade*, Rio de Janeiro, ano 1, nº 5, jan. 1998. Paiva, Anabela. "Subversões corporais na arte do eu". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.1, 2.2.1998, repr. p&b. "Panorama da arte em movimento". *Jornal do Commercio*, Recife, p.1, 8.6.98. *Panorama de Arte Brasileira 97*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, pp. 86-87, repr. color. Pietrobelli, Paloma. "Corpo se confunde com memória". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2.2.98, repr. p&b. Rolnik, Suely. "Instaurações de mundos". *Revista do mam*, nº 1, dez. 1998, pp. 6, 10, 14, capa, repr. color. Silva, Marina. "No mapa da arte brasileira". *Diário do Povo*, Campinas, p.1, 5.11. 97. Souteiro, Tatiana. "Corpo e memória em foco no MAC". *O Globo*, Rio de Janeiro, 6.2.98. Souteiro, Tatiana. "Um presente para o público interiorense". *O Globo*, Rio de Janeiro, 18.1.98. *Tudo o que eu vejo*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, pp. 20, 22, repr. p&b. "Um Panorama artístico". *Diário de Pernambuco*, Recife, p.8, 9.6.98. Chiarelli, Tadeu. "Um roteiro possível para o Panorama 97". São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997 (folder da mostra coletiva). Tunga: Panorama de Arte Brasileira 97. *Sem título* (cartão postal). Tunga: Panorama de Arte Brasileira 97 *Sem título*. (cartão postal)

ARTISTAS QUE PARTICIPARAM DO PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO E RESPECTIVAS PREMIAÇÕES

A

Antonello l'Abbate - 1972, 1987
Daniel Acosta - 1999
João Adamoli - 1976
Charlotta Adlerova - 1974, 1977
Albano Afonso - 1999
Mário Agostinelli - 1972, 1975, 1978, 1981
José Roberto Aguilar - 1983, 1986, 1989
Karim Ainouz - 1995
Keila Alaver - 1997
Ana Alegria - 1984
Augustus Almeida - 1988
Caetano de Almeida - 1989, 1999
Elvira de Almeida - 1981
Moussia Pinto Alves - 1972, 1978
Wilson Alves - 1978*
Antonio Henrique Amaral - 1969, 1970, 1973, 1976, 1979, 1980, 1983, 1986
Chico Amaral - 1999
Lilian Amaral (e Jorge Bassani) - 1988
Marcia Barroso do Amaral - 1975, 1979
Vera Salles do Amaral - 1977
Décio Ambrósio - 1975
Anca - 1978, 1981
Felipe Andery - 1989
Farnese de Andrade - 1975, 1985
Manoel Augusto Serpa de Andrade - 1974
Oswald de Andrade Filho - 1969
Paulo de Andrade - 1978
Rodrigo Andrade - 1995
Santuza Andrade - 1986
Maria Helena Andrés - 1969, 1970, 1971, 1976
Anico - 1984
Jorge Luiz dos Anjos - 1988
Anna Carolina - 1977, 1980
Antonello - 1984
Antônio Poteiro (Antônio Batista de Souza) - 1983, 1985
Antonio Vitor - 1983
Álvaro Apocalypse - 1977
Aprígio - 1983
Luiz Aquila da Rocha Miranda - 1979, 1980, 1983, 1986, 1987, 1989
Emanoel Araújo - 1971, 1974, 1977*, 1978, 1981*, 1985
Jackson Araujo - 1995
Maurino de Araújo - 1981
Octávio de Araújo - 1971, 1974, 1976, 1990
Tancredo de Araujo - 1974, 1976, 1977
Sebastian Arguello - 1999
Iracema Arditi - 1969, 1979
Antonio Arney - 1970
Ascânio MMM - 1970, 1972*, 1975, 1985
Lucila Machado Assumpção - 1990
Sara Ávila - 1971
Rubens Azevedo - 1999

B

Maciej Antoni Babinski - 1971, 1983, 1986, 1987, 1989
Sepp Baendereck - 1969, 1970, 1976, 1977, 1979
Isabel Bakker - 1974, 1977
Armando Balloni - 1969
Brígida Baltar - 1997
Frida Baranek - 1988, 1991
Luiz Paulo Baravelli - 1971, 1972, 1973, 1974*, 1975, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1983*, 1986, 1989
Stela Barbieri - 1991
Arnaldo Barbosa - 1973
Monica Barbosa - 1977
Vânia Barbosa - 1990
Vera Chaves Barcellos - 1971, 1974, 1997*
Carmem Bardy - 1972, 1975, 1977, 1978
Jorge Barrão - 1988
José Roberto Barreto - 1990
Lia Menna Barreto - 1991
Zenon Barreto - 1969, 1971, 1974, 1975, 1977, 1978
Geraldo de Barros - 1986
Helena Maria Beltrão de Barros - 1974, 1977
Haroldo Barroso - 1975, 1978, 1985, 1988
Hércules Barsotti - 1979
Luiz Fernando Voges Barth - 1974, 1977, 1980
Uiara Bartira - 1990
Ricardo Basbaum - 1999
Dora Basílio - 1971, 1974
Flávio Bassani - 1983
Jorge Bassani - 1985 (e Chico Zorzete), 1988 (e Lilian Amaral)
Dorothy Bastos - 1969, 1971, 1974, 1977, 1987
Arnaldo Battalhini - 1990*
Ubi Bava - 1975
Elvio Becheroni - 1981
Paulo Becker - 1969, 1970, 1972
Marilu Beer - 1977
Edith Behring - 1969, 1971, 1974, 1977, 1980
Luiz Beltrame - 1974, 1977
Pilar Benet - 1980
Benevento - 1983
Marcos Coelho Benjamim - 1977, 1991
Mauricio Bentes - 1988, 1991
Lena Cecilia Bergstein - 1980
Izar do Amaral Berlinck - 1969, 1971, 1974, 1977
Enrica Bernardelli - 1999
Ennio Bernardo - 1988
Bernardo Cid - 1969, 1970, 1973, 1974, 1976, 1979, 1980
Stella Maris Figueiredo Bertinazzo - 1971
Zorávia Bettiol - 1971, 1974, 1977
Glênio Bianchetti - 1976
Conceição Bicalho - 1980
Maj Bicalho - 1990
Francisco Biojone - 1976
Henrique Boese - 1970, 1973, 1976, 1979
Boi (José Carlos Ferreira) - 1974, 1989, 1993
Aldo Bonadei - 1970
Tiziana Bonazzola - 1974
Gianguido Bonfanti - 1974, 1977, 1980
Maria Bonomi - 1969, 1971*, 1974, 1977, 1987*
Gabriel Borba - 1980
Ninca Bordano - 1981
Humberto Borém - 1987
Solange Botelho - 1969
Carlos Bracher - 1973, 1976, 1983
Isis Braga - 1980
Hannah Brandt - 1974, 1977
Paiva Brasil - 1977
W. Bravo - 1993
Gerda Brentani - 1969, 1971, 1974, 1980, 1987, 1990
Euridyce Bressani - 1971
Michèle Bril - 1980
Alice Brill - 1969, 1970, 1973, 1976, 1979
Brueggeman - 1983
Renato Brunello - 1978, 1981
Sonia von Brüsky - 1971, 1978
Paulo Bruscky - 1984
João Osório Brzezinski - 1969, 1970, 1972
Paulo Buennos - 1997*
Ely Bueno - 1969, 1971, 1974, 1977, 1980
Maria Bueno - 1991
Mário Bueno - 1979
Athos Bulcão - 1993
Hartwig Burchard - 1985
Diva Elena Buss - 1984, 1987

C

Alex Cabral - 1999
Alfredo Caetano - 1974, 1977
Caito - 1985, 1988
Domenico Calabrone - 1972, 1975, 1978, 1981
Calasans Neto - 1971, 1977, 1984
Waltércio Caldas - 1985, 1990, 1997
Maurício Cals - 1977
João Câmara Filho - 1969, 1973, 1977, 1987
Iberê Camargo - 1989
Sérgio Camargo - 1975, 1978, 1981, 1985
Tito Camargo - 1980
Dileny Campos - 1971
Santiago Veras Cañizares - 1997
Marina Caram - 1969, 1971, 1973
Gilberto Cardoso - 1977
Ricardo Carioba - 1999
Celina Lima Verde de Carvalho - 1977
Flávio de Carvalho - 1969, 1970, 1971
Genaro de Carvalho - 1969
Carlito Carvalhosa - 1989
Aluísio Carvão - 1975, 1983, 1983
Carybé (Hector Julio Paride Bernabó) - 1969, 1971
Savério Castellano - 1974, 1976, 1977
Píndaro Castelo Branco - 1976, 1983
Amilcar de Castro - 1972, 1977*, 1978*, 1981, 1985, 1987, 1988, 1990, 1991, 1999
Sônia Castro - 1969, 1971, 1974
Leda Catunda - 1989
Ionaldo Cavalcanti - 1969, 1970
Newton Cavalcanti - 1969, 1971
Lourdes Cedran - 1971, 1972, 1974, 1975, 1977, 1990
Celso Renato - 1986, 1989
Italo Cencini - 1969, 1971, 1974, 1980, 1984, 1987, 1990
Alex Cerveny - 1987, 1990, 1995*
Alfredo Ceschiatti - 1972, 1975
Arriet Chahin - 1987
Pierre Chalita - 1976
Charbel - 1980
Lothar Charoux - 1969, 1970, 1971*, 1974, 1977, 1979, 1980
Maria Helena Chartuni - 1969
Anésia Pacheco e Chaves - 1969, 1971, 1974
João Luiz Chaves - 1971
Pietrina Checcacci - 1973, 1976, 1978, 1979, 1981, 1985
Valquíria Chiarion - 1985*
Miriam Chiaverini - 1969, 1971, 1974
Roberto Cidade - 1972, 1978
Carlos Clémen - 1980
Paulo Climachauska - 1995, 1999
Ismênia Coaracy - 1969, 1973
Domitilla Coelho - 1999
Fernando Coelho - 1976, 1983
Colangelo - 1971
Raymundo Colares - 1972
Marcos Concílio - 1977, 1980, 1984, 1988
Waldemar Cordeiro - 1972
Raul Córdula Filho - 1979, 1983, 1993
Dorée Camargo Corrêa - 1972, 1975, 1977
Fernando Costa Filho - 1984
Iza Costa - 1977
João Sebastião da Costa - 1979, 1983
Waldemar da Costa - 1969, 1970, 1973, 1976
Costa-Cabral - 1974
Rochelle Costi - 1995*
Clélia Cotrim - 1972, 1975, 1978
Ruth Bess Courvoisier - 1971, 1974, 1977, 1980
Marcelo Coutinho - 1999
Maurício Coutinho - 1984, 1987
Ivone Couto - 1977*, 1980
Ciro Cozzolino - 1980
Mário Cravo Junior - 1975, 1985
Mário Cravo Neto - 1972, 1975, 1978*, 1981, 1985, 1997*
Roberto Gabriel Crivellé - 1978
Eduardo Fagundes Cruz - 1974, 1977
José Igino da Cruz - 1990
José Maria Dias da Cruz - 1976, 1979

D

Milton Dacosta - 1971
Selma Daffré - 1990
Arlindo Daibert Amaral - 1974, 1977, 1980, 1984, 1986, 1987, 1989*, 1990
Osmar Dalio - 1988, 1991*
José Damasceno - 1995
Elvo Benito Damo - 1981
Junia Dantas - 1977
Liliane Dardot - 1980
Orlando Dasilva - 1974, 1977, 1987
Delano - 1984
Iole Di Natale - 1980
Danielo Di Prete - 1969, 1970, 1973, 1979
Antonio Dias - 1987
Vera Lúcia Didonet - 1977
Dijalma - 1983
Osmar Pacheco Dillon - 1972
Diana Domingues - 1990
Marly Döring - 1976, 1977
Vagner Dotto - 1980
Jacques Douchez - 1969
Mary Dritschel - 1985
Oriana Duarte - 1999
Joaquim Ariño Duran - 1977

E

Sonia Ebling - 1975, 1978, 1981
Reinaldo Eckenberger - 1972
Gisela Eichbaum - 1973, 1976, 1977, 1979, 1980
Jaguanibe Ekman - 1971
Walderiy Elias - 1970
Eduardo Eloy - 1989, 1993
Ernesto Neto - 1991*
Solange Escosteguy - 1975
Ruben Esmanhotto - 1983
Sérvulo Esmeraldo - 1971, 1978, 1981, 1985, 1988
Humberto Espíndola - 1970, 1983, 1993
Iran do Espírito Santo - 1990, 1997*
Estrigas (Nilo de Brito Firmeza) - 1976
Célia Euvaldo - 1990

F

Carlos Alberto Fajardo - 1973, 1985, 1991, 1995*
Chien Kong Fang - 1979
Evany Fanzeres - 1973, 1975
Francisco Faria - 1990
Guilherme de Faria - 1969, 1971, 1974, 1977, 1980
Leticia Faria - 1989, 1993
Felix - 1984
Nelson Felix - 1984
Ivan Fernandes - 1977
Manoel Fernandes - 1993
Marcos Fernandes - 1995
Léon Ferrari - 1978, 1980, 1981, 1984, 1985
Ilsa Leal Ferreira - 1977
Hermelindo Fiaminghi - 1970, 1973, 1976, 1979, 1986, 1993*
Flor Maria Figueirôa - 1987
Sérgio Fingermann - 1990, 1993
Alex Flemming - 1980, 1983, 1984, 1989
Lúcia Fleury - 1972, 1975, 1977, 1978, 1981, 1985, 1988
Samson Flexor - 1969, 1970
Osmar **Fonseca** - 1974
Reynaldo de Aquino Fonseca - 1973, 1976, 1977
Bené Fonteles - 1975, 1980, 1984, 1987, 1988
Edouard Fraiport - 1999
Belizário França - 1995
Paulo França (e Amélia Toledo) - 1981
Rafael França - 1995
Roberto Franco - 1977
Siron Franco - 1976, 1983, 1989
Siegbert Franklin - 1984, 1987
Frantz - 1984
Frederico - 1983
Iole de Freitas - 1988, 1991
Ivan Freitas - 1973, 1976, 1979, 1986
Mauricio Fridman - 1980
Henrique Leo Fuhro - 1969, 1971, 1974, 1977, 1980
Mauro Fuke - 1985, 1988*, 1991
Takashi Fukushima - 1976*, 1979, 1983, 1986, 1987*, 1989, 1990
Tikashi Fukushima - 1969, 1973, 1976, 1979
Patricia **Furlong** - 1987, 1999

G

Marcelo **Gabriel** - 1995
João Carlos Galvão - 1972, 1975
Roberto Galvão - 1977
Paulo Gomes Garcez - 1984, 1987
Irineu Garcia - 1981, 1991
Walter B. Garcia - 1980
Anna Bella Geiger - 1969, 1971, 1974
Rubens Gerchman - 1973, 1974, 1977, 1983, 1986, 1989, 1993
Victor Gerhard - 1970, 1977
Rogério Ghomes - 1997
Marco Giannotti - 1989, 1990, 1993
Bruno Giorgi - 1972, 1981
Bethy Giudice - 1971, 1974
Zivé Giudice - 1987
Mauro Giuntini - 1995
Jair Glass - 1977*, 1980, 1983, 1987, 1990
João Carlos Goldberg - 1978
Fernanda Gomes - 1990
Danúbio Gonçalves - 1971, 1974*, 1977, 1980
Fabiano Gonper - 1999
Gonzaga - 1985, 1988, 1991
Daniela Goulart - 1999
Cleber Gouvêa - 1976, 1979, 1983*
Clóvis Graciano - 1969, 1970
Ivald Granato - 1979, 1980, 1983*, 1986, 1987, 1989
Marcelo Grassmann - 1969, 1971, 1984, 1987*
Gretta - 1976, 1977
João Grijó - 1986
Rubem Grilo - 1984
Ester Grinspun - 1987, 1990*
Michel Groissman - 1999
Carmela Gross - 1989, 1990, 1991
Gregório Gruber - 1976, 1977, 1979, 1983, 1987
Mário Gruber - 1969, 1977, 1979, 1987
Hans Grudzinski - 1969, 1971, 1974, 1980
Maria do Carmo Guardia - 1977
Gudiño - 1976
José Guedes - 1999
Guel - 1974
Clarisse Gueller - 1973, 1977
José Guerra - 1981
Odetto Guersoni - 1969, 1971, 1974, 1977, 1980
Cláudio Guimarães - 1987, 1988
Humberto Guimarães - 1980
Rossana Guimarães - 1989
Irene Buarque de Gusmão - 1976

H

Philip Charles Hallawell - 1976, 1977
Hansen-Bahia (Karl-Heinz Hansen) - 1969
Marcela Hara - 1999
Martinho de Haro - 1983
Rodrigo de Haro - 1979, 1983
Eli Heil - 1976
Helenos (Edson Heleno da Silva) - 1973, 1976
Géza Heller - 1971
Gastão Manoel Henrique - 1972
Elke Bell Herring - 1972
Astrid Hermann - 1975
Richard Hideaki - 1978
Hilal Sami Hilal - 1984, 1997
Adolpho Hollanda - 1972
Ricardo Homem - 1990
Abelardo Germano da Hora - 1975, 1981
Marlene Hori - 1974, 1977, 1980*
Luís d'Horta - 1969, 1971, 1974
Vinicio Horta - 1974
Paulo Houayek - 1980
Tai Hsuan-an - 1980
Hudinilson Jr. - 1980, 1984, 1990

I

Arcangelo Ianelli - 1969, 1970, 1973*, 1976, 1979, 1983, 1989
Thomaz Ianelli - 1969, 1970, 1973, 1976, 1983, 1986, 1987, 1989
Nelson Israel - 1980

J

Roberto Jabor - 1995
Jacqmont - 1983, 1984
Evandro Carlos Jardim - 1971, 1974, 1977, 1980, 1987, 1990
Reynaldo Jardim - 1978
Gilberto Jiménez - 1975
Elizabeth Jobim - 1990
José Paulo - 1973
Heloysa Juaçaba - 1983
Jungbluth - 1983
Geraldo Jürgensen - 1972, 1975

K

Tania Kacelnik - 1980
Renina Katz - 1974, 1977, 1980, 1984*
Betty King - 1970
Ferenec Kiss - 1971, 1974
Horacio Kleinman - 1981
Maria Inês Rodrigues Kliemann - 1977
Bin Kondo - 1969
Sachiko Koshikoku - 1969
John Joseph Kozleski - 1987
Frans Krajcberg - 1972, 1988
Marília Kranz - 1975, 1978, 1981, 1983
Olney Krüse - 1977
Heinz Kühn - 1969, 1979
Cláudio Kuperman - 1983, 1986, 1988
Tomoshige Kusuno - 1970, 1976, 1977, 1979, 1986*
Kutka - 1986

L

Sonia Labouriau - **1997**
Guto Lacaz - 1988, 1991
Paulo Laender - 1978, 1981
Karin Lambrecht - 1989, 1993
Roberto de Lamonica - 1971
Judith Lauand - 1969
Laurabeatriz - 1980
Paulo Roberto Leal - 1972, 1976, 1979, 1986
Trindade Leal - 1971
Carlos Leão - 1971, 1974
Geraldo Leão - 1993
Maria Luiza Leão - 1976
Wesley Duke Lee - 1989
Felícia Leirner - 1981
Giselda Leirner - 1971, 1977, 1980
Jac Leirner - 1988, 1999
Nelson Leirner - 1972, 1978, 1985, 1988, 1990*, 1991, 1999
Ângela Leite - 1987, 1990
Flávio Ferraz Leme - 1984
Carlos Alberto Cerqueira Lemos - 1973, 1976
Fernando Lemos - 1970, 1973, 1979
Marco Leoni - 1980*
José Leonilson Bezerra Dias - 1990, 1989
Arthur Lescher - 1991
Walter Lewy - 1969, 1970, 1973, 1976, 1977
Darcilio Paula Lima - 1971
Elder Rocha Lima Filho - 1997
José Lima - 1971, 1974
José Ronaldo Lima - 1971, 1974, 1975, 1977
Maurício Nogueira Lima - 1973, 1976, 1979, 1983, 1986
Fernando Limberger - 1985, 1988, 1990
Luis Carlos Lindenberg - 1977
Fernando Lindote - 1997
José Corbiniano Lins - 1969, 1972, 1975, 1978, 1981
Darel Valença Lins - 1969, 1976, 1980, 1984
Christine Liu - 1999
Liuba Wolf - 1972, 1975, 1978, 1981, 1985
Antonio Lizárraga - 1971, 1972, 1975, 1977, 1980, 1984, 1986, 1988, 1990,1991, 1993
Lotus Lobo - 1971
Suzana Lobo - 1971
Loio-Pérsio - 1973
Lourenço - 1973
Rubem Ludolf - 1973
Clodomiro Lucas Filho - 1973, 1974
Fernando Luchesi - 1985
Roberto Lucio - 1983, 1993
Luiz Hermano - 1984, 1990
Rose Lutzenberger - 1974, 1975
Edison Benício da Luz - 1971
Maria Lucia Luz - 1974
Rogério Luz - 1974
Mariannita Luzzati - 1993

M

Manabu Mabe - 1973, 1979
Cleber Lobo Machado - 1972, 1975, 1978, 1985, 1988, 1991
Ivens Machado - 1985
Jordão Machado - 1987
Milton Machado - 1990*
Vilma Rabello Machado - 1975, 1978
Aloisio Magalhães - 1973, 1974
Fábio Magalhães - 1977, 1980
Gastão de Magalhães - 1977, 1980
Carlos de Aguiar Magano - 1976, 1979
Maria Lídia Magliani - 1979, 1980, 1983, 1986, 1987, 1993
Juarez Magno - 1971, 1974*, 1979
Marcia Magno - 1984
Montez Magno - 1971, 1972
Antonio Maia - 1976, 1983
Anna Maria Maiolino - 1974
Ado Malagoli - 1969, 1970, 1973
Rubens Mano - 1995
Marcos Augusto - 1977
Jorge Margalho - 1995
Maria Carmen - 1971
Maria Guilhermina - 1969, 1972, 1975, 1978, 1981, 1985
Maria Leontina Franco - 1969, 1970, 1973
Maria Teresa - 1978
Rosana Mariotto - 1991
Justino Marinho - 1987
Alberto Alexandre Martins - 1990
Aldemir Martins - 1969, 1970, 1986
Carlos Martins - 1984, 1987, 1990
Itajahy Martins - 1977, 1987
Manoel Martins - 1979
Romanita Martins - 1974, 1977
Wilma Martins - 1969, 1971, 1974, 1976*
Roberto Burle Marx - 1969, 1979
Ricardo Mattar - 1988
Rubens Matuck - 1987
Bida Gomes de Mattos - 1973
Iolanda Gollo Mazzotti - 1997
Bia Medeiros - 1980
Hedva Megged - 1976
Georgete Melhem - 1970
Cildo Meireles - 1995
Paulo Menten - 1969, 1971, 1974
Odilla Mestriner - 1971, 1974, 1977, 1980
Newton Mesquita - 1979, 1980, 1983
Otoni Mesquita - 1984
Lucília de Toledo Mezzótero - 1969, 1971, 1974, 1977
Cassio Michalany - 1986, 1989
Vania Mignone - 1999
Fábio Miguez - 1997
Denise Milan - 1988
Beatriz Milhazes - 1995
Vera Bocayuva Mindlin - 1971, 1974, 1977
Antonio Mir - 1975, 1978
Paulo Miranda - 1990
Thereza Miranda - 1971, 1974, 1977
Sonia Moeller - 1990
Yolanda Mohalyi - 1969, 1970, 1973, 1976
Ursula Möllhoff - 1980
Rosana Monnerat - 1997
Hique Montanari - 1995
Ilsa Wulff Monteiro - 1972, 1975, 1976
Paulo Monteiro - 1990
Avatar Moraes - 1978*
Glauco Pinto de Moraes - 1976, 1977, 1979, 1980, 1986, 1989
José Moraes - 1969, 1970, 1973, 1976, 1977
Luiz Ernesto Moraes - 1980
Nina Moraes - 1990
Alcindo Moreira Filho - 1980, 1984*, 1986*, 1987, 1989, 1990, 1991
Moriconi - 1988
Tatti Moreno - 1975
Orlando Morgantini - 1973
Paulo Morelli - 1995
Emi Mori - 1976
Roberto Moriconi - 1975, 1978, 1981, 1985, 1988
Eudes Mota - 1993
Bal Moura - 1980
José Carlos Moura - 1974, 1977
M. Moura - 1978
Noêmia Mourão - 1973
MS-2 (Maria Bonomi e Salvatore Iannacone) - 1972
Claudio Mubarac - 1980, 1997, 1990, 1997
Walter **Munhoz** - 1980
Vik Muniz - 1995
Elias Muradi - 1997
Jeanete Musatti - 1985, 1988, 1991

N

Maurício Nacif - 1980
Mônica Nador - 1989, 1990, 1999
Massuo Nakakubo - 1971, 1974, 1977, 1980
Ermelindo Nardin - 1976, 1980, 1990
Emmanuel Nassar - 1980, 1989, 1991, 1993
Frederico Nasser - 1972, 1973
Wilson Georges Nassif - 1974, 1977
Tereza Nazar - 1972
Nelson Augusto - 1984
José Alberto Nemer - 1971, 1974, 1980*, 1987
Ismael Nery - 1997
Wega Nery - 1969, 1970, 1971, 1973, 1976, 1980, 1986
Irma Neumann - 1971, 1974
Francisco Neves - 1977
John Nicholson - 1986, 1991, 1993
Norberto Nicola - 1969
Sérgio Niculitcheff - 1980
Marcello Nitsche - 1972, 1977, 1979, 1981, 1985, 1986*, 1988
Alexandre Nóbrega - 1997
Tetsuo Nomura - 1969
Fabio Noronha - 1999
Décio Paiva Noviello - 1970, 1971, 1977

O

Miriam Obino - 1991
Fernando Odriozola - 1970, 1973, 1983
Rubens Oestroem - 1993
Hisao Ohara - 1975, 1978, 1985*, 1988
Tomie Ohtake - 1969, 1970, 1973, 1976, 1979*, 1983, 1986, 1989, 1993
Branca de Oliveira - 1990
Cildo Oliveira - 1987, 1991
Dirso José de Oliveira - 1974, 1976, 1977
Arthur Omar - 1995
Silvio Oppenheim - 1970, 1971, 1973, 1974, 1976, 1979
Castaño Orlando - 1974
Mario Francisco Ormezzano - 1972, 1975, 1978
Dulce Osinski - 1993
Fayga Ostrower - 1969, 1971, 1974, 1980, 1984, 1990

P

Ana Maria Pacheco - 1972
Fernando Pacheco - 1983
Nazareth Pacheco - 1988, 1991, 1997*, 1999
Amilcar Packer - 1999
Nelson Padrella - 1977
Pagnano - 1972, 1975
Deborah Paiva - 1997
Romildo Paiva - 1977, 1980

Paixão - 1974
Abraham Palatnik - 1986*, 1993
Lyria Palombini - 1974, 1977
Lygia Pape - 1985
Juarez Paraíso - 1969, 1971, 1975
Christina Parisi - 1980, 1983
Vilma Pasqualini - 1969, 1970, 1973, 1976
Paulo Pasta - 1989, 1997*
Inimá de Paula - 1969, 1983
Noélia de Paula - 1974, 1977
Rosana Paulino - 1997*
Clara Pechansky - 1980
Pedro Augusto - 1997
Israel Pedrosa - 1979
Yftah Peled - 1999
Fulvio Pennacchi - 1973, 1976
Darcy Penteado - 1969, 1973, 1974, 1977, 1980
Luís Fernando Penteado - 1971
Octávio Costa Pereira - 1977
Paulo Cesar Pereira - 1997*
Clóvis Peretti - 1972, 1975
Amador de Carvalho Perez - 1990
Rossini Perez - 1971
Márcio Périgo - 1990
Antonio Peticov - 1983
Francesc Petit - 1983
Károly Pichler - 1972, 1975, 1978, 1981
Ângelo Pignataro - 1974
Conceição Piló - 1969, 1971, 1974, 1977
Wanda Pimentel - 1970, 1973*
Adão Pinheiro - 1987
Luciano Pinheiro - 1980, 1993
Osmar Pinheiro Jr. - 1980, 1989, 1993
Pedro Pinkalsky - 1975, 1978, 1981
Arthur Luiz Piza - 1971, 1974, 1987*, 1990
Luiz Pizarro - 1988
Maria Polo - 1969, 1970, 1973
Isabel Pons - 1971, 1974, 1977
Paulo Portella Filho - 1990
Theca Portella - 1985, 1988
Lucia Porto - 1978, 1981, 1985
Raul Porto - 1974
Sérgio Augusto Porto - 1975*
Vasco Prado - 1972, 1975, 1977, 1978, 1981
Eliane Prolik - 1991, 1995*
Efisio Putzolu - 1972

Q

Anna Letycia Quadros - 1969, 1971, 1974*, 1977
Quissak Jr. - 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1976, 1977, 1983

R

Sérgio Rabinovitz - 1984, 1986
Edgar Racy - 1991
Leopoldo Raimo - 1971, 1977
Florian Raiss - 1991
Mario Ramiro - 1995
Edival Ramosa - 1988, 1991
Alexandre **Rapoport** - 1971, 1974, 1977
Francisco Rebolo Gonzales - 1969, 1970, 1973, 1976, 1979
Cristiano Rennó - 1995
Rosângela Rennó - 1997
José de Moura Resende Filho - 1972, 1975*, 1995*, 1999
Marco Túlio Resende - 1986, 1990
Gustavo Rezende - 1991, 1999
Newton Rezende - 1974, 1979
Flávia Ribeiro - 1990, 1993
Jackson Ribeiro - 1972, 1975
Ubirajara Ribeiro - 1979, 1980, 1983, 1984, 1987, 1990
Ricardo Augusto - 1971, 1974, 1977
Miguel Rio Branco - 1995
Gustavo Ritter - 1972
Edo Rocha - 1975
Hipólito Rocha Junior - 1977, 1988
Luiz Antonio Rocha - 1985
Moacyr Rocha - 1969, 1971, 1974, 1977
Isabelle Rochereau - 1978
Augusto Rodrigues - 1971
Glauco Rodrigues - 1983
Inácio Rodrigues - 1977, 1979
Marília Rodrigues - 1971, 1974, 1977
Vera Rodrigues - 1990
Herbert Rolim - 1997
Marco Paulo Rolla - 1990, 1993
Gustavo Rosa - 1980, 1983
(Dudi) Rafael Maia Rosa - 1973, 1986, 1989*, 1993
Alicia Rossi - 1977
João Rossi - 1977
Beatriz Rota-Rossi - 1974
Otávio Roth - 1974, 1980, 1984, 1987, 1990
Marcia Rothstein - 1980, 1984
Mônica Rubinho - 1997
José Rufino - 1997
Rybas (José Ribamar Silva Nery) - 1993

S

Luís Sacilotto - 1979, 1983, 1986
Vera Salamanca - 1977
Ione Saldanha - 1969, 1972, 1975
Cristina Salgado - 1997
Zélia Salgado - 1969, 1972
Maurício Salgueiro - 1972, 1975, 1978, 1985
José Guyer Salles - 1980, 1984, 1990
Laurita Salles - 1990
Del Pilar Sallum - 1997
Gilberto Salvador - 1976, 1977, 1979, 1983
Elgul Samad - 1980
Gilvan Samico - 1971, 1980*, 1987
Lídia Kinue Sano (e Ada Takagaki Yamaguishi) - 1985, 1988*
Paulo Cheida Sans - 1980
Sant'Clau (Vera Sant'Anna e Claudio Battaglia) - 1976
Eder Santos - 1995
Manoel d'Assumpção Santiago - 1976
Alcides Santos - 1979
Mônica Sartori - 1990
Valdir Sarubbi - 1974, 1977, 1980, 1983, 1984, 1987, 1990
Gerty Saruê - 1975, 1977, 1980
Elisabete Savioli - 1997
Sante Scaldaferri - 1983, 1993
Frank Schaeffer - 1969
Mira Schendel - 1969, 1971, 1974, 1977, 1979, 1984, 1987
Katie van Scherpenberg - 1989
Joyce Schleiniger - 1972
Paulo Schmidt - 1988, 1991
Schwanke - 1984, 1991
Carlos Scliar - 1969
Maria do Carmo Fortes Secco - 1970, 1971, 1974
Pedro Seman - 1974
Saint-Clair Semin - 1980
Bathista Sena - 1977
Armando Sendin - 1973, 1976, 1979, 1983
Daniel Senise - 1986,1989, 1995
Flávio Shiró - 1986, 1989*
Benjamin Silva - 1970, 1976
Enéas Silva - 1976
José Antonio da Silva - 1969, 1973, 1976, 1979
José Claudio da Silva - 1969, 1971, 1983, 1993
Quirino da Silva - 1973
Rinaldo José da Silva - 1993
Silva-Costa - 1969
Regina Silveira - 1980, 1987, 1988, 1990
Sérgio Sister - 1990, 1999
Ruth Slinger - 1995
Annarc Smith - 1991
Courtney Smith - 1995
Genilson Soares - 1980, 1985*, 1988, 1991
Teresinha Soares - 1972
Valeska Soares - 1991
Adir Sodré - 1983
Marcelo Solá - 1999
Pérez Sola - 1974
Suzana Sommer - 1980
Vilma Sonaglio - 1999
Aldir Mendes de Souza - 1969, 1972, 1976, 1979, 1983, 1984
Manfredo de Souzanetto - 1974, 1977, 1983, 1989
Edgard de Souza - 1991, 1997*
Francisco Stockinger - 1969, 1972, 1985, 1988
Ricardo van Steen - 1979*
Norberto Stori - 1977, 1987
Marta Strambi - 1997
Agi Straus - 1971, 1976
Lucia Suanê - 1989
João Suzuki - 1971
Chanina Luwisz Szejnbejn - 1969, 1977
Samuel Szpigel - 1973, 1980

T

José Tarcisio - 1975
Ana Maria Tavares - 1988, 1991, 1999
Roberto Tavares - 1993
Alberto Teixeira - 1970, 1973, 1979, 1987
Floriano Teixeira - 1969, 1974, 1976
Carlos Tenius - 1972, 1975
Joaquim Albuquerque Tenreiro - 1972, 1973, 1975, 1978, 1988*
Jacqueline Terpins - 1988
Iazid Thame - 1974, 1977
Percival Tirapelli - 1986, 1987
Aldary Henriques Toledo - 1974
Amélia Toledo - 1975, 1981(e Paulo França), 1984, 1986, 1988, 1989, 1990, 1993
Berenice Toledo - 1980
José Toledo - 1974, 1976
Moacir Toledo - 1980
Maria Tomaselli Cirne Lima - 1973, 1974, 1976, 1977, 1979, 1980, 1983*, 1985, 1987, 1988, 1989, 1993
José Roberto Torero - 1995
Caciporé Torres - 1972, 1975, 1978, 1981, 1985, 1988, 1991
Marília Gianetti Torres - 1976
Pedro Tort - 1969, 1970, 1973, 1976
Celeida Tostes - 1985, 1988, 1991
Helena Townsend - 1978
Yutaka Toyota - 1969, 1972*, 1975, 1978, 1981, 1985, 1988
Cláudio Tozzi - 1971, 1973, 1976, 1977, 1979, 1980, 1983
Paula Trope - 1995*, 1999
Masumi Tsuchimoto - 1972, 1975, 1978
Sandra Tucci - 1991
Tuneu (Antonio Carlos Rodrigues) - 1971, 1973, 1974, 1976, 1979, 1980, 1983, 1986, 1987*, 1988, 1989
Tunga (Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão) - 1974, 1988, 1991, 1997*
Yara Tupynambá - 1969, 1971, 1977

U

Berco Udler - 1969, 1970, 1971
Agustin Urban - 1969

V

Rubem Valentim - 1969, 1975*, 1978, 1979, 1981, 1983, 1985, 1988
Valeriano - 1980, 1983
Enéas Valle - 1985
Marco do Valle - 1985, 1988
Adriana Varejão - 1993
Cybèle Varela - 1970, 1972
Bia Vasconcellos - 1987
Paulo Vasconcellos - 1988
Regina Vater - 1973
Carlos Carrion de Britto Velho - 1977, 1983
Fernando Velloso - 1983, 1993*
Ângelo Venosa - 1988, 1991
Celina Lima Verde - 1974
Carlos Vergara - 1970
Teresa Viana - 1999
Gilka Vianna - 1975, 1977
Gil Vicente - 1984
Mary Vieira - 1978*, 1981
Roberto Vieira - 1976
Marcelo Villares - 1989, 1990
Maria Villares - 1991
Alice Vinagre - 1989
Maty Vitart - 1977, 1980
Alfi Vivern - 1981
Nicolas Vlavianos - 1972, 1975, 1978, 1981*, 1985, 1988
Alfredo Volpi - 1970*, 1973, 1976, 1999
Lincoln Volpini - 1984

W

Pinky Wainer - 1987, 1990
Kazuo Wakabayashi - 1969, 1970, 1973
Jandyra Waters - 1975
Charles Watson - 1986
Leda Watson - 1974, 1977
Hilde Weber - 1974
Carina Weidle - 1995
Franz Weissmann - 1972, 1975*, 1981
Paulo Whitaker - 1995
Carlos Wladimirsky - 1984*
Anatol Wladyslaw - 1970, 1976, 1977, 1979
Helena Wong - 1970, 1973, 1976
Bia Wouk - 1976, 1977, 1980, 1987

X

Niobe Xandó - 1979

Y

Ada Takagaki Yamaguishi (e Lídia Kinue Sano) - 1985, 1988*
Jaime Yesquénluritta - 1979
Mari Yoshimoto - 1972, 1975, 1978, 1985, 1988
Megumi Yuasa - 1975, 1978, 1985, 1988

Z

Abelardo Zaluar - 1970, 1971, 1973, 1983, 1986
Aloysio Zaluar - 1977, 1979
Zanellato - 1980
Mario Zanini - 1969
José Zaragoza - 1977
Carlos Zilio - 1997
Carlos Eduardo Zimmermann - 1976, 1977, 1983
Chico Zorzete (e Jorge Bassani) - 1985
Rita Zurita - 1988

SALA ESPECIAL

Franz **Weissmann** - 1985
Oswaldo **Goeldi** - 1987
Julio **Guerra** - 1988
Ernesto de **Fiori** - 1989
Henrique **Oswald** - 1990

VERSÃO PARA O INGLÊS
TRANSLATION INTO ENGLISH

TWENTY-SIXTH EDITION OF THE PANORAMA OF BRAZILIAN ART

This 26th Panorama of Brazilian Art is one of the events scheduled by the Museu de Arte Moderna de São Paulo for the closing of its program of activities in the 20th century. Following its presentation in São Paulo the show will travel to several other Brazilian state capitals. Throughout the year 2000 Panorama will be visiting institutions that, like mam in São Paulo, believe in the country's integration not as a rhetorical figure, but as a reality generated by the hard work of an entire team.

At this Panorama, visitors will find works by forty artists based in different regions of Brazil. These artists have been congregated into groups with the object of problematizing the most traditional concepts of contemporary art. Its guiding stars are works awarded in previous Panorama editions. This was the solution the exhibition curator devised to highlight the up-to-the-minute character of the Museu de Arte Moderna de São Paulo collection, perfectly qualified to engage in dialogue with the latest Brazilian art production.

The success of this venture was attained through the laborious effort and devotion on the part of the mam team, and effective institutional relations established between our museum and its peers in Brazil without whose critical assistance the mam curatorial team would have found it impossible to contact so many new artistic talents throughout the country.

The beauty and distinction of this exhibition counted on the decisive collaboration of guest artists who responded wholeheartedly to the curatorial team's requests to display their very best at the show.

Finally, in the pursuit of all its objectives, mam counted on unconditional support from DEUTSCHE BANK which, in accordance with the Rouanet Law, sponsored the entire production of this 26th Panorama of Brazilian Art, from the curator's "reconnaissance missions" to the acquisition of some of the works on display for integration in the mam collection, not to mention the publishing of this magnificent catalog.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo wishes to express its deep gratitude to all those who contributed to the success of this edition of the Panorama of Brazilian Art.

Milú Villela President
Museu de Arte Moderna de São Paulo

DEUTSCHE BANK AND BRAZILIAN IDENTITY

A self-assertive nation is a nation that expresses itself. Why should this be so? Almost certainly, it is because in search of acknowledgment for their identity, the peoples must rely on their memory, their history, and their ability to express new ideas. On all these counts Brazil is a truly fortunate country.

Despite complex problems and formidable economic and social challenges facing the country, Brazil is nevertheless the repository of a formidable combination of different peoples on one and the same great territory, living under the aegis of mutual tolerance -perhaps the world's most outstanding example in this respect.

This tropical semi-continent has gladly welcomed peoples of every race and religion from all over the planet. These peoples have quickly and surely assimilated the Brazilian lifestyle and ethos, thanks to the shared language and tradition of peacefully living together. They have often become Brazilians at heart in the first generation – even before having children or grandchildren - and adopted this land as theirs forever.

This is a truly significant nation. Its powerful and vigorous economy is on the road to economic development regardless of any jolts along the way. All this has been made possible by increasingly assimilating underprivileged members of society as consumers, by integrating the country in the globalized economy, and by consolidating low inflation as part of everyday life.

However, what really makes Brazil work is above all the high spirits of Brazilians. This is one of the few countries in the world where festive events are better organized than day-to-day bureaucracy. For instance, Brazilian carnival is very smoothly organized; soccer is still the best in the world; and Brazilian families carefully plan summer vacations so as to avoid mishaps.

This Brazilian joie de vivre has, it is true, occasionally been eclipsed by the anxiety derived from day-to-day concerns and routine problems that are not few. But Brazilians are not easily discouraged.

In Brazil the arts are also quite significant. Music is among the world's best; there are many prodigiously talented classical musicians, and ingenious architects and landscape designers, from Niemeyer to Burle Marx, who have succeeded in revealing a truly Brazilian style of living and feeling.

This is also the case in the visual arts. Brazilian painters have developed their own original and fascinating interpretations for resolving problems of color and light; they have been highly creative and innovative in the use of line and figure, making the connection between art and the complex issues involved in our sociocultural composition. In other words, they are democratic, in the sense that they seek to reproduce the dreams, impasses, realities and aspirations of this plural society.

This is how we see the significance of *Panorama of Brazilian Art* at the mam. It is an admirable achievement for this institution to have succeeded in organizing 26 editions of *Panorama* over its 30 years of existence. It has therefore been a great privilege for Deutsche Bank to help the mam in making this new edition possible.

Our institution, now the world's largest bank, has a policy of sponsoring art internationally that has made it a global partner of the Guggenheim Museum. In 1997 through a joint venture, the Deutsche Guggenheim Berlin was opened on the ground floor of bank's new premises on Unter den Linden, near the historical Brandenburg Bridge.

Deutsche Bank is currently providing art education and scholarships for over one thousand children from low-income communities on the outskirts of New York City in partnership with the Museum of Modern Art of New York, the Whitney Museum of American Art, the American Craft Museum, the Arts Connection and Enterprise Foundation.

It is, therefore, consistent with our past and our vocation that we have taken great pleasure in associating the bank with this new edition of Panorama at the mam, thus contributing to the reaffirmation of Brazilian art and identity.

Roger Karam Chairman
Deutsche Bank

PANORAMA 99: THE COLLECTION AS PARAMETER

Tadeu Chiarelli
Curador Chefe

FOREWORD

This 26th edition of *Panorama of Brazilian Art* at the Museu de Arte Moderna de São Paulo is crucially significant for mam. Held on the threshold of a new century and a new millennium, this 1999 edition also celebrates the 30th anniversary of the first *Panorama* exhibition. Which is no small achievement, bearing in mind that, after the International Biennial of São Paulo - now in its 50th year - *Panorama of Brazilian Art* is the longest-running regular exhibition in all Brazil.

D. Dina Lopes Coelho, the Museum's first curator or "technical director" in the period after 1963, conceived the Panorama series and posed the following three objectives for the first exhibition. (1)

One of them, a more circumstantial objective, was to double as a public acknowledgment to São Paulo mayor, Brigadier Faria Lima, who had granted to the Museu de Arte Moderna de São Paulo the use of a pavilion at Ibirapuera Park. Since the transfer of its collection to the University of São Paulo (USP) in 1963, the museum had lacked suitable premises in which to establish itself and operate.

A second purpose of holding these panoramic exhibitions of Brazilian contemporary art was to regain the Museum's rightful position on the Brazilian art scene after the transfer of its collection to the University as consequence of the crisis that affected the institution in the early sixties. After all, since their creation the "mam *Panorama* exhibitions" - which at first were held annually but became biennial events beginning in 1993 - were committed to the mapping and broad dissemination of the most contemporary work being done in the arts in Brazil.

There was a third purpose in holding the *Panorama* series, one of what we might describe as having a more audacious nature, which has brought lasting consequences for the profile of the institution itself: to reward the most significant works by acquiring them for a new Museu de Arte Moderna de São Paulo collection since, before the first *Panorama* in 1969, the museum had possessed just over one hundred works.

In that 1969 *Panorama* - in an attitude of collective recognition for the institution's recovery efforts following the traumatic events of the beginning of the decade - many of the guest artists donated works to the Museum. On the basis of this generous initiative, the mam was unknowingly shifting - or rather expanding - its original mission indicated in its title as a "museum of modern art". Over the years and through these donations, the Museu de Arte Moderna de São Paulo has become a Brazilian museum of modern and contemporary art.

The first acquisition prizes were granted in 1970. Ever since then, the collection has been gradually built up, particularly through regular acquisitions of works awarded at *Panorama*, and transformed the Museu de Arte Moderna de São Paulo into one of the most wide-ranging collections of Brazilian contemporary art.

PANORAMA SHOWS EXPAND mam COLLECTION

Most certainly, the *Panorama* prizes awarded over the last 30 years not always distinguished works that in fact represented the best of Brazilian art production. On occasion different circumstances have led jury members to appreciate works that nowadays have hardly anything, or nothing at all, to contribute to the understanding of both, the art of the period and the artist's trajectory.

Fortunately, however, besides duly indicating the best paths Brazilian art has trodden in three decades, a significant portion of *Panorama* prizes incorporated into the mam Collection - the portion I view as the most significant, the one that in fact counts - bears witness to the high quality and importance of artists who authored works now conserved in the Collection.

The moment we, members of the curatorial team of the Museu de Arte Moderna de São Paulo, began to meet to discuss the curatorial design of this commemorative edition of the 30th anniversary of the *Panorama* series, we came across a complex issue. Taking into account that the primordial role of *Panorama 99*, like all previous show editions, is to display the most recent production of visual arts in Brazil, we had to come up with an answer for the following question: How to confer on the event the character of a commemoration and, at the same time, a reference to the history of these exhibitions that significantly contributed to the history of both, mam and 20th-century Brazilian art? This issue came up precisely because the curatorial team did not wish for this emblematic 30-year anniversary to go unnoticed to the general public as well as to the Museum.

Early in our discussions we had rejected any sort of manifestation of retrospective nature, one that would serve as a report on the entire series, for fearing that it could be transformed into an enclave or obstruction to the extremely contemporary character of the show.

However, after delving deeper into the subject, we came to a conclusion that now seems quite obvious to us. As a series of exhibitions created 30 years ago to show contemporary art, over this period the *Panorama* most certainly contributed to the mam Collection a consequential number of artworks. To date, these works inform on artistic and aesthetic concerns that have been discussed, investigated an/or overcome by young Brazilian artists.

It was precisely while defining the issues that feed the debate on Brazilian art produced at this end of century and millennium that we identified, within the mam Collection, the works that could serve as references for mapping the art produced in Brazil in the last couple of years. (2)

Notwithstanding the long roster of current issues that fuel the local art debate, we were forced to restrict our selection to only six of these issues, due mainly to the limited physical space available in the mam gallery. However, the curatorial team viewed the selected issues as being extremely up to date within the context of Brazilian art; furthermore, they are duly represented by the works that integrate the mam Collection and by the works of guest artists.

UNDERSTANDING CONTEMPORARY ART AND PANORAMA

To make the intentions of the curatorial team easily understandable, we have separated into two major sections the reference works taken from the mam Collection to serve as agglutinating axis for other works in their respective segments:

1 - the section that addresses modernist issues that to date still concern a number of artists as problems to be tackled and/or overcome;

2 - the section that addresses issues that, within context of contemporary art, aggregate to the discourse of language specificities (a modernist issue) miscellaneous problems and/or their evolutions, thus further expanding (and often reach beyond) said discourse.

When establishing these two sections the curatorial team carefully took into account the need to expose at *Panorama*, through works by guest artists, the contamination of markedly modernist productions by behavioral, anthropological, sociological, and other issues (and vice versa). This approach sprang from the fact that at present the world of art is going through an extremely complex phase, one in which important contributions come from artists who retrieve and further elaborate the postulates of modernity, at the same time that other artists contribute works that radically override these postulates - not to mention other artistic proposals envisioned as cross-breeding territories for the postulates of modernity and the new trends that seek to substantiate its obsolescence.

Within the first section we have emphasized (and shown in three segments of this *Panorama*) an issue that seems rather substantive: the on-going debate on language specificities - a modern problem par excellence that still contaminates and is contaminated by other and more recent formulations.

"MASTS", 1970, BY ALFREDO VOLPI The work selected as reference for the issue discussed in the first segment is one of Alfredo Volpi's masterpieces, the canvas "Mastros" (Masts), awarded at *Panorama* 1970.

This work may be viewed as a model of the highest quality reached by Brazilian painting in the 20th century. This canvas features two apparently contradictory inputs that, thanks to his skills, Volpi balanced in exemplary manner: on the one hand, the concern of a significant portion of educated modern painters worldwide with highlighting specific elements of painting - its two-dimensional character, color planes etc. - to stress the nature of this art medium as a form of independent knowledge, detached from everyday life; on the other hand, the manifestation of a "Brazilian" popular visual experience (the choice of colors, the handicraft treatment dispensed to materials, the need to "naturalize" the artistic event through the work's title) to reveal an anthropological "contamination" that possibly accounts for the growing importance that young Brazilian artists attribute to Volpi's work.

THREE UNTITLED DRAWINGS, 1977, BY AMILCAR DE CASTRO Three drawings by Amilcar de Castro awarded at *Panorama* 1977 serve as reference for discussing the issue in this second segment of the first section. In these works the specificity of drawing is extended to its ultimate degree: the artist's generous brushstroke rendered with India ink tracing a line that, while defining areas or fields of signification, reasserts the two-dimensionality of the support by duplicating its contours.

Amilcar de Castro constantly works with a view to attain maximum aesthetic results with minimal gestures. He ranks among the most significant Brazilian artists of the 20th century, mostly due to his mastery at taking to its ultimate consequences the quest for specificity of the languages he investigates, mainly drawing and sculpture.

As I will discuss once again later in this text, the resolute character conveyed in Castro's drawings strikingly contrasts with the less impetuous and more reflexive nature of works by young guest artists showing in this *Panorama*. Currently these artists are engaged in the investigation of line, whether it be in drawing or in painting, or yet in drawing-painting.

The difficulty to determine exactly the type of language adopted by these artists clearly reveals Amilcar de Castro's solitary stance, one in which he works with matchless skills to assert postulates of a poetics impregnated with analytical concepts of modern art.

UNTITLED SCULPTURE, 1975, BY JOSÉ RESENDE If in their particular ways the works by Volpi and Amilcar de Castro establish guidelines for understanding the transformations underwent by modern postulates upon their introduction in Brazil, José Resende's "Untitled" sculpture awarded the Incentive Prize at *Panorama* 1975 reveals the deep changes that affected the realm of 20th-century tridimensional art in the period that followed the apogee of modern art.

Whilst in the first half of the 20th century sculpture was mostly characterized by an emphasis on its specific elements - material, volume, and mass -, particularly after the end of World War II its concept unfolded in a previously inconceivable manner. Today it covers from physically grandiose designs that produce truly architectural compositions to actions that rely on the artist's own body as support.

In this sculpture awarded in 1975, Resende - who had become disillusioned with the search for modern art's "sculptural essence" and its supposed autonomy in face of the reality of the environment - problematized these postulates and, far from acting on different materials to reveal alleged possibilities of self-expression, merely aggregated them into a single body.

Resende's body is one of problematic or precarious autonomy. Notwithstanding its evident formal elegance and unlike "pure" modern sculpture, the artist's work is not propped only on one point of support, which traditionally is the floor. By creating a work that depends on both wall and floor, the artist breaks with the publicized autonomy of modern sculpture and integrates the reality of the environment (in this case, the gallery) in the creation of his work. In this process, Resende transforms his sculpture into an event that is not only aesthetic but also political.

Somehow it is precisely this work by José Resende that links the two first segments of *Panorama* 99 mentioned above, and the other segments. A close look at the work reveals that the artist neither sculpts nor molds; rather, he appropriates and articulates materials so as to create a new realm of signification, not only for the piece itself, but especially for art's institutionalized space.

Situated between the gloriously modern strands of Alfredo Volpi and Amilcar de Castro and the formulations that either disarticulate or problematize the arguments that animate them (in this *Panorama* these formulations are found in works by Nelson Leirner, Paula Trope, and Nazareth Pacheco), José Resende's work awarded in 1975 is perhaps the major emblem of this passage or crossroads through that Brazilian art and international art have been treading in these last three decades of the 20th century.

"YOU BELONG", 1995, BY NELSON LEIRNER To a certain extent, much of what has been stated above about José Resende's work may be applied to any review of Nelson Leirner's "Você faz parte" (You belong), awarded at *Panorama* 1990.

To execute this work, Leirner began by appropriating two paintings made with ink and glitter on mirror, which he bought at a nondescript shop in São Paulo's downtown district.

Besides lacking good taste - from the viewpoint of questionably bourgeois and "cultivated" refinement -, the pieces constitute a pair, not only because they are the same size and made with identical materials on a same support, with the same "style" technique, but also because they portray a man and a woman. Actually the portrayed figures are not a man and a woman, but *man* and *woman*, given that these paintings feature all the tritest stereotypes of human representation:

The first painting shows a female figure as sex object, her body sensuously hidden under precious adornments and her face framed by a profuse mass of hair. At her feet, two felines - jaguars - complete the scene. The woman's posture is ambiguous and suggestive: on the one hand she appears to offer herself from the waist up, her breast exposed in alluring manner; on the other hand she appears to be refusing herself from the waist down, covering her sex with one of her legs and hand;

The second painting is a typical reproduction of a male figure viewed as symbol of strength and power. Even half-covered with adornments, his body leaves no doubt as to the subject's masculinity, which is shown in his boldly challenging posture and in the knife hanging from his waist (a less-than-subtle allusion to his maleness). Finally, two other felines, two lions, frame the lower part of the hero's body.

Nelson Leirner's work consisted of setting up between these two paintings ordinarily found in second-rate shops (and in homes of the culturally disadvantaged), a crayon drawing that reproduces the above-mentioned illustrations, displacing them from their original "stands".

At first sight one would think that by setting his drawing between the two stereotyped paintings Leirner sought to establish a contrast between the nearly-industrial pictures and the educated artist's expressive gesture that "corrects" trite illustrations, bringing them to the strict realm of higher culture and scholarly art. Well, that is pure illusion. Leirner's drawing, rough and caricature-like, corroborates and even "legitimatizes" the biased denotations conveyed in the two paintings. What is more, by titling his appropriation "You belong", the artist integrates in the work both the institutional space where the work is being shown and the observer.

Where is the work of art? Where does it begin and where does it end? What differentiates an object viewed as a mere mundane element lost among other objects from an art object? Who determines whether a given object or picture is in good or bad taste? What are the rules of art? What are the rules of the game? Who establishes them?

Breaking with the idealism that inspired a significant portion of 20th-century art, Nelson Leirner's "You belong" - as well as José Resende's "Untitled" sculpture mentioned above - points to an apparently irreversible interference into the constitution of the artistic event by the reality of the art system and all that it signifies.

UNTITLED TRIPTYCH (FROM THE SERIES "THE BOYS"), 1995, BY PAULA TROPE As to the triptych by Paula Trope awarded in *Panorama* 95, it equally consists of a photo shot by the artist herself and two photos she appropriated. The central part of this referential work is a picture of four Rio de Janeiro street kids that Trope shot with a pinhole camera. Using the same process, the boys turned from subjects to authors and took the two photos that now flank the central picture.

If Leirner's triptych ultimately discusses Power through the premeditated shuffle of high and low culture, scholarly and non-scholarly pictures, Paula Trope's triptych also addresses Power while seeking new possibilities for the traditions of photography, documentary art, or "exposure" art.

Trope carried out this job in a remarkably creative manner by choosing a precarious apparatus with which to record the images of her interest that adequately matched the living conditions of those street kids.

Photographig with the pinhole cameras she produced out of ordinary cans was a task that required substantial exposure time. Furthermore, the "correct" recording of images of objects and/or individuals many times required painstaking effort. Every time the exposure time was insufficient, images came out unfocused, trembled, and somewhat shapeless.

These material characteristics of the technique Trope used in her project were perfectly consistent with the results she obtained when photographing the boys. As it seems, the precariousness of the pinhole camera "shielded" the kids from the totalitarian identification that documentary photography ordinarily renders. By producing low-definition images, the artless pinhole camera protected the boys' flimsy physical and psychological integrity, protecting them from being fully identified.

In the small photos that flank the larger picture, more than revealing what the boys saw, the blurred images and their fleeting, ephemeral character seemingly indicate how they view the world.

The three photos that the artist decided to assemble after viewing their final results claim for the Brazilian art circuit, at this century end, the reinstatement of issues that - while extrapolating the purely formal problems as well as those related to the binary structure of art and institution - reflect and further elaborate issues of anthropological and/or sociological character. This action is not carried out through an expressionist approach - as for example the "socially engaged art" produced a few decades ago and still produced to date - but in a more detached manner that also takes more into account art's limitations in transforming life. Nonetheless, Trope's approach is laden with an anguished affectivity nearly devoid of faith in future redemption.

UNTITLED OBJECT, 1997, BY NAZARETH PACHECO Nazareth Pacheco's "Untitled" work awarded the Embratel Grand Prix at *Panorama* 1997 could perfectly well be identified with this hopelessness in relation to art, reality, and their future, even though in this piece the clash with unequivocally social matters is rendered in more psychological hues, with strong psychoanalytic implications.

In principle Nazareth Pacheco's "gown" shares in the irony that characterizes Nelson Leirner's works, though in her work she resorts to manual skills to produce a more elaborate trap and mislead the observer. Let me explain: in his work Leirner generally introduces the least amount of "rectification" in objects he collects from everyday life. In "You belong," the maximum amount of manual work he employed was limited to the transfer of the painted images. In other works he does even less, he restricts his action to articulating odd objects in the gallery or on a flat support.

Evidently Leirner premeditates this instance of minimal interventions and "minimal" labor with the intention to further mislead those individuals who still believe that before pleasing the viewer's eye art must be impregnated with manual work as if to justify the artistry of the end product.

Nazareth Pacheco's "gown" is entirely made by hand. Like a gifted young lady she threads crystal bead by crystal bead, bugle by bugle, razor blade by razor blade in the construction of a fabric that ultimately will render the "dress" impossible to wear...

Whereas handwork does not seem to add value to Leirner's production, in Pacheco's "gown" the elaborate composition by hand seems to clash with the complete uselessness of the final product. After all, her "dress" does not serve even for sheer contemplation, because a closer look at it will reveal contradictions that hurt the viewer's eye and principally his/her mind.

A "dress" that is good for nothing, that cannot be worn or looked at, Nazareth Pacheco's work is an autobiographical piece that "tells" a lot about its author, a woman who was subjected to numerous restorative surgeries to "remodel" congenital malformations.

Obviously, in this last sentence the verb form "remodel" appears in quotation marks because we know that the intention it denotes is absolutely meaningless - a course of action focused on an

idealized female figure that is closer to the stereotype illustrated in the painting Nelson Leirner appropriated in his work, than to flesh-and-blood women of the real world.

Plunged headlong in her particular issue, Nazareth Pacheco views her handwork as something that transcends psychoanalytical treatment because it actually transcends her own life story. In so doing, it addresses a problematic of woman in western society, the woman's comparison to stereotypes with the purpose to detect differences in relation to the ruling standards, i.e. "defects" that must be corrected.

The same holds true not only for women but also for all social groups that do not follow conventional standards. This is a reason why Nazareth Pacheco's art production became one of the principal emblems of Brazilian art of the 1990s. By publicly exposing her private and non-transferable personal drama, the artist demonstrated - in a way that only an artist can demonstrate, never an artisan - the possibility to turn into libertarian and indomitable art the totalitarian burdens imposed on an individual.

In a quiet and untroubled manner and with an authoritative cynicism devoid of any regenerative, messianic intention, Nazareth Pacheco's "gown" reinstates authorial expressiveness in end-of-century and end-of-millennium art.

COLOR, LIGHT AND PLANE, BETWEEN PAINTING AND PHOTOGRAPHY

The paintings, photo-paintings and photographs grouped around **Alfredo Volpi**'s *Mastros* (Masts) seek to delineate a territory of resistance and innovation in the concept of painting in Brazil as this millennium comes to an end.

At first sight, **Sérgio Sister**'s works seem to involve both an exegesis and an expansion of the potential of modernist premises in painting today. They somehow seem to discipline the subtle optic kineticism of Volpi's painting, covering pictorial areas with taciturn and introspective tonalism that - through the acquiescent discretion of the form of the support - threatens the oftentimes-intense tempo attained by Volpi's poetics.

Nevertheless, particularly in the concept of his diptychs that include the actual space of the wall - which is energetically fused with the idealization of pictorial space -, Sérgio Sister apparently wishes to do away with the purely self-referential aspect of his work in a discerning call for painting to move back into the arena of public debate, and to become more relevant, in the same way that technology-spawned artworks are (arguably) seen as pertinent.

While Sérgio Sister claims a new place on the end-of-millennium art scene for painting derived from the modern, **Ricardo Carioba** hopes to consolidate photography as part of art and his work is essentially retinal and pictorial in its concept and final configuration.

There is, in the work of this young man, a definite rejection both of the tradition of "photography as document of reality" and of the "appropriated photography" in vogue in the 1980s and 90s. Carioba practices a kind of "neo-pictorialism" (of which we will see more in this *Panorama*), and sets out to encounter points of contact with current painting, so that in their formal reduction - and their exacerbated chromatism - his photos evince a clear challenge to hierarchical norms for painting and photography in our time.

This same intense chromatism found in Carioba's photos is also seen in the painting by **Teresa Viana** presented in this segment.

Chromatism taken to an extreme, together with exacerbated presence of material in the rhythmic constitution of the work are two strategies showing that today's painting has the purpose of regaining (or rather, in Brazil, at last gaining!) its public dimension, its concern to be a protagonist in the debate over current art.

Whereas Sérgio Sister chooses to concentrate on pictorial quality so that full fruition takes place in real time and space (and, in some ways, he includes them in the work itself), Teresa Viana's painting goes back to the elements that the public finds most attractive and uses them emphatically: vibrant coloring and, primarily, a materiality so explicit that you feel compelled to touch it. Touching a painting (even the idea of touching) means bringing it closer to the viewer's reality, making it become less rarefied and less remote from reality.

Fábio Noronha's work, in contrast, seems to consciously shun any confrontation or claim to an affirmative role in the sense of a social purpose for painting in today's world.

His painting does not yield itself to viewers or to real space. It is not concerned to attract followers and in this sense it is representative of another pronounced trend in current art.

Noronha's painting is just as refined as that of his peers mentioned above. It calls on viewers - so often less than focused - to commit to unmasking its mysteries and subtle propositions. By transcending the self-referential boundaries of modern painting, his work evinces intensely psychological echoes of autobiography, stressed by the successful use of high-quality coloring and tones.

Again, the paintings by **Vânia Mignone** are also charged with autobiographical resonance. Their troubled origin is in the prevalence of imagetic structure in photography, particularly in advertising work. Her work features agonizing hues that suggest an air of disillusionment with life and may be understood to see painting as a means of recapturing the function of interpreting the reality of the world, which has been usurped by photography.

With their deliberately poor facture and absence of the conventional details for pictorial mediums, Mignone's works emerge as survivors in a battle between painting and photography in which the former is attempting to regain an occupied territory.

Her painting seems to be triumphantly returning from this battle with advertising photography but, at the same time, appears to be badly shaken and indeed totally contaminated by the very same photographic discourse that it sought to vanquish. Her production seems to show that today's world - even when it is manually re-created in a painting - has been completely structured by a kind of totalitarian code of photography that tends to reduce everything to mere surface and restrain any transcending of boundaries.

In the work of **Zé Guedes**, this secular clash between photography and painting, in which the two vie with each other to be dominant medium for the creation of images, is apparently resolved in a truce... or by mutual annihilation.

By counterpoising unfocused photos of very poor housing (in a free and subtle association with Volpi's "façades") to flat black paintings, Guedes seems to want to neutralize any kind of hegemonizing moves between the two mediums. Side by side, painting and photography attempt to cancel each other out in optical equivalence, creating a third possibility for viewers to perceive.

However, for those who look closely at this comparison - which contains much salutary criticism of both "pure" painting and of photography's tradition of having a "social conscience" - it would appear that the basic pictorial concepts of color and light emerge as victors.

By limiting expansion of the forms and colors in the photos, the black planar paintings lend them that same status of absolute autonomy that is sought by this century's modern painting.

Here we are not interested in whether the colors and forms were built up manually with paint and brushes, or in a lab or on a computer. While the works are materially photographs, these images are conceptually paintings, and the fact of being alongside painted black planes further enhances this status.

By bringing together the work of these painters, photographers, and photographer-painters, this *Panorama* has sought to show the public the multiplicity of the developments attained by attributes previously inherent only to painting: two-dimensional plane, color, and light. Today, at a time in which both painting and photography itself are determinedly interrogating the premises that evolved during the first decades of the twentieth century, the production of these seven artists in this segment is a splendid illustration of the most significant paths being explored by photography and painting in the search for new directions.

LINE, PLANE, AND THE END OF UTOPIA

The three drawings by **Amilcar de Castro** - which, as we have mentioned, were award-winners at *Panorama 1977* - function in this edition as axis joining works that even today continue to reflect the relevance of line as the main instrument/issue in many artworks.

Traditionally, line is associated - in a very crucial way - with drawing, which is very well represented in this segment of *Panorama 99*, even though it appears, so to speak, in disguise or camouflaged as other mediums.

It is precisely Amilcar de Castro himself who shows the potential for an extraordinary re-emergence of drawing in his 1998 sculptures done in metal and wood. It is as if the artist had transformed the planar paper surface into a robust and unbreakable solid object in three dimensions. The artist severs and crosscuts some of these objects, using a graphic gesture of penetration and breaking to allow continuing fluidity in time and space. In other cases, he has established contiguity between several solid objects by producing lines and planes that integrate surrounding space into sculpture.

Whereas Amilcar de Castro brings line and drawing to sculpture, **Marcelo Solá** takes them back to the plane, now impregnated by the universes of painting and/or writing. The older artist's line is decisive and filled with utopian promise of transformation, while the younger Solá's graphic gesture seems to constantly contemplate its own precariousness and uncertainty, hesitating between falling into pictorial gestuality, or being totally ruled by the codes of writing.

Lacking any future projection or any orderly sense of purpose, Marcelo Solá's works appear to timidly take issue with the modernist kind of confidence that is found in the work of Amilcar de Castro.

The notion of drawing as a project, ordering an argument with a view to the possible future execution of something that will be part of the world or that will transform the world, also runs into a wall of silent and desperate impotence when confronted with **Paulo Climachauska**'s "projects" shown in this edition of *Panorama*.

Here, drawings of objects, calculations beside them, and even surrounding colors, instead of pointing to a possible future development, or to prospect at all, configure images and forms that are mutually neutralized, and only claim to be manifestations of erratic desires, sudden disturbances, tentatively overflowing having abandoned all hope of a full outpouring.

The works by Marcelo Solá and Paulo Climachauska at this *Panorama 99* show the persistence of fin-de-siècle artwork that has no hope for the future (or for art in the future), points to the absence or impossibility of communication, and indicates the reduction of signs to mere self-reference.

This melancholic disillusion in relation to the future, and to the future of art too, which is seen in the production of these two artists, is problematized in the works of the remaining two artists in this cluster of works around Amilcar de Castro. I am referring to **Alex Cabral** and **Fabiano Gonper**.

The former, going back to the line as the fundamental element of portraiture, uses it to point to the depersonalization of the subject in end-of-millennium society. Cabral appropriates the contours of images of models and personalities posing for advertising photos and totally depersonalizes any details that might facilitate recognition. To ensure the complete success of his undertaking, besides appropriating only minimal elements from the images, he uses masks - in the style of primitive templates - and prints them on a wide variety of paper types.

Interacting with texts and images on his chosen supports, Cabral's silhouettes tend to be even further deprived of any chance of being identified.

What seems to move Alex Cabral in this undertaking is real disbelief in the potential of art at this point in time. Even so, unlike Solá and Climachauska - and with some considerable audacity and juvenile inconformity - he seeks to insert his works in public spaces he visits, through actions that have much of the spirit of the campaigning movements of the 1960s and 70s as well as of the "old" graffiti artists of the 1980s.

Alex Cabral's approach might appear to be contradictory, since in an attempt to rebut his own experience of the uselessness of the artist's direct involvement in everyday life (since his disbelief in the potential of art as an agent of transformation has been evinced in his portrayal of the erosion of the subject), his work is perhaps one of the most acute pointers to the challenges now facing artists who strive for poetics in constant conflict with "what is", with the real.

Full of the same juvenile inconformity seen in Cabral's work, Fabiano Gonper tends to continue to wager on the effectiveness of direct contact, on the correspondence between artist and viewer. Using drawings that are like notes from an intimate journal on mirrors, he attempts to effectively/affectively connect with viewers of his work, making them his ideal accessories so as to share with them his uncertainties in relation to art and to life.

By means of his confessional and intentionally guttural drawing, lacking any concern for great refinement (except in order to mirror his own depths), Fabiano Gonper attempts to recapture the concept of art as a means of communication between two subjects...

As we have seen, Amilcar de Castro is alone in his determined and utopian poetics, contrasting with a representative grouping of young artists who prefer, in their disillusionment in relation to the perspectives traced by the proposals embraced by the older artist, to orient their artistic and aesthetic interrogation toward a process of internalization with intensively psychological components. Again, Solá and Climachauska base their work on the assumption of incommunicability, or at least of difficult communications. Also disillusioned with existing reality, Cabral and Gonper show despondency in their approach as they seek to communicate with others.

The isolated position occupied by Amilcar de Castro in this segment is, perhaps, not only a symptom of his unique place in the art of the postwar period, but also an unequivocal pointer in the sense that, as this millennium comes to an end, the great utopias that marked much of the 20th century are no longer in a situation in which they can be materialized in aesthetic discourse.

TRIDIMENSIONALITY PROBLEMATIZED

José Resende's sculpture *Untitled* (1998), which is being shown alongside another work of his that earned an Incentive Award at *Panorama* 75, points to a broadening of his repertoire in the field of tridimensionality. In the 1970s, his focus was on the relations between the different materials composing a work and also on tight dialogue between sculpture and exhibition gallery. His 1998 work features a number of new aspects.

To begin with, the 1998 piece is assembled on the basis of just one material: copper wire, which is shaped into curved and elongated semicircles showing a good-humored likeness to the human figure typically seen in children's drawings.

The introduction of humor and figurative indices in some of José Resende's sculpture dates from the end of the last decade and opens up a new perspective for his poetics. In these works, one sees representation taken almost to the limit of intangibility, so that material and its behavior in space and time - which were always an "issue" in Resende's sculptures - point to a transcending, a going beyond the presentation of the material and its spatiotemporal situation. Take, for example, his 1998 *Untitled*, shown at this *Panorama*, in which the braided copper wire seems to have been stretched to the exact point at which it can add resonance - in the easily decoded form of a human body - to what is seen as the end-result of this deliberate intervention in the material.

The way this structure moves upwards and the manner in which it is placed on the wall, using its five extremities as delicate points of support, appear to be the features that do most to lend the piece a strange and unsettling kind of humor since the structure both braided copper wire tensioning space, as if it were a relief, and a human-like figure that seems to be struggling to get off the wall... And it is on this intersection between these two situations that José Resende's sculpture is located. (3)

In the very particular trajectory that his sculpture has taken, it can be clearly seen that Resende now orients his work toward discovering this sort of "fertile moment" for tridimensional art objects in which the modern concept of sculpture - understood as pure presentation of the material being manipulated - alternates with the previous concept. This concept viewed the tridimensional art object as a locus for transcendence or alienation of the material and the way it had been manipulated in seeking representation of forms found in reality, idealized or not.

It may well be that it is only now, at this point in the development of art as the century comes to a close, that this type of orientation has become possible. Particularly over the last three decades, artists around the world have continually challenged the canons of modern art and the modernist concept of sculpture has begun to unravel (as have many others).

The rules governing the production of tridimensional works - such as the search for original form with no relation (or a very tenuous one) to reality; self-reference; emphasizing the "truth" of materials, etc. - have been undermined by works challenging these precepts. In this formerly very restricted field of sculpture we now see the emergence of such elements as the artist's body, everyday objects, the history of art itself (in the most general sense), exhibition sites, the elements that previously designated other modes of artistic work (such as painting and literature)... As part of this constant and unremitting process of unraveling, we may say that the concept of sculpture (as well as painting, drawing, video, photography, engraving...) has purely and simply broadened into a more general concept of art.

In fact, nowadays practically nobody really cares whether a work is sculptural, literary, etc. What concerns us is how a work is able - on the basis of its constituent elements, and them only - to enlarge the experience of existing and living in the world.

It was this whole development that opened the way for José Resende to find that "zero degree" point at which sculpture as presentation joins sculpture as representation. This development too allowed artists like **Daniel Acosta** to derive much of his sculptural work from references to art history, more specifically, the history of painting.

The piece Acosta displays at this edition of *Panorama* 99 is titled *Mme. Récamier*, in a direct reference to Jacques-Louis David 's famous work painted in 1800 and now at the Louvre, portraying a high-society French woman.

The interesting point in Daniel Acosta's work is that, instead of portraying the figure of this woman, he re-does the couch where she supposedly reclined while posing for her portrait. Although this canvas is now recognized as one of David's most important paintings and a precursor of modern painting, what is initially evoked by Acosta is purely and simply absence. The absence of painting, the absence of the woman with her virginal appearance and splendid body...

However, Acosta's evocation is a little more complex than it might seem at first sight. It does evoke the whole aura around the painting (notwithstanding the ideas of Walter Benjamin) by assembling a kind of sculpture-couch.

But the evocation of the famous work is not achieved through the couch, but rather through the title. Without this title, the work would have only posed the ambiguity mentioned above: through its form. It would be located somewhere between sculpture and design - in fact precisely on the boundary between these two forms of art. By adding the title of David's famous work, Acosta expands on the ambiguity of his work (or rather, of his attitude to his own work) and demands parity with the first *Mme. Récamier* and its author for himself and his work.

Daniel Acosta is considered a sculptor since people who also molded or organized materials in tridimensional space before him were called sculptors. But by naming his work after the Jacques-Louis David painting, Acosta attempts to link himself and his production to all that was conferred on the famous artwork. It is as if Acosta had appropriated David. It was as if, by giving his work the same title that David gave his painting in 1800, Acosta in some way became David...

Obviously this deliberate process of incorporation is due to a certain view of the heritage of art in this century to which Daniel Acosta subscribes in an extremely critical sense (specifically, the Duchampian tradition). So what does this incorporation achieve? What purpose is served by evoking the famous David?

In evoking an art object by producing another art object, what the artist does, in an ostensibly ironic way, is to show that the whole art circuit (including the history of art itself) is fetishist and autophagous; it is to highlight its narcissistic, extremely self-centered, and autistic character.

Alone in its space at the exhibition, the *Mme. Récamier*, now Daniel Acosta's (and no longer Jacques-Louis David's), provides an exemplary instance of how sculpture -and this applies to art as a whole - can be extremely critical and conscious of possible pitfalls within it, although without necessarily going beyond its own limits.

On this extremely unraveled texture of contemporary sculpture, no clash is perceived between works such as José Resende's piece and Daniel Acosta's *Mme. Récamier* or the documentation of **Yiftah Peled**'s public actions.

Peled's actions may be interpreted as peaceful manifestations of protest - or resistance - against the predominance of outdoor advertising in our major cities, to the point of fulfilling the role of "public art." The artist's nude body is counterpoised to these totalitarian images on the billboards.

Like a kind of living statue revealing his human fragility before simulacrums of the real behind him, Peled, in these performances, always has his body partly-covered in banners with his phrases. As passing drivers read them in the overall context of the billboard where the artist literally places

himself, the phrases function as subtle short-circuits to the discourse transmitted by advertising images.

These phrases are written in soap powder mixed with the artist's own saliva, which emphasizes even more that Yiftah Peled's performances are a form of protest. Using his own body and fluids, he wishes to wipe out or switch off the advertising messages that, in an authoritarian way, just make use of their power as transmitters, regardless of any kind of feedback other than immediate consumption.

Peled's actions are also relevant – particularly for this edition of *Panorama* – because they pose the issue of public art in Brazilian cities in a very concrete way. In the absence of any policy for effectively introducing artworks into public spaces, Brazil's major cities have become easy prey for the uncontrolled flow of speculative capital and are rapidly moving toward total and relentless dehumanization. In this sense, Yiftah Peled's nude body, with the impact arising from its fragility, proposes that we observe – and this is disturbing, although undeniable – that, in Brazil, the most terrifying aspects of postmodern society have been crystallizing even before we have been able to reap the benefits of the modern era, excepting some of the latter's less savory features.

Looking at sculpture and art in public spaces through the documentation of Yiftah Peled's performances in Curitiba and Florianópolis (shown in an intimate setting at this *Panorama*, following the express wish of the artist) seems to be yet another most opportune element to bring out the overlapping of art-forms that has taken place in recent years. Peled uses his own body (the human body was, for centuries, considered the conceptual basis for sculpture) and elements traditionally linked to the literary field to expand our understanding of art today. Should Peled's work be labeled as sculpture, performance, or literature? Fortunately, this question has been left behind by the artist's own attitude to reality and by the reality of art around him.

In some ways, this also applies to the works of another artist in this segment, **Marcelo Coutinho**. He describes spatiotemporal sensations (the terrain par excellence of "sculpture"), through the creation of glossaries that attempt to capture "that which cannot be spoken" or that which has not yet been expressed by linguistic discourse, in spite of being lived and experienced by us all in our everyday life, on the level of sensory perception.

In the experience of having these fleeting spatial and temporal sensations appear in the discourse of written language, Marcelo Coutinho uses his ambiguity as a poet – although his training was in visual arts – in order to help de-structure the established concepts that attempt to subdivide art into forms such as sculptural, literary, pictorial... etc.

As a sculptor of words and/or writer of tridimensional forms (such as his work for the *Panorama*, made with clay, gold, and saliva), Marcelo Coutinho helps to destabilize the concepts that until quite recently governed the narrow world of visual arts.

In the trajectory of **Gustavo Rezende**, however – also a sculptor by training – fidelity to canonical concepts of modern sculpture rapidly gave way to inquiries into space and time, almost always explored through duplicating one tridimensional form.

Around this theme, very dear to U.S. artist Robert Morris (who made simple and absolutely identical tridimensional geometric objects that became different through their spatial arrangement), Rezende initially introduced more complex tridimensional forms, always in pairs. To them – arranged side by side and, therefore, displayed in a way that differs from Morris's work – Rezende has also added titles that sound like statements without verbs, containing two subjects. For example: *Destiny and Reason, Artist and the Animal World, The Emperor and his Back*...

In his work for this edition of *Panorama*, Rezende has rejected definitely tridimensional form – previously a constant feature of his production – and moved onto the two-dimensional plane. He has based his poetics on the image of the human body (as the "eternal" parameter of conventional sculpture), captured by photography. Not the image of just any human body, but his own image, duplicated.

Below these images are small toy-like aircraft covered in rubber strips simulating an accident. The title of the work is: *The Thompson Clark Paradox or Mark's Nightmares*.

Observing Gustavo Rezende's work – which might have been called *The Sculpture and Its Double* –, we see that the artist actually had to do all his previous sculptures to finally arrive at the most mysterious of the equations, the integral, which has unfathomable unknowns under the apparent signs of integration and identity: the Self and the other Self.

Like Gustavo Rezende, who launched his sculptural argument onto the surface of photographic image, Jac Leirner also moves her visual argument –constantly tending to tridimensionality and intervention in architectural space –toward the planar surface, in her work presented in this segment of *Panorama*.

Leirner's work consists of two contiguous, inclined glass modules fixed to the wall by metal structures. The artist has filled the area of the first module with stickers (logotypes and advertising material for museums, cultural institutions, major international art exhibitions and luggage tags). The second module has its area filled with the same series of stickers clustered together in a different arrangement.

Since the beginning of her career, Jac Leirner has been operating as a great collector/transformer of the objects that consumer society makes and throws away. As I had the opportunity to point out on another occasion, (4) this artist removes objects from their normal channels to collect them and later goes back to confer new configurations on them.

Since her first works made from cigarette packs or currency bills, through to the piece she now presents, Jac Leirner has always tended to organize the objects she collects in the most rational way possible, juxtaposing them, according to their dimensions and original configuration, so that they are seen as "modules." Thus, placing one "module" beside or behind another, the artist has created large tridimensional objects that extend along the ground and/or the walls of the gallery space.

In the work she has presented for this *Panorama*, **Jac Leirner** operates with the same rationality that she has shown in assembling her installations and objects: on the translucent support of the first surface she joins a series of stickers collected from the most diverse places and situations, repeating the operation in the following module, as if the latter were the reflection, or "mirror" of the first (a "different repetition", let it be said, since Leirner does not keep to the predictable nature of the reflection).

However, as she carries out this activity as organizer of modules, collecting material wherever she goes and placing it on two square, plane portable surfaces – and these "modules" are colored and also plane surfaces –, Jac Leirner moves onto the conceptual terrain of painting.

She does this kind of painting at the same time as setting up a dialogue between two currents that have been predominant in postwar art and which have similar origins, although apparently very different. I am referring to Minimalist and Pop painting, which have in common the method governing the industrial mode of production: on an assembly line, products come off the line one-after-another just as the colors "come off" one-after-the-other in a Barnett Newman painting, or in an Andy Warhol work, an image of Marilyn Monroe "comes off the line" after another image of Marilyn Monroe...

Even so, what has always distinguished Jac Leirner's production from this matrix is that the artist takes these modules that she compiles and adds to them a kind of affectivity, a memorial aftertaste that refutes the coldness of an industrial module since, through this affectivity, she manages to differentiate each module. Again, by impregnating her work with autobiographical components, the artist also denies the apparent indifference of her form of production.

In the specific case of the work presented at this *Panorama*, the stickers form a typology of (now) false modules and, at the same time, bring out the differences between them, not only physically (since they differ in dimensions, color, inscriptions, etc.) but also in the stories involved in each one of them (this one was brought from a certain place in Brazil, that one was picked up on a journey to such and such a place...).

These are the strategies that make all the difference in her works.

Perhaps in an even clearer way than in other art forms, it is the conventional field of sculpture that has shown more signs of expanding past its boundaries on the current scene. It has also been receptive to aesthetic solutions and artistic procedures that were previously duly stored away in watertight compartments. A feature shared by all the artists in this segment is that their artistic origins were marked by working in the field of sculpture (which as from the postwar period particularly, had already become a generic one), which does not mean that all of them – as we have seen – have stayed there or continued to be limited to the exploration of this terrain.

Currently, what they share is not the fact that they were once sculptors or that they still are (in some way, or under certain definitions) sculptors. The common denominator is that José Resende, Daniel Acosta, Yiftah Peled, Marcelo Coutinho, Gustavo Rezende, and Jac Leirner are all committed artists, and precisely devoted to broadening the fissures that have shifted our artistic and aesthetic classifications over recent decades. These artists expand fissures and reveal something that should be of interest for us all: artistic expression itself, without any labels or classification.

ART GAMES

In this segment featuring **Nelson Leirner**'s *You belong* as main reference, the artist also presents a set taken from his *Rural Constructivism* series shown at the last Venice Biennale. His works for this *Panorama* are made from cowhide, in a sarcastic and direct satire on the attempt of a section of the Brazilian art circuit (including the Museu de Arte Moderna de São Paulo itself) to enthrone Constructivism – which has been active in Brazil since the 1950s – as the main artistic strand to emerge in this century.

How should the Museum respond? Is the institution not being irresponsible, to say the least, by exhibiting cowhide "copies" of some key pieces of a trend that it has been constantly exhibiting and acquiring for its permanent collection?

Which are the parameters that a museum of modern and contemporary art should follow? By acquiring and exhibiting the originals and, soon after, the "copies", would its educational mission be affected? What are the parameters, what are the guidelines here?

Now, in the specific case of Nelson Leirner and the works he presents at this *Panorama*, how should the Museum react? By turning them down? After all, criticism of art as an institution is just as institutionalized as art itself. Moreover, the pieces presented by the artist may help to create an improved and extremely critical understanding of the circuit itself...

It is precisely in the demise of the monolithic approaches that previously ruled the circuit –

which has now moved to a pluralism that is hardly ever questioned - that Leirner bases his case. He demystifies the authoritarianism underlying many aspects of the circuit, but - very consistently - also makes use of it to pose his own position.

As ironic copies in hide, exhibited with all museographic rigor, these pieces of the artist reveal the fragility and complexity of the rules of the art and power game today...

Anyone who has ever visited the Museu de Arte de São Paulo - Masp will surely have spent much time viewing the collection's sample of the works by French 18th century painter Jean-Marc Nattier. There are four paintings, each representing a princess: Louise-Elisabeth, Duchess of Parma, portrayed as Earth; Anne-Henriette of France, as Fire; Marie-Adélaide of France, as Air and Marie-Louise-Thérese-Victoire of France, as Water.

These paintings, done in the second half of the 18th century, comply with the most demanding standards of portraiture established by the French Academy and are technically perfect works, with a sense of grandiose ornamentation. Faithfully - and at the same time, with much idealization - they portray figures that are covered in definite signs of wealth, beauty and kindness.

These pictorial patterns, steeped in moralizing attributes, over time spread outside the restricted circuit of the courts of European and permeated other levels of society as examples of what an artwork is supposed to be. For this process to succeed, there had to be many reproductions.

Millions of reproductions of paintings such as Nattier's French princesses were made all over the world, initially through engravings and later using photography. So these images, after being "democratized" by technological reproduction, now have been separated from the concrete materiality of Nattier's paintings (which will never lose their aura, let us add) and now function as symbols of "great art", although they are in fact- we refer to reproductions of Nattier, not the originals at the Masp - examples of the kitsch garbage produced by mass society for illustrations on T-shirts, notepads, cushions, calendars, bags, etc. The "cultured" sectors of this same society invest in this garbage and propagate it in an increasingly overwhelming fashion.

There is another game established by the art circuit: under the justification of popularizing artistic and cultural heritage, vendors infest the "gray market" for souvenirs with faulty images of original works that distort color, dimension, materiality, etc. Consumers in museums and galleries are constantly frustrated but nonetheless purchase these images, since they know that they will never possess the original.

Caetano de Almeida, with his Nattier copies, in a way takes art reproductions back to the art market that are "more faithful" than the originals. The consumer is brought closer to fulfilling his yearning for possession. After all, there, within his reach, are "true" Nattier reproductions labeled "hand-painted 18th century" work! Paintings by a young Brazilian artist, a talented craftsman, at last someone who seems to realize what a good job of painting involves: many working hours invested in reproducing figures covered in signs of wealth, beauty and goodness...

What consumers do not realize - or perhaps do not want to realize - is that Caetano de Almeida's paintings are copies made from reproductions of Nattier paintings. They are cynical comments on the precession of images, on the prevalence of simulacra in our society in detriment of any materiality.

While Caetano de Almeida paints from reproductions of works that are emblematic of the "Fine Arts", with the intention of destabilizing some of the rules of the art game, **Albano Afonso** directly uses reproductions of the same emblematic character as the Nattier picture and also carries out his own destabilization of this same art game. In the series Afonso presents at this *Panorama*, he uses reproductions (photos, computer images) of some of the emblematic works in the history of western art (5) and over them juxtaposes *Landscape of the Brazilian Tropical Forest* painted by Rugendas in 1830-31.

His primary purpose is revealing - through images that show how the European gaze sees us Brazilians, and also Latin Americans, Africans and Asians - how Europe saw itself then and how it sees itself today.

Overshadowing signs of rationality, logic, formal elegance, and moral correction - the most important properties of the Old World's culture - there emerges in Brazil this terrain of luxuriance and chaos, pregnant with sensuality and ignorant mysticism. This is how the Europeans see themselves and us: hopeless antipodes that fulfill their roles in agreement with imposed rules.

Those two visions of the world, however, on being processed by an artist from a country like Brazil, are rehashed into nutrient of fresh and healthy consistency. Instead of duality, we have the conjunction that transforms the two baselines (that had been seen as forever separated) into a chance to make new rules for the power game...

There is another game involved in the presentation of the documentation of **Mônica Nador**'s work Here the game is between artists - in the search for a socially more significant destination for their work - and authority, represented here by the Museum and its *Panorama* exhibition.

Since the beginning of her career, Nador has attempted to activate a dialogue with the art system, operating in the contra flow to the system's demands. When the mode was "back to painting", "freedom" and "expressiveness", Nador's paintings featured disciplined gestures and her pictorial fields showed obsessive rigor. When the trend was for dense, painterly brushwork - supposedly without a trace of any (supposedly dated) search for beauty - Nador produced forceful paintings full of decorative appeal...

Swimming against the mainstream, she was constantly striving for an alternative poetics that might be more responsive to the unavoidable necessity of re-establishing more direct contact with the public through the appeal of colors and forms.

She was unhappy about continuing to paint in the traditional "easel" format and having to join in the restricted studio-gallery-collector circuit for this kind of work. Over time, her interest moved back to the potential for developing large-format parietal paintings in public spaces.

After her successful experience, in 1995, of doing decorative painting for the City Library in Uberlândia, Minas Gerais, (6) it became difficult to get another opportunity to paint public spaces used by large numbers of visitors of different kinds and lacking cultivated artistic erudition, as posed by her main objective.

The opportunity to work in a metropolitan public space came in 1996, when the Museu de Arte Moderna de São Paulo invited her to execute her *Wall Project*.

Despite the substantial resonance of her work on *Wall Project* (especially with the public), producing work for an art museum meant remaining within the same circuit where conventional artwork circulated, perpetuating the hidebound rules of the "easel art" circuit.

Not wishing to continue doing work for an extremely restricted public, Nador saw an opportunity to move away from the bourgeois art circuit and work directly with communities that had had no contact with serious art. The idea was to work together with people in small towns or in the deprived neighborhoods on the outskirts of Brazil's major cities.

Her first experience of this kind came in 1998 with an invitation to work with the Solidarity Community Program in towns such as Coração de Maria and Nilo Peçanha in the state of Bahia.

After initially getting the attention of the individual owner of a house, or indeed of the whole family, she would suggest renovating the façade by decorating it with a serial motif selected by neighbors taking an active role in the project.

After repainting the first wall of a house (often an interior) the neighbors themselves would begin to take up the brush - in some cases with some initial help from Nador - and transform their own homes.

Until the second half of 1999, Mônica developed her work in six local communities (7) and new projects loom on the horizon for more work with communities that have little or no knowledge of artistic work.

As one can see, Mônica Nador created her own way of sidestepping the art circuit system by developing work - in an almost anonymous way - that was oriented to those members of Brazilian society who had been deprived of artistic experience, clearly through no fault of their own but rather due to the profound negligence of most art and cultural institutions in relation to meeting the demand for art.

How should the circuit respond to this, given the nature of the orientation of her work? Should it ignore her work, since she shows increasingly clear signs of no longer being willing to submit to the rules of the circuit?

Panorama asked Mônica Nador to show documentation of her work in this context (having Nelson Leirner's work as a main reference)(8). By doing so, the exhibition was recognizing the clear significance of this work and precisely for this reason placing it in a situation that revealed its ability to become, over time, a viable alternative model for artists who would like their work to be more socially engaged.

Finally, from this group of artists explicitly questioning the art circuit, we come to the work of **Chico Amaral**.

For several years he has been working on the obstruction of certain rules that govern social behavior and activities. For this *Panorama*, Amaral is presenting three works from his series *The Game of Seven Mistakes*. Two ping-pong tables have been "corrected" and there is an "audio flyer" with the sound from a table-tennis match.

The images, forms and sounds are a perfect example of this *Panorama* exhibition theme. However, Chico Amaral's works have potential significance that reaches beyond the cluster of exhibits around the work of Nelson Leirner.

His first ping-pong table, in the context of this theme, becomes a symbol of the ridiculous nature of the art game. The second table is placed in the segment around the work of Nazareth Pacheco and sums up incongruities that often invade the circuit of broader social and interpersonal relations.

This segment could be extended to include the works of other artists who are also present in this *Panorama*. The concern with the unveiling and/or tumbling of rules governing the art circuit is one that permeates the poetics of the various artists and is expressed in myriad different manners. It is up to viewers to establish these possible extensions.

ART AND THE (UN)REALITIES OF EVERYDAY LIFE

This segment that has in the triptych by **Paula Trope** its referential axis proposes to show visitors at *Panorama* 99 the different manners in which artists currently grasp metropolitan life experience. It also proposes to show in each of these forms the presence/absence of contemporary subjects and their relationships to the social fabric in its multiple possibilities.

Whereas Paula Trope depicts scenes of the social reality of Brazilian life in an atmosphere of a fleeting dream-nightmare (although preserving the integrity of her models), **Ana Maria Tavares** transforms all the space of this segment into an enormous oneiric scene by duplicating and turning the material reality of the environment into dream or nightmare.

There are some interesting points in this artist's installation: when called upon to mirror the environment, the wall "dematerializes". By augmenting the space and making it spill into pure virtuality, it creates an illusion of breadth that is all the time belied by the viewer's consciousness. The concurrent sense of illusion/reality ends up giving viewers a claustrophobic feeling. The solution the artist devised is a staircase (the symbol of freedom or of elevation) that, in this case, leads to nowhere.

By producing works that recreate city equipment and busy public spaces (subway terminals, airports, public building foyers, etc.), Ana Maria Tavares reinvents and explicitly renders - within the context of set design and sculptural work - the violence and subtle authoritarianism that contemporary urban studies, architecture, and contemporary design exert on city dwellers, shedding them of both memory and identity.

The works by **Ricardo Basbaum** and **Christine Liu** have been arranged opposite Ana Maria Tavares's installation.

Ricardo Basbaum presents a diagram of present-day interpersonal relationships, an attempt to re-order chaos.

Inscribed separately on the purple wall, the words "I" and "you" try to make connection by means of signs that indicate courses, confluence, obstacles...

To a certain extent, the territory Basbaum conceived on this wall shown in *Panorama* 99 enhances the reverberations of the feelings that move and restrain individuals today: loneliness, loss, and vulnerability.

On the other hand, in Christine Liu's video-wall, the intense and ever chaotic flow of Avenida Paulista, in São Paulo, is recreated through a sensitive exploration of form and color, with results of inspiring plastic beauty in which the solitary image of a passerby is constantly distorted and mingled with the environment.

In this video-wall by Liu the nullification of the individual that is perhaps the major concern of the artists showing in this segment acquires extremely sensitive and dramatic contours.

This problematic is given other extremely complex contours in photographs by **Vilma Sonaglio**, **Rubens Azevedo** and **Domitília Coelho**, who are also taking part in this section of *Panorama* 99.

In Sonaglio's photos, the harsh contrast between black and white reinforces the sensation caused by the individual's disappearance in with the never-ending flow of the large cities. Figure and background blended on the paper surface and projected onto real space in this exhibition reinforce this interpretation: these images no longer represent the human beings of the world (*from a phenomenological viewpoint*) and much less human beings and the world (*from an idealistic viewpoint*). They are indicative of the estrangement and loss of any kind of awareness that affect inhabitants of large cities.

The backlit photographs by Domitília Coelho also show the precedence of the city flow helping annihilate individuals and contributing towards stripping them of their individual characteristics.

Both inside large public spaces and in the streets, human figures are but an iridescent stain that configures the undefined city environment.

In the works by Rubens Azevedo, the fragmentary character of filmmaking - with deep insights into the everyday life of large cities - is rerouted to the terrain of photography (or of photomontage) and highlights other aspects of the fleeting life experience in metropolitan centers.

In the first montage with predominant hues of green, the still camera captures a noise moving across the cityscape: an individual being annulled, demeaning himself, being involved by the architecture. The next piece features two scenes: an interior emptied of people and denaturalized by the rose tone and a landscape turned bland, completely lacking in glamour.

When reordered by contiguity, these trite images - apparently the fruit of a bored vision of reality -extrapolate any merely factual, indicative meaning to achieve a transcendent significance that informs on the sensibility and spirit of our time.

While the above-mentioned of this segment construe in a number of different manners the sensations and experiences they have acquired from living in large metropolises, **Patricia Furlong** brings the city right into the *Panorama* 99 gallery through notices, totems, and signage that direct the city flow and obstacles to this flow. These pieces poetically appropriated by the artist somehow convey materiality to the evocation of the metropolis proposed by this segment of *Panorama* 99.

The video and objects shown by **Oriana Duarte** document her performances in several capital cities of the north and northeast regions of Brazil. To incorporate the records of this artist's work into this segment of *Panorama* 99 means to bring into this space the interrogation of another type of flow - a flow between large cities and different regions of the country.

The video in which the artist is featured drinking rock soup (a soup made with rocks she brought from different cities she visited and rocks from the place where she is filming), the souvenirs she brought from the cities she visited, and the different routes she took on her travels across the country constitute a possible metaphor of the artist's hardships and struggle to maintain her individual integrity and exercise her social responsibility in the present age.

We have congregated these nine artists under this segment, which addresses the relationship of current art with the new challenges posed by everyday life in an attempt to illustrate that, besides the purely formal issues that (fortunately) continue to afflict the plastic artists who are worthy of this title, there exists a healthy tendency to bring to the realm of art those issues that affect the everyday lives of us all.

If this trend is clearly perceived in all the segments of *Panorama* 99, in this particular segment the impregnation of social issues is, without any doubt, even stronger and points to an enhanced and more explicit problematization of these issues in contemporary Brazilian art.

THE BODY AS RULE OF THE GAME

This segment that has **Nazareth Pacheco's** "gown" as reference work consists of works the common feature of which is the exploration of the human body as the driving element of the work of art. This "return" to the body - literally explored as work support or as an evocation or even a rendition - has been even more evident in Brazilian art, particularly in this last decade of the 20th century, when a new generation of artists starts to question their own physical and psychological survival in an environment that is becoming increasingly more intimidating.

If the body is the primordial abode, the sole and ultimate haven, several artists will be studying the body more closely in order to get to know it better and to derive from it new prospects and plastic possibilities. This is the case of **Marcela Hara**, for example, who in this *Panorama* is presenting a panel consisting of a great many copies of a computer-manipulated X-ray image of a part of the human body.

While Hara uses high technology to delve into the insides of the human body, **Edouard Fraipont** is re-proposing the representation of this same body on photographic paper, based on low-technology flashlights and searchlights that give his images a strong mythical and monumental characteristic.

In turn, **Daniela Goulart** takes over the sensitivity of an advertising image to deconstruct her totalitarian claims. Here, the close-up camera renders the glamorized portrait of a woman's figure indistinct, making it difficult for viewers to distinguish the model's particular traits. Once viewers can no longer fully recognize the reference, the photograph becomes the means to explicitly show the game of color and form, with a high appeal to self-reference.

On the other hand, **Enrica Bernardelli** is an artist who is investigating the predictability of the photographic code, especially that used in portrait photography.

While operating through the inversion of given areas, the artist destabilizes the representational field and once again asserts the totally coded character of photography.

In his performances **Michel Groisman** tries to interfere with body motion, when this body has its movements restricted by any object (ropes to which lights are attached) intended to keep it still.

Performances of high expressive impact, the agonic displacement of bodies in the real space of the institution: Groisman's movements can be interpreted as images of dramatic plastic impact that sum up the psychological and social oppression that afflict contemporary individuals.

The "video-photos" by **Amilcar Packer** can be connected with those of his fellow artists, Nazareth Pacheco and Michel Groisman, because in some way they also refer to clothing as a symbol of refuge and oppression. An artist at the beginning of his career, Packer indicates that he is definitely heading on a course that - if he continues to follow the same trend of the works he is displaying in this - will most certainly reinstate and develop some issues that are

crucial to art and that in different moments in the past were addressed Flávio de Carvalho, Lygia Clark, and Hélio Oiticica.

The video "Help the System", by **Sebastian Argüello,** stresses all the segments of this *Panorama* 99. A metaphor on the precariousness and authoritarianism of the communications systems, this video is seen in *Panorama* 99 as the best metaphor of the exhibition.

As head of the Curatorial Department of the Museu de Arte Moderna de São Paulo, I wish to thank all guest artists for accepting our invitation to show in this exhibition. I also wish to acknowledge all the museums, cultural institutions, and art dealers for kindly hosting the chief curator of this *Panorama* in his visits to São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Recife, Fortaleza, João Pessoa, Florianópolis, Porto Alegre, Curitiba, Americana, Ribeirão Preto, Uberlândia, Salvador, Belo Horizonte, and Ouro Preto.

Finally, I wish to convey my deepest appreciation to the following individuals whose collaboration was critically important to the successful accomplishment of *Panorama* 1999: Eduardo Brandão, of São Paulo; Fábio Noronha and Tuca, of Curitiba; José Guedes, Dodora Guimarães, and Pádua Araujo, of Fortaleza; Marcus de Lontra Costa e Moacir dos Anjos, of Recife; Paulo Gomes, of Porto Alegre.

To all of you, my heartfelt gratitude.

Tadeu Chiarelli Chief Curator
Museu de Arte Moderna Moderna

1 On the several periods of the history of Museu de Arte Moderna de São Paulo, see "O Novo Museu de Arte Moderna de São Paulo", in O Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Banco Safra, 1998, pp.7 to 30.

2 It is important to emphasize that the Panorama series of the Museu de Arte Moderna de São Paulo has the double function of reviewing the principal artists or works that emerge in the biannual space separating two shows. In this sense, Panorama exhibitions are not obliged to show only unpublished works. Their commitment is to bring to the gallery space those works that in fact contribute to enhance the debate on Brazilian art during that two-year period covered by each Panorama edition.

3 Another issue that could be posed here is the fact the artist has titled his sculpture *"Marcelinho"*, a reference to his small child (Resende sees the piece as resembling a child crawling). This allusion to his son points to another feature of Resende's work that seems to have developed more in recent years: a certain affectivity in relation to created form maid, seen in names and nicknames for his sculptures. *Fred Astaire, Passer-by, Venus...* titles that -together with the humor and anthropomorphic character that his sculpture has taken on over the last decades - necessarily affect our understanding of his poetics. Here is something to be looked at on another occasion.

4 "Jac Leirner", originally published in Galeria magazine No. 26, 1989, republished in the collection *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, pp. 203-205.

5 Albano Afonso makes use of reproductions of the following works: Poussin's *Apparition of the Virgin of the Pillar to St. James, the Major"* (1640); Van Dyck's *Equestrian Portrait of Charles I of England* (1640); Claude Lorrain's *Hagar and Angel* (1646), Watteau's *Harlequin* (1700); Gainsborough's *Conversation in the Park*, (1750); Gérard's *Love and Psyche* (1795);

6 In the following year, the artist executed a painting at the Hospital of the Federal University of Uberlândia.

7 Coração de Maria, BA; Nilo Peçanha, BA; Beruri, AM, Land Settlement Carlos Lamarca, Sarapuí, SP; Vila Rhodia, São José dos Campos, SP. Now working on a mural in the Santana neighborhood of the town of São José dos Campos, SP.

8 It should be added that Mônica Nador's painting for Projeto Parede at the **mam** titled *Homage to Nelson Leirner* showed that she closely identifies with Leirner's approach to art and the art circuit (Nador was one of Leirner's pupils in the 1980s).

ESSAYS

ALFREDO **VOLPI** by **Rodrigo Naves**

JOSE **RESENDE** by **Sônia Salzstein**

AMILCAR DE **CASTRO** by **Paulo Sérgio Duarte**

NELSON **LEIRNER** by **Felipe Chaimovich**

PAULA **TROPE** by **Helouise Costa**

NAZARETH **PACHECO** by **Regina Teixeira de Barros**

ALFREDO **VOLPI**

MASTROS (MASTS), 1970

At that stage in his life, Alfredo Volpi painted in the same manner as someone who folds scraps of paper: you crease here, ply there, and the world of surfaces, unrolling through uncertain depths, becomes ambiguous. This game, although seemingly simple, is not for everyone. Between canvas and pictorial field - the tempera screen - there seems to exist an intermediary area in which colors no longer belong to a defined contour and project beyond or short of the shapes they concern, where things refract, separate from each other. In his ability to achieve this dynamic, Volpi reveals himself as one of the most highly proficient painters in full mastery of his instruments.

In this painting, the three "masts" that demarcate the canvas vertically create a pleating that divides the picture into four parts. In each part, a sort of step establishes different depths. In addition, these depths seem to be made up of distinct densities, for in each one the direction of the masts produce assorted compressions that dissimilarly bevel the checkered areas. At the same time, another movement backs this particularization of the areas of the painting. Four cones of light ease the colors on which they fall and make them stand out with greater intensity, in slight perspective. Seven white rectangles punctuate the canvas with fair neutrality, revealing what the texture would be like if there were no such entanglement of colors and shapes.

Nevertheless, a diagrammatical description does not do justice to the painting because if we observe it disarmed, a double movement that disorients vision is put into action. The lighter areas insist on detaching themselves from the texture which bundles them, becoming solely beams of light, whilst the dark areas firmly support the grid that serves as their base. Areas with such similar motifs are shown in an almost discordant manner, as though drawing and color could not coexist in the same place if not by means of mutual cramming, in which the assertion of one would implicate the abasement of the other. As a result, at the same time that these different planes seem to appear as though made of diverse substances, the horizontal slither forged by the "steps" is added to another, which is transversal and creates new depths.

Doubtlessly, this painting of Volpi - as so many he painted in that same period - maintains an interesting dialogue with Optical Art, a movement that in those days attracted the interest of several Brazilian artists, especially those connected with Concrete art such as Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Mavignier, and Ivan Serpa. In Op Art, the constructive dimension of vision was accentuated by means of shapes that, because they aroused visual associations, tended to be perceived in a certain manner; in addition, this finding was corroborated by research on the psychology of perception. Interestingly, this effort towards proving the non-passivity of the gaze - which, because it acted on sensory stimuli, was therefore no longer considered a mere receptor - led to several restricting experiences that ultimately tried to corroborate certain laws of perception in a stifling scientific manner. Victor Vasarely is probably one of the most perfect examples of this orthodoxy.

But Volpi was headed in another direction. The world created by Op Art was submitted to the most varied demonstrations - hence the illusionist jugglery - because it was a fleshless world, made up solely of light waves ready to be submitted to the gaze. In this scenario, Volpi introduced a new element. He stressed the bond between light and matter, a relation between the density of objects and the way they appear, equal to the strictly visual ambiguities linked to the definition of planes and their relation to color. Volpi twisted these nexuses so that they became more definite, would not fully coincide, and were incessantly seeking their place. A sturdy reality should match the observer's active perusal. Therefore, that Volpi would paint as one who trims, with a pocketknife, a piece of wood, that is something easily understood.

Rodrigo Naves
August 1999

JOSÉ **RESENDE**

The sculpture by José Resende that integrates the collection of the Museu de Arte Moderna de São Paulo is dated 1975, and it was precisely in the 1970s that the artist's work consolidated its primordial field of inquiry. As we know, that period was marked by the tabula rasa of form, upon which the principal art movements of that time were cast, from Pop Art to Minimalism and conceptual art, post-Minimalism and arte povera. In the Brazilian environment, the criticism to the paradigms of form attained singular features: caustic, scathing, and endowed with a certain anarchic and deconstructive humor. This criticism, however, was never tragic, nihilist, nor much less prone to the rationalist ascesis of conceptual art. Besides, more than a decade before, Neo-Concrete art had already experienced in depth the dilemmas of form without ever discarding it altogether. On the contrary, it detected in the notion of form unforeseen constructive possibilities and a dimension of process capable of spawning a new outline for contemporary subjectivity.

The simultaneous dialogue José Resende's sculpture maintains with these two contexts might explain, to a certain extent, the singular approach his work devised to deal with issues related to form and culture during more than three decades. This approach involves attributing equivalent value to construction and deconstruction processes, unceasingly dissolving the very formal paradigms of the work, and proficiently extracting from popular culture a striking datum of reality without plunging in the purely ideological facets of culture. Thence stretched out to extremes, form was to show itself always apt to reconstitute itself, though at each time under a singular rule, as a digressive and idiosyncratic form that obeys only the risky elegance of its experimental élan. In any case, throughout this continuous development form has reasserted its inner logic of operations, remaining impermeable to all notions of communication, touching on - though keeping itself perfectly aloof to - the new "artistic agenda" seductively suggested by the world of culture.

The fact is that by the mid 1970s José Resende - whose career began in about 1965 - had already produced a significant set of works that did not leave any doubt as to the sort of unrestrained and largely relativized relationship the artist had forged with form. It was a sort of knife blade keenly pointed at the modern tradition of sculpture: the works either confronted sluggish or clumsy materials against the constructive order shrouded by improvisations *d'après* Picasso and Julio Gonzales, by informalism *d'après* David Smith to Anthony Caro, or they resorted to the logic of ramshackle and waning forms in face of this order. At the same time, Resende took an original standing amidst the more recent sculpture trends. First, he intervened with unprecedented singularities in the repetitive procedures of Minimalism; second, when faced with matchless, unique materials, he avoided all excesses of the formless, and in the last minute ended up leading the work to unexpected constructive shortcuts.

On occasion he momentarily restored form, when its clash with unstructured materials threatened to yield parody or expressive theatricality, as often seen in Pop Art and arte povera. At the same time, a certain Pop attitude of detachment kept Resende's work from the dangers of crystallizing a style and afforded him a rigorously empirical relationship with form. Then, if form indeed emerged, it was supposed to appear strictly as experience offering the pleasure of improvisation - something like a continually transformable place of a lone subject that freely slipped away through planned spaces. Taking into account all these facets, the artist's work results relatively constrained: neither exactly stable, nor dynamic; neither completely constructive, nor purely gestural; neither entirely focused on visuality, nor plunged into action.

Perhaps the work's strained appearance, halfway between different polarities, has to do with the difficulties the work encountered when addressing the issues of form. Actually, in José Resende' sculptures, the integrity of form was to be constantly placed in check; on the one hand because while developing according to the logic of construction or deconstruction, sculptures revealed form by means of a discontinued, incomplete narrative with loose links, as in a kind of perpetual suspense. On the other hand, because their ambiguous oscillation between the condition of purely visual phenomena and that of material supports for the gesture, opaque assemblages of inexpressive materials, causes them to configure a checked dynamics, as if ostensibly showing the impossibility of naturalizing movement.

In some measure, body language could be said to be a crucial issue in José Resende's work. Body scale, the potency of the gesture, and improvisation should always be indicative of the body's supremacy in face of the administrative mentality and the technological symbology of contemporary life. However, the work's trajectory was to demonstrate that this language should be reconstructed beyond the a priori assumptions of sculpture tradition. It was necessary, first of all, to de-naturalize the tradition of the artistic representation of the body, by re-instilling in it the empirical substrate of experience, beyond the premise of matter endowed with pathos and interiority, and beyond the premise of space as a natural extension of body affections.

Like many other works by José Resende, the sculpture awarded at the 1975 *Panorama* features a sole, potent and incisive gesture. Particularly remarkable about this gesture is that it does not spring outside the sculpture; rather, it is continually self-engendered within the work, and this self-engendering constitutes the very condition for its existence. This sculpture comprises a long, slender rod standing under tension in vertical position thanks to the opportune association of

elements that at no time lose their individuality or enact something like a structure or a totality. A key point to remember is that the work renders a movement impelled by its own inner motivation, without summoning any subjective empathy, without projecting into space the ideal continuity of the body, and without mimetically assuming any anthropomorphic pattern.

Finally, despite not presenting any of the indices we customarily associate with expressiveness in art, the work features a deeply organic and gestural substrate. Even so it paradoxically abuts on sheer exteriority, given that in principle space does not appear to the work but as representation, i.e. one more image to be de-naturalized. Therefore, movement - this transformation power that it continually pursues - would have to create its own condition of possibility out of an improvised and precarious solidarity among discontinued elements totally exempt of interiority and in principle endowed with an essentially physical existence.

Thus the work should empirically incorporate movement to its own dynamics, something that in the artist's own words could only be accomplished by "going from the wall to the floor" without the use of any specific formal or expressive means. A few chained elements - metal, rubber, rock - started vibrating under an intense symbolic rush. They surpassed the ideal instance of the plane and instated continuity to movement, an autonomous dynamics, an "interiority" bordering on and enclosing space, while remaining irreducible to its exteriority.

Exempt of any previous representations of the body and dealing in principle with strictly "external" elements, Resende's sculpture has unleashed a bodily dynamics, a keen interplay of forces, and its presence marks space with a difference, with the gesture's intentionality. Ultimately the sculpture comes forth as an "interiority" that only acknowledges itself as such after acknowledging the environment's "exteriority" and that is continually turned into a sort of flesh of experimentation. This gesture, the unique character of which springs from its self-evidence, i.e. from it being the bearer of its own becoming, unifies, impresses continuity to, and immerses in praxis those instances of interiority and exteriority that otherwise would be merely ideal entities.

Sônia Salzstein

AMILCAR DE **CASTRO**

AMILCAR DE CASTRO DRAWING

In the work of Amilcar de Castro there are two extremes of experience, two poles of Being, and two kinds of time: sculpture and drawing. This experience of extremes does not reflect pure subjectivity; it resides in his work, in his material subject. It does not deceive me, it does relate to me, it reaches out to me, but before that it is possessed by the world, where art has been launched according to his own program.

At first, it was a matter of objectifying nonexistent spaces, inventing them in this twisted metal, on that slab of steel where a phenomenology of the fold is revealed. Not the fold that multiplies and unfolds into other, and then another, again and again. Not the Baroque fold that Deleuze mentioned in his reference to Leibniz. No, just a single, definite and foundational fold, one that opens up a space by separating itself from the plane. Equally single, the plane belongs to this sculpture. One would say rather that space and sculpture momentarily blend and become the same, through the fold. A fold negotiated with material resisting the will externalized in the work. In this stance of opposition, the fold appropriates the time spent in doing it. Despite seeming static, it actually moves toward me while yielding to my gaze the time imprinted into the steel: time for the invention of space and time for crafting the work. I could not say that it is slow, and much less that it is fast. It is an immanent and unique time that is not measured in relation to other times. Most certainly, however, it is a time that could be qualified as necessary. Like the fold, it is precise. However, it is not the kind of accuracy that can be mistaken for the precise object, but another precision, not measurable, so we know that it lacks nothing, nor does it show excess: a precise time.

This time now belongs to the work; and even when this work is altered or changes, the time remains there, yielded by the gesture and the action of folding and is transmitted to new works through material. This applies to sculptures where it is no longer possible to fold, which materialize out of the thickness of metal through cut, design, and cutout. These sculptures are more stable and serene than those that reinvent space as part of their dynamic. They seem to be receptacles for time in their unmatched solitude, perhaps because they single themselves out by turning in on themselves to the point of contention, unlike the extroverted sculptures with folds that incorporate the void. These works clearly evince that they have been made from a drawing. They also show the extent to which drawing shapes them and provides them body, the extent to which the gesture of the drawing, like time, inhabits their spirits and makes their bodies denser. We see, then, that behind the thickness of most recent sculptures in wood and stone, or even the earlier metal, and the previous monumental sculptures that produced space through cut and fold, what was there first, besides time, was drawing.

It was this drawing that was freed, that acquired autonomy and later became suspended in time, on a sheet of paper or on canvas. It was instated immediately, at a speed that - let there be no doubt about this! - has nothing to do with the world's bustle. Rather, it has to do with the dialogue with the new material being rendered, without resistance, in paint, paintbrush, brush, and paper. Drawing sets limits, it is space that, now, becomes a plane, a surface or the layout of a house that already existed, but it is also a path. It is a fast, indeed a very fast course, a track for gesture and spirit, like the rapier that invents an adversary's body for the pleasure of creating it, not for that of killing it.

Later, elements of colors are added to this liberated territory of spatial inquiry. Now concentrated on the assertion of surface, on the construction of this empirical reality, less than on the conceptual ideality of the plane and beyond the immateriality of the idea, the artist devised pure colors that throb, a different kind of throbbing than the vibration of long black lines on white. It could be said that in those fields marked by the agile trace of black paint, the areas of color mark two opposite fields of attraction of our divided gaze involuntarily squinting between the speedway track of drawing and the color barrier that stagnates movement in the pictorial mass of color. Color here appears to be a check on the speed of time.

The drawings vary in scale. Some are minuscule and portable, apprehensible at a glance. There are those that engage in a one-on-one conversation, a more direct dialogue with my body. Others are enormous, they surround me and embrace me and to understand them I have to move about, stepping back to take my distance or going up close to perceive the trace, see the well-defined vestiges of the rapid brushstroke, and have at the mass of color occupy my entire face like a mask approaching me from close up.

These variations in times, materials, colors, distances and scales show me the poetic potential of the sensory that flows simply because it exists. That is the whole meaning of the drawings, and it is a very significant one. And now I go back to sculptures and beyond space and the body to their cutouts, and as in the first moment that Amilcar de Castro created a drawing, I see in the cutouts of each sculpture the re-creation of the moment of the artist's drawing.

Paulo Sérgio Duarte

Rio de Janeiro, October 1999

NELSON **LEIRNER**

Nelson Leirner is a judo wrestler. The effectiveness of his blow is conditioned by the strength of his opponent. Once having derived added power from his adversary's strength, he throws himself into the battlefield without wavering.

Leirner battles with the obscure aspect of established good taste in order to explore the iniquity of the art scheme in Brazil. He is a man of gentle birth who began his career reaping the advantages of inherited social connections. In an interview given to Agnaldo Farias, he stated: "By and by one perceives the reason for everything. My work did not merit the importance given to it. In those days it was only a matter of social prestige. The moment I became aware of what was happening, I began to interrogate the work of art at large and the criteria used in judging it - a process that raised doubts and put into check the value of things. It was but natural that I would begin to set free all that was within me, logically with a disposition towards contestation. That was how I began."

Leirner's work has been punctuated by clash, beginning at the dawning of military dictatorship in Brazil with an act of protest against the partiality of the petty world of the arts in São Paulo, which spawned Rex Gallery & Sons. Situated in Iguatemi Street, the heart of São Paulo's good taste, Rex Gallery was a co-op organized by a number of artists including Carlos Fajardo, Frederico Nasser, Geraldo de Barros, José Resende, and Wesley Duke Lee. Among other targets, these artists aimed at marketing their own production and publishing a periodical, thus ridding themselves of art critics and dealers. This communal experiment ended with the destructive catharsis enacted by socialities who attended gallery openings in São Paulo: at the opening of Rex Gallery's last show, elegant locals, duly informed that they could take away the exhibits for free, proceeded to destroy the gallery with sledge-hammer blows and to drag their "hunter's trophies" up Augusta Street.

Subsequent confrontations were added to this exhibit of violence on the part of elite contemporary art gallery-goers. In one instance, Clarival do Prado Valadares, Frederico de Moraes, Mário Pedrosa, and Walter Zanini, jury members at the 1967 Brasília Art Salon, selected two objects by the reputable Leirner. The chosen artist, nevertheless, interrogated them publicly, in a newspaper article, as to the criteria used in admitting a stuffed pig as a work of art. The judges answered individually, confirming the disparity of weights and measures, thus exposing the existence of obscure agreements on the merits of art in Brazil.

In 1980, Leirner confronted the recent growth in the Brazilian art market with his series *Pague para ver (Pay to see)*. "I made it," celebrated the artist in writing in the exhibit catalog. "It took me twenty years of trials before finally getting where I wanted to be: guaranteed sales, engaged art, pure commercial art. Here's my formula: (...) given that two-dimensional works have pre-established values according to the materials used, (...) I decided to use all materials. After all, a work done with oil, plus acrylic, plus watercolor, plus tempera, plus crayon, plus color pencil, plus graphite and other materials should be worth much more." Ultimately, an indignant gallery owner cancelled the exhibit. A judo fiend does not hesitate to cut off the bough on which he is sitting if he deems the wrestle worthwhile.

Ten years after *Pay to see*, the formula for pure commercial art returned in *Você faz parte (You belong)*. In this work dated 1990, Leirner used mirror and paper and drawing and painting. By and large, the buyer's taste in terms of dimensions has remained the same ("The more popular sizes are over one meter and smaller than one meter and a half," Leirner had concluded in 1980). *You belong* is a triptych featuring the same couple in all three parts. In the center part, the voluptuous bodies are drawn with pencil on paper. On the sides, both male and female are painted on glass. The appropriation of figures with patent sensuous appeal is a strategy toward capturing the viewer's attention. The couple, dressed in pure fetish, could be featured on the label of any aphrodisiacal or cheap liquor. It is the imagery of vulgar beauty that Leirner brings into the arena of contemporary art, proving once again that, given the right endorsement, all becomes palatable.

Nevertheless, in the original series a new development could not have been foreseen: the marketing program that stimulated the active generation of Brazilian artists of the eighties. Pondering the recent history of several of his young pupils stupefied by instantaneous glory, Leirner signals the permanence of mechanisms of power in the petty world of the arts. To date, his extravagant *You belong* continues to receive attention from the survivors of the 80's generation as well as from new players, for it reminds us that the rules of the game have changed little since the heroic times of Iguatemi Street.

Felipe Chaimovich

PAULA **TROPE**

"OS MENINOS" (*THE BOYS*) OR PHOTOGRAPHY REINVENTED

Every time you designate yourself you designate the other.
Every time you designate the other, you designate yourself.
Bertolt Brecht.

A large color photograph shows four boys in a city setting. In the background there is an automobile, a few trees, and two apartment buildings typically found in middle-class neighborhoods. Two smaller photos, juxtaposed to the large one, also render scenes from the urban realm, whose referentials are hard to identify. The work we have before us is a triptych of the series *"Os meninos" (The boys)*, a creation by Paula Trope that integrates the Museu de Art Moderna de São Paulo collection.

Nearly at once a question comes to mind for viewers who, like us, usually seek to learn the subject's identity in photo portraits: Who are these boys, after all? Our life experience in a large Brazilian city affords us the necessary repertoire to realize that what we have before us are not individualities, but a generic social group with which we come across on a daily basis: "street kids". The photo caption validates this first impression. We learned these boys named Menor, Rafael, Gil Gomes and Marcelinho had agreed to be photographed on a street of Ipanema, Rio de Janeiro's celebrated district, in the early evening of a public holiday. Actually, it doesn't really matter whether these are their nicknames, aliases or true names. They are fragments of an identity that has been circumstantially constructed, the vestiges of which are stamped on the picture Paula Trope idealized.

The foundational premise of documentary photography views the Other as a representable being who is, therefore, likely to become know through image.(1) This colonizing attitude transforms the Other into a fixed, immutable reality entirely exposed to morbid, pretentiously compassionate voyeurism that is typical of contemporary society. Paula Trope counteracts this perverse operation. Instead of offering us stricken poverty turned into a showpiece, she delivers to us the opacity of a marginal social condition that materializes in the decentralized framing, unfocused lens, and the large overexposed area that takes up part of the photo. In place of the industrialized representation of poverty ordinarily syndicated in the media, here we find a handmade record that is as precarious as our flimsy understanding of the Other's reality. Therefore, to seek in the boys' portrait the comforting stereotype to which we are used is but a useless exercise. "Here the image subject is not an Other under observation, but the complete interaction *between* photographer and subject. We are viewers of this *experience*." (2)

Paula Trope abdicates the transparency of documental photography and delivers to us images that do not capture a decisive, privileged and revealing moment. Rather, they present the unfolding of an interactive experience with the Other. The strategy Paula Trope adopted for this work consisted of approaching street kids she saw everyday in her neighborhood and inviting them for a sort of game: first they would pose for a portrait picture, then Trope would hand them the camera and they would photograph a subject of their choice. This unprecedented and fun proposal established a new relationship between photographer and her atypical neighbors. So it was that all of a sudden, from "threatening" street kids they were transformed into mere children thrilled over an exciting game. However, the photo session was to be carried out in a rather unconventional manner, as the apparatus to be utilized consisted of two cans made into camera obscuras equipped with a strip of photosensitive film, for use as photo cameras.

The option to use this type of pinhole camera implied regarding the act of shooting pictures as an exercise of abstraction. After all, this primitive apparatus lacked a viewfinder indicating what would appear in the field of view of the lens, thus impeding the photographer to benefit from this device. Ultimately, the modernist principles of documentation were faced with a major heresy: the photographer's gaze was no longer able to build a scene for recording. Even so, once having overcome the physical hurdle that separated him/her from model, the photographer was all set to experience the photographic act as a shared experience. Another contributing factor to this end was the lengthy exposure time required for recording the image on the sensitized surface. Let us remember that far from allowing the shooting of an instantaneous, informal photo with an automatic camera, this process involves a true ritual.(3)

Therefore, selecting the location, assessing the best lighting, determining exposure time, and finding a spot on which to set up the camera that also provided an adequate vantage point were stages of picture production that Paula Trope and the boys carried out together. Within this context, the role of the models was not a passive one, given that they were asked to assume a pose and hold it for one entire minute. In other words, models were deliberately turned into instant actors who must concentrate, during sixty long seconds, on enacting the best representation of their own images. After that and in agreement with the established program, roles were reversed and the boys were told to choose the photo theme and setting. However, the four of them did not reach a consensus regarding theme: Menor chose to photograph a bar, while Rafael, Gil Gomes

and Marcelinho chose to shoot a tree. After the numerous repetitions required for capturing both recordings on film, the game that momentarily gathered photographer and four street kids around a trial at self-recognition through mutual mirroring was over. Finally, Paula Trope's promise to come back to show them the photo prints was left in the air.(4)

The works that constitute the series "*The boys*" resulted from a project that Trope designed to include, from the start, the utilization of two different types of pictures: children's portraits and photos of objects they selected. For her own use, the photographer reserved a "camera" can with which she could produce pictures like those taken with a wide-lens camera. For the street kids, she destined a camera that produced panoramic effects. As result, the portraits she took were always vertical photographs taken against solid-color backdrops and finished with a cloudy halo for border. In turn, the photos taken by street kids were always horizontal, organized as a space that provided access to the Other's subjectivity, enabling us to visualize those elements that authors picked, out of their own environment, for believing them to be worth recording.

In the display arrangement, Trope used the photos taken by the street kids to flank her enlarged portrait. The large-format pictures and the weight of their iron frames place emphasis on the materiality of the photos and transform them into objects, thus shifting from the register status that the viewer's gaze ordinarily confers on photography. Paula Trope triggered off a last signifying operation by combining the names of the four boys in the title of the portrait she created, whereas the boys themselves chose the titles for the photos they took. In their double roles of photo subjects and authors, the street kids emerged from their existential condition of insignificance the moment they were explicitly appointed co-agents of the photographic act. Actually, Paula Trope engaged the boys in an experiment aimed at reinventing photography. By reducing photo technology to its lowest degree, i.e. to its materialization in a camera made out of a tin can, she had the boys demystify the photographic apparatus. It was as if by going back to basics, to the early days of this traditional representation medium through an object that belongs in their everyday life, these children symbolically discovered new principles of sociability and self-identity.

An increasing number of artists have been positioning themselves not as a separate group, but as social beings equally affected by the crucial issues of their time. According to Christian Caujolle, political art has changed and a notion of critical resistance has replaced the transgressive vanguard that entails the deconstruction of social stereotypes. Ultimately, in "*The boys*" Paula Trope renders interrogations that remain extremely pertinent notwithstanding the current artistic discourse on world events.(5)

Helouise Costa

1999

1 This assumption was presened by Susan Edwards in her essay "Photography and the representation of the Other - a discussion inspired by the work of Sebastião Salgado", p. 165. Third Text, vol. 16/17, fall/winter 1991

2 Idem, p. 165. Italics are in the original version of the mentioned essay.

3 According to Paula Trope, depending on light conditions the exposure time required for the production of photos of the series "*Os meninos*" was as long as five minutes

4 According to the photographer, in an interview she gave to the author on August 29, 1999, she in fact went back to show the boys the result of their joint project. However, she could not find all of them.

5 Notions discussed in this paragraph were taken from the interview Christian Caujolle gave to Bernard Millet: "Les formes de l'engagement". IN: XXVIIIe Rencontres Internationales de la Photographie, Arles. "Ethique, esthétique, politique". Paris: Actes Sud, 1997, pp. 83-87

NAZARETH **PACHECO**

EVENING GOWN

Every time we examine a piece of clothing, whatever it may be, we learn a few things about it and its user. The fabric texture (soft, starched, natural, or synthetic fiber etc.) and styling (tight- or loose-fitting, in fashion or outdated) tell us about its function (work, sports activities, social events, etc.) and the degree of comfort it provides, besides pointing to the user's personal taste and economic status. We know that an overcoat is worn in cold weather and sandals, in warm weather; an evening gown, in gala events; a pair of shorts, in informal occasions, and so forth. Even when we come across a piece of designer's clothing we ask ourselves apparently simple questions, that nonetheless should not be overlooked: How to put it on, by stepping into it or by pulling it over our head? How is it supposed to fit? Does it open completely or only partially? Is it fastened with buttons, zipper, or hook-and-eye fasteners? Is it comfortable to wear? These small secrets are only open to the user.

Fashions designed for haute-couture shows are more aseptic than the precious clothes wrapped in stories, scents and secrets stored in our closets. In the 1990s the media focused the haute-couture fashion shows with particular emphasis. These highly disputed events, which in fact were attended by a privileged few, broadly reached a significant audience through the media. Synthetic fabrics, whimsical cutouts, transparencies and plenty of glitter were the keynote of collections presented by the most renowned designers of the world's fashion capitals. On haute couture runways, designers staged fashions clad in fantasy, composed of pieces meant to be admired and to reveal new trends.

Awarded the Embratel Grand Prize at the Panorama of Brazilian Art in 1997 and subsequently incorporated into the permanent collection of Museu de Arte Moderna de São Paulo, Nazareth Pacheco's "Untitled" evening gown made with crystal drops, beads, bugles, and razor blades is also to be admired, rather than worn. Seen from the far distance, the dress stands out for its glitter and glamour. Actually it could belong in the universe of limelight and designer's labels. From the close distance, the evening gown that previously looked transparent, glittery and luminous is transformed into a dangerous weapon. Elegance has never been so far from comfort, well-being and ease as in this piece. Practically untouchable, it draws the viewer's attention for representing hostility and presenting an imminent danger. At the same time that it requires caution, it exhorts diversion and deliberate avoidance.

Cautiously, we dare to ask ourselves: How would it be like to try on this gown? How could one pick it up? Would one require help to put it on or would it be possible to handle it alone? Without a doubt, the gown is an eloquent work, given it addresses (directly or at a tangent) several representative issues of the 1990s. It enters the fashion domain and dwells on the borderline between two languages, namely fashion and art, just like other manifestations of the period that also interface with the two modes of expression.

Likewise, in the last decade the human body was amply presented as a subject in the realm of art. In Pacheco's gown the reference to the body is not made in as a straightforward manner as in other works by the artist. Here the issue is approached through the lack of a substantial body. It is the complete impossibility for an individual to wear it that casts light on the reference to the body. Here we become aware of existence through the realization of absence.

Regina Teixeira de Barros

August 1999

RICARDO **CARIOBA**, by **Georgia Lobacheff**
ZÉ **GUEDES**, by **Moacir dos Anjos**
VANIA **MIGNONE**, by **Agnaldo Farias**
FABIO **NORONHA**, by **Fabio Noronha**
SERGIO **SISTER**, by **Sergio Sister**
TERESA **VIANA**, by **Stella Teixeira de Barros**

DANIEL **ACOSTA**, by **Martin Grossmann**
MARCELO **COUTINHO**, by **Marcelo Coutinho**
JAC **LEIRNER**, by **Tadeu Chiarelli**
YIFTAH **PELED**, by **Regina Melin**
GUSTAVO **REZENDE**, by **Felipe Chaimovich**

ALEX **CABRAL**, by **Alex Cabral**
PAULO **CLIMACHAUSKA**, by **Ivo Mesquita**
FABIANO **GONPER**, by **Fabio Queiroz de Medeiros**
MARCELO **SOLÁ**, by **Marcelo Solá**

ALBANO **AFONSO**, by **Martin Grossmann**
CAETANO DE **ALMEIDA**, by **Aracy Amaral**
CHICO **AMARAL**, by **Chico Amaral**
NELSON **LEIRNER**, by **Tadeu Chiarelli**
MÔNICA **NADOR**, by **Mônica Nador**

SEBASTIAN **ARGÜELLO**, by **Fernando Burjato**
RUBENS **AZEVEDO**, by **Tatiana Alegria**
RICARDO **BASBAUM**, by **Eduardo Coimbra**
DOMITILIA **COELHO**, by **Odilon Moraes**
ORIANA **DUARTE**, by **Moacir dos Anjos**
PATRICIA **FURLONG**, by **Philadelpho Menezes**
CHRISTINE **LIU**, by **Christine Liu**
VILMA **SONAGLIO**, by **Maria do Carmo Curtis**
ANA MARIA **TAVARES**, by **Lisette Lagnado**

ENRICA **BERNARDELLI**, by **Fernando Cocchiarale**
EDOUARD **FRAIPONT**, by **Edouard Fraipont**
DANIELA **GOULART**, by **Daniela Goulart**
MICHEL **GROISMAN**, by **Fernando Cocchiarale**
MARCELA **HARA**, by **Rejane Cintrão**
AMILCAR **PACKER**, by **Ana Paula Cohen**

RICARDO **CARIOBA**

"STREAMS OF LIGHT"

For slightly more than a couple of years Ricardo Carioba has been doing a type of photography work that raises new possibilities for the issue of representation. His recent production investigates the materiality, colors and intensities of light by analyzing light radiation in space. Carioba's photos spring from the exposure of photosensitive film to a light source in a direct and simple manner. As result he attains abstract images of intense coloring, displaced focus, and constructive relations. At the same time that he attains images that make no reference to the outside world, he deals with new possibilities of the photo medium in a way that substantially differs from modern photography.

Carioba is not interested in recording the effect of light cast on a body. His aim is to distance himself from traditional photography, a process that involves the conversion of light rays into image registers on a sensitized surface. Carioba confers body on light, regardless of physical substance. His photos do not deal with existing spaces in the world. The space that interests Carioba is a virtual space; it does not exist in physical substance.

The photographer's work leads us to rethink the issue of representation altogether. How to record something that does not exist physically? How to deem a timeless, unfeeling, and unresponsive image? What about focus, given that only light is being recorded? How to view this virtual space the complexity of which our cognition does not easily grasp, given it has been trained to interpret the outside world?

At issue here is the recording of the invisible or even the recording of a hyperrealism (1). In other words, the issue is to confer materiality, i.e. bulk, on something de-materialized. Carioba successfully performs this task through the interaction of light with photosensitive film, a process that is partly carried out without control and that, for this reason, invariably turns out surprising results. His photography is a recording of light in its relationship with space, rather than light in its relationship with matter.

For all these reasons, his photos neither address any specific time, nor represent anything, or formalize any sort of feeling. They stand for a continual expansion, a becoming, a record of power indices.

From the beginning, Carioba's production indicated his special interest in recording light. His early works were associated with the outside world. They were photos of city scenes shot at night without a flash. In those days the artist was more concerned with the occurrences that affected the pictures during film processing than with the subject itself. After that, Carioba undertook the production of abstract images that could still be identified with the photo subject. They were pictures of his own body, in which the light issue attained substantial independence. These works led him to devote himself exclusively to the possibilities of the photosensitive film, away from the meaning of the photo subject. He became interested in light sources that included the sun, television and computer screens, lamp bulbs, scanners, and projectors. Subsequently he trained his investigation on the recording of light tracks. His most recent works feature light-emitting surfaces the artist himself has built on the computer. Many of his works show the geometric characteristics of light expanding in space.

Georgia Lobacheff

September 1999

1 The term hyperrealism is associated with the notion of simulacrum as conceived by Jean Baudrillard.

ZÉ **GUEDES**

JUST PAINTING

José Guedes is a painter. On the basis of painting as a way of life, he formulates and enunciates silent and dense work that does not, however, necessarily involve paint. Since 1997, he has been using both tempera and photography as supports. On a thin sheet of aluminum, he layers several coats of pigment and glue to create monochrome fields as spaces that are either backlit or reveal the absence of light; the painted hot and cold colors lead one's eyes into the surfaces defining the planes. Beside them, on the same flat sheet of metal, Guedes has attached photographed fragments of landscapes that have caught his eye. In his first works of this kind, he varied the spaces allocated to painting and photography on the support, in an attempt to balance colors and themes (such as stones and trees) with their surface areas. In his most recent series, using images of scrap and garbage, he distributes the entire surface area of the aluminum in equal parts between these two mediums. Instead of emphasizing differences between tempera and photography, through deploying them even-handedly on his support, he seems to be stating that he no longer wishes to differentiate between pure color in the painted field and colors in its different forms as recorded by the camera.

This non-differentiation between mediums is again emphasized in the series he has presented at *Panorama of Brazilian Art*, in which a near-black blue is found bordering on deliberately unfocused color images of urban decay. Inverting expectations, it is the precision of the color field that consoles one's gaze for the lack of definition in the images shown. This precision also fixes the outlines documented by the photographs: the façades are almost crumbling and their boundary with the paint foreshadows their disappearance. This has a concrete and tragic meaning, but not only, or even mainly, for the inhabitants (who are deliberately excluded from the photographs). Primarily it is a result of the subservience of everything captured by the artist's gaze to the ideal and autonomous space of painting.

The prevalence of pictorial interest in the surfaces of the houses that Guedes photographed becomes a symbolic shortcut for his affinity with the façades painted some time ago by Alfredo Volpi, whom he greatly admires. Executed in thinned and flowing tempera, Volpi's façades belong to houses so hollowed-out they are almost like the empty skins of fruits; these buildings have lost the markings that gave their uniqueness and in exchange have taken on the universality of colored forms laid out on the plane surface of the canvas. Although they are placed beside heavily applied tempera, the blurred photos in Guedes' works also take away much of the singularity and life from the fragile dwellings they record, almost making them into color fields. These small houses are as unspecific to the periphery of Fortaleza (where the photos were taken) as Volpi's façades were to Cambuci or the coast of São Paulo: both are abstractions from the sensual world, both are just painting.

Ironically, these two works are close to each other conceptually while using procedures based on widely differing temporalities. While it is patient and slow artisan work that holds together Volpi's paintings, in Guedes' work there is the urgency that goes into the apprehension of image by mechanical means.(1) Revealing the intense flow of traffic between these two mediums, however, painting in Alfredo Volpi is a *model* for the construction of knowledge that cannot be reduced to any other art - whereas for José Guedes it is also potentially a model for approaching photography itself.(2)

Moacir dos Anjos

1 On the dimension of craftmanship in Volpi's work, see Naves, Rodrigo. "Anonimato e Singularidade em Volpi". In *A Forma Difícil - ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Editora Ática, 1996.

2 On painting as creator of autonomous models for comprehending the world, see Bois, Yves-Alain. "Painting as Model". *October*, n. 37, summer 1986.

VANIA **MIGNONE**

The reader will certainly agree that there are countless worlds operating on the side, subsidiarily to those boosted by our concentrated attention. These are the worlds that Vânia Mignone tries to reach through the narrow and rudimentary course that she has chosen for the harmonization of the prosaic and the sublime. In her pictorial records of scanty color resources - which she renders on canvases as small as notepads in such a way as to stress aspects that were not considered relevant at first - there is only the varied, commonplace subjects of everyday life: people and the spaces they inhabit, in which they either travel or stay suspended as if their gesture had been frozen or their body displaced. At times they are simply featured in silence, their eyes closed, as if they were empty or nearly so - as if pausing for a moment to let the vital energy that helps us lend meaning to the world resume its flow.

The artist's records also contain things we use, often in a promiscuous manner. They contain lettering used in signs and displays out of sheer functional requirement to designate places such as theater dressing room, building, or access. In other words, Mignone widely explores the diverse meanings of ordinary words. However, she says, people, spaces and things prop one another provoking an unstable balance and allowing all details, depending on the angle at which they have been positioned, to transcend their mere condition of details; and precisely because people, spaces and things are propped on one another, all it takes is a slight nudge for these elements to tumble one on top of the other, showing their equivalence, and for the world thus designed to reveal its perpetual motion, its magical substance.

The bicolor rendition often found on Vânia Mignone's canvases is counterbalanced by the way in which it flows, soothing out the tense lines that outline figures, spaces, and things. Words freed from the utilitarian role we impose on them for our own comfort cross these pictures like clouds precipitating suggestions. The unusual angle of the scene depicted indicates that, notwithstanding our potential lack of attention, the extraordinary is taking place at this very moment.

Agnaldo Farias

1999

Museu de Art Moderna do Rio de Janeiro/curator

Faculty member at the School of Architect and Urban Studies (EESC/USP-São Carlos)

FABIO **NORONHA**

acidity

What is the level of strain necessary for me to move safely?

What sort of structure props up a few rubber walls?

Portrait created without taking into account the double created by the mirror.

Disarticulated French kiss = acidity.

The mirror does not contribute to the weight of the tongue.

A double made with originals:

rubber heads for possible enlargements and reductions.

What sorts of disarticulation can a piece of meat cause?

The gaze breaks the mirror.

The head undergoing contraction and expansion is usually not the same: mildew and brightness.

I have no choice, the inward pressure discards solid, unknown things.

Every time the structure widens I must beware of things being incorporated.

Non-symmetrical method for presenting a double.

To widen a fissure that reacts violently.

Humidity warps the originals.

The commotion ends once the space has been demarcated. Creation of meaningless areas.

Fábio Noronha
1999

SERGIO **SISTER**

UNITED IN DIVERSITY

Due to a beautiful perversion of nature, space and time result in gathering apparently disconnected splinters. Never mind if the chips originated in the natural ingenuousness of time or in the destruction caused by man. At some point in time, tensions and incoherence that accumulate or are transfigured show a visible and whole unit.

I see this in painting.

Over the last few years I have had trouble taking on the task of linking two different bodies of color without corrupting the potency of each in a mere composition of strips. I tried to by-pass this problem in 1996 by trying to bring together distinct colors by means of light and vibrant pigments together with the use of similar tonal values. In other words, distinct colors live together well when pacified in similar hues and values.

In time, nevertheless, I changed these associations in an attempt to give them an increasingly wider, experimental, and diverse treatment. I removed the bands of color from the canvas, placing each one in thin vertical and longitudinal laths. I grouped them, side by side, within a small wooden structure (a sort of small stump), attaching them only by their upper extremity. Other times, the laths went sideways without any structure, but always hung on the wall separated from each other by a few centimeters. Sometimes, I did not work on groupings, but on cutouts made out of a single sheet of wood, opening clefts more or less wide in between colored surfaces. In all three instances, my aim was to let air and space influence the relation between colors. In order to improve the transit between the concrete space of the wall and the laths, I used an artifice: I almost always introduced some color that would relate to the shadow that the laths projected and furthermore, to the white wall itself. In this manner, the eye can skim more loosely between the painted volumes and the rest, creating as a result a game of collaboration between colors, and between colors and shared space. Obviously, here I also made an appeasing maneuver involving the work of art, the wall and its shadows. I think, however, that the result is a sympathetic coexistence with increased differentiation and complexity. Isn't that more or less what we want?

Sergio Sister
1999

TERESA **VIANA**

THE SEDUCTIVE ALLURE OF COLOR

The coloring of Teresa Viana's painting seduces at first sight. But her painting contains more than just color. Her canvases are laden with an intense sensorial chromatism, swift changes of tones and half tones, and volumetric accumulation. Besides turning into relief, her painting creates a subtle, on-going dialogue between light and shade. Furthermore, as result of the relief bulked by encaustics, it conserves an affinity with sculpture-like paintings that is only apparent, devoid of any association with the sculpture realm. In the outcropping of painting matter, Teresa Viana's profuse colors come forth and interpenetrate, strict and flexible, though they always adhere to the surface so as to be able to express the permanent ambiguity by which they are driven.

In Viana's more recent canvases, the line enters the painting in a playful manner, permeating the clumps of color as if they were its generating structure. This is a line that turns into color-line and painting-line, establishing a symbiotic association between drawing and painting, given that these line traces bear in themselves an instance of drawing, an intention of drawing. They go as far as to force colors to seek higher definition. However, when plunged in the canvas, these lines transmute and change into painting. They articulate a densification of tonal rhythms of light and shade and a renewal of painting's internal constructions, thus ratifying a power of sensorial evocation that causes saturated color radiations to tremble at the same time that it enhances those regions of maximum luminosity containing more opaque regions of reflected, mirrored light. These encounters - between lineal structures that tend to formalize contours and the painterly matter that contains this presumed line - generate a dialogue that is always oppositional, a disagreement, as part of an odd covenant that demonstrates the eager investigations of a primordial issue of painting, i.e., the aspect that incites the senses to see and the gaze, to fantasize.

However, Viana's painting shows no visible sign of virtuosity. Hers is a painting whose essence is revealed in the way the artist captures the ephemeral. A painting in which luminous areas interconnect with shades through passages toned by a pulsating chromatism that, in turn, is engendered by an immense range of color gradations, which always leaves in suspense the points of variation between colors. The malleable and sensual density of Viana's lines does not secure a spatial framework for painting, as the lines themselves are transformed into pictorial flows. The organization that lines seek to offer in search for a spatial rationality is countered by the latency of colors and by the unstable occupation of space by means of overlays and transparencies. It is precisely in this clash between lines and brushstrokes that painting is reconfigured as light, color and movement.

Nearly ten years ago the Rio de Janeiro-born artist settled in São Paulo where she has been devoting herself to an art work that bears the sign of diligent fabrication and deep concentration on the color scheme, one in which the painterly nature of the brushwork does not daze colors; rather, it redeems it constantly through the instatement of detailed color changes. If on the one hand the artist bows before the tradition of painting on a flat surface, namely oil painting on canvas, she reinterprets and reinvents this archaic process with a freshness that is not hampered by the existing clashes between matter and color, surface and background, drawing and painting. On the contrary, from the vibrations given off by these relations she derives a reflexive experimentation, one in which the work opens up to life only to meet with the indistinct, thus surrendering to the seduction emanating from the irreconcilable.

Stella Teixeira de Barros

DANIEL **ACOSTA**

DANIEL ACOSTA: HIGH PRIEST OR HERETIC?

At the end of the last century, Edwin A. Abbott, an English clergyman, published a remarkable book called *Flatland: A Romance of Many Dimensions*. The hero in the novel, "Square" resides in two-dimensional space. Delighted by the "extra-planar" visit from a sphere and therefore by the existence of the third dimension, he eventually angers this visitor with his obsessive search for even more exalted dimensions. His obstinacy disturbs life in the community to the point that he is eventually accused of heresy and imprisoned.

So here we are, almost a century later, trying to deal with new theories involving extremely complex spatiotemporal concepts. The fourth and subsequent dimensions are frequently discussed, as well as virtual reality and concepts related to multi-dimensional immersion experiments made possible by new electronic technologies. Those themes have usually been associated with discussions in the fields of science and technology, but rarely as part of the arts. Few artists of the Modern school dealt directly with these issues in their works. For contemporary art, then, or for what is known as post-modernism, this kind of issue has been out of favor while the body and its needs have taken over as our chief concern.

Daniel Acosta does feature the body in his production, as in his works mediated by photography. But in Acosta's work, the body is not there as theme or even as support. The body for him is a body that seeks to express conscious and synthetic comprehension of its experience in the spatiotemporal element of life mediated by art. It is a thinking body, producing and pursuing this elevated condition. However, experience itself comes from everyday life in ordinary environments, such as our own homes. This is brought out in his works: *The House of the Exposed Fracture* (1997); *Primitive House* (1995-96); *Situation-City* (1995); and *Remonalisa* (1995). Certainly, there are strong indications of other environmental references that are not necessarily "homely" or architectonic, but of a decorative kind.

Decorations points up space by triggering perception and feeling. Modernism, in the course of idealizing its art space - the "white cube" - banished ornamentation from its domains. In an operation that is not necessarily contrary to or even critical of this concept, Acosta inserts indications of an ornamental nature in this normative space. This strategy shows his skill in handling space, which is something "sacred" to art. In this sense then, he is a sort of high priest of art.

However, this affiliation allows him to also move in different instances of art. In this role, although in a subtle and ironic fashion, Daniel Acosta presents us with another story, this time in the shape of "sculptures" and "paintings" he installs in spaces reserved for art. It is these "objects" that are the cause of his spatial heresy, like "Square" in Abbott's novel. The pieces rise up against their dependence on gravitational force as the decisive factor in spatial compositions.

His three-dimensional works produced in the first half of this decade, in plaster or chipboard, are exemplary in refusing to conform to the sine qua non conditions posed by gravity. They are fragments of ornaments dislocated from their specific sites. They remain on the gallery floor, in out-of-the-way places, as if they were really somewhere else, suggesting elevation in a converse way. There is an uncomfortable feeling that the ceiling is on the floor! *Men Swiming, Men in the Aquarium* and *Small Talk in the Pool* also lend weight to this negation, since they are works that could be sustained on any face of cubiform art space. *Marat* (1995) is a highpoint in this context, as the synthesis of an exceptionally fertile and productive period for the artist.

Caught between being a high priest or a heretic, Daniel Acosta helps us stretch our imagination, which not only implies renewing our spatial comprehension in art but also the possibility of attaining new dimensions.

Martin Grossmann

São Paulo, 9 September 1999

MARCELO **COUTINHO**

LONGING OBJECTS: AN INTERVIEW WITH THE ANTHROPOLOGIST LAWRENCE JAKIMO POKOT

I dedicate this interview to Clylton Galamba's nomadic and always generous reasoning.

On a previous publication, my text about Lawrence Jakimo Pokot was widely mutilated and the little that has survived from it was still subject to serious editing errors[1]. At that occasion I presented him as a "mystical" person who had greatly influenced the construction of my work. Applying such a definition to him, however, has not been an editing error: it was my entire responsibility.

I did not know this man's activities well enough and I tried to see him, understand him under the short view and the parsimonious instruments that naturally characterize us Western Christian citizens. For cultures which are so strange to ours, so much older and traditional such as those that compose Kenya today the term "mystical" as far as we understand it, would have to include other areas of knowledge like medicine, chemistry, psychology and philosophy. Taking into account that this, let us say, wise man is consulted to approve of or veto the urban outline, to indicate the colour of the doors and the best combination of neighbours on the village, we are led to think that this man could also be considered an urban planner, an architect and a social assistant at the same time.

When I met L.J. Pokot here in Recife during the last carnival, staying at "Hotel Central", it was this term , "mystical", inappropriately applied to him, which set up our talks. I was going through one of the most difficult periods of my life. The noise from the street in orgy only made my pain more outmeasured. It was spiritual pain, apparently nonmaterial, but that manifested itself inside the joints of my body and in the form of a strange dizziness.

It was then when I received at the house of my friend, the literary critic Anco Marcio Tenório Vieira, a telephone call from another old friend, the physicist Vinicius do Vale Navarro, from the town of João Pessoa in Paraíba, an astrophysics professor at the University of Cambridge: Pokot had arrived in Recife two weeks before the beginning of Carnival.

In the conditions I found myself, drown in a strange and macabre euphoria, a typical sign of a coming depression, it would not be surprising that the image of Pokot had been so recurrent in me, even though I did not know about his new wish to visit Brazil. After all, it was this man who, in his speeches, dealt with our need to see in pain and in adversity not the end but the opportunity to verify the passage. However, the fact is that when I learned about the physical, real presence of L..J. Pokot in the city, I attached to this a magical aura. A sweet stroke of chance. "God does not throw dice", I thought.

Pokot had already been in Brazil several times. Despite having met illustrious intellectual Brazilian and international personalities, he kept himself apart from a wider public knowledge. Still young, he accompanied Claude Lévi-Strauss in Nambikuara lands, as a collaborator in English language to the expedition.[2] From this experience came out his first publication: Between the Eyes - What has not been seen by an European expedition among the Nambikuara in South America, dated from 1942, coming to public before the publication of "*Tristes Tropiques*", a work by the illustrious French anthropologist. In the fifties, he participated, together with the Villas-Boas brothers, in another expedition, this one in Pará, to study the Ravé-Potí. His interest was to verify the ties between the rites and images of passage of the Ravé-Potí an his own original tribe, in Kenya. In 1964, he published the essay "The East There", a comparative study of the becoming among the Ravé-Poti and the Kummah. This became his last publication and the last record of his thought on what he calls today "academic dialect" or "intellectual pornography", while referring to the university taste for "transmuting all thought, free and flowing by nature, into paper and stone" After the publication of "The East There" he told me about his deep tired feeling , in trying to conciliate the "small and tribal" nature of his thought , generated in Kenya, with the grandiloquence of Western science which had arrived to him through the English filters of Cambridge.
Back to Africa, he abandoned his lecturing job at the University of Nairobi and set basis in his native land from where he periodically leaves to deliver his ideas in the form of speeches or long individual conversations with "those who I detect as micro-particle of some slow modifications of what will come".

We had, on the whole, four meetings. Always on the terrace of the small restaurant of Hotel Central, in Boa Vista. I used to arrive around three in the afternoon as we had already set beforehand. Always sitting on the same couch of very comfortable appearance, looking more like a uterus, so deep was its accommodation, was Lawrence Jakimo Pokot, slowly smoking his already third pack of filter cigarettes. Deep in this couch, his black and tiny, already wrinkled body, alternated nervous and clever gestures with the calm and quietness of a tomb. In two of our conversations a big silence settled. His only movement was to take his cigarette to his mouth to then take it to the ashtray. Such a persistent silence that, not standing it anymore, for a couple of times I got up from my chair and left. When I arrived at the hotel sidewalk, I heard his voice coming from the terrace: "Was it not you who created the 'logical time'? Why such astonishment? I will be here tomorrow at the same time".

During these meetings Pokot told me about his special affection for this specific region of Brazil, the Northeast, and about his delight for the black Carnival in Recife. He also told me how he got to know the work of the philosopher Evaldo Coutinho through the " A Visão Existenciadora", which had arrived in his hand in a pirate edition printed in Algeria. Besides listening to the drums' beat in the district of São José, Pokot had the intention to meet with this man who, in his view, had built one of the most beautiful systems of "para-philosophy" and "para-literature" of the Portuguese language.

In his thought, partially expressed here, one can observe traces of what would be to us an anthropological analysis. However, in that which anthropology has in common with philosophy: the search for a basic analysis of man. Here and there ethnographic, Pokot imposes his particular notion of space and time in the rites of passage, frankly based on the specific experience of his original people, the Kummah. If Van Gennep sees in the rites of passage a changing function of the individual's social status[3], if the psychologist Monique Augras, inspired by Gennep himself, suggests that in the passage "one goes from one point to another" that "it is a highly spatial image"[4], Pokot will suggest another vision: "The passage is not material, it is not verified through the eyes"[5]. Using the Kummah case, he tells us that the passage would unfold indefinitely throughout life, between two points: birth and death.

Already in the first of our meetings I exposed to him my already started project of nominating with words created by me; complex private sensations which, exactly for being absolutely personal, need denomination and, as a consequence, a dictionarization. It is a slow work, I told him. In a year's work I had only written three entries. I told him about the next word I would expose in the form of a video installation at Fundação Joaquim Nabuco. It was he who drew my attention to the votive character

and the longing for passage that was evident in Aveclo.

What I bring to the public now is only the content of our first afternoon together. Having this meeting dealt with the latent longing that abides within objects and words and as a consequence, with art, I found it convenient to separate it from other subjects we discussed in our meetings.

It was he who started our first conversation, in his Portuguese, which only fails to be perfect because it is lightly contaminated by a strange accent, a mixture of British English and Tacuch, his tribe's language.

Pokot: I am happy that you are here, that you have turned to me as a reference to you. But why did you want to link my name to the term "mystical" when you mentioned it in that publication? A publication, by the way, difficult to dignify the presence of any individual's name.

Marcelo: My naiveté. I am sorry. I did not find the exact term to define you. You know very well that among us, to feel that we understand, we need to isolate the facts and to nominate them.

Pokot: I know my friend you baptize things using formerly existing names. Strong names in front of the historical text that you accept as a legitimator. But calling me "mystical" would be to reduce me to a nomenclature that you yourselves do not respect. It is a word which one day referred to something that already existed. However, little or nothing has survived from it. You have preferred to opt - that is, if any man is given any option whatsoever - for a kind of realism, which , has become fantastic because it is so real. I believe that from this shrill realism, other fluxes, still unheard of, may come up.

Marcelo: What do you mean by "other fluxes"?

Pokot: Everything behaves as blows, which offer our eyes the possibility of seeing at the same time the inside part of a leopard's skin and the outside part of this same feline skin. They do not appear as two distinct surfaces. They are one. The improvement of this willingness to capture reality has ended up by leading your people to a place which is exactly opposite to the reality of facts and things and consequently we end up by finding ourselves in a point which is truly commonplace, we the representatives of the so-called "primitive societies" and you, keepers of this so-called "complex society": the omnipresence of image. The image, as you know well, is the idyll of the real thing. Based on image, taken by the hands, following its ways, we can go very far. Much further than here. This way, we can foresee what will come, in case we are sensitive to such blows.

Marcelo: You seem to be suggesting that it is possible to foresee the future...

Pokot: What is the future?

Marcelo: Well, that which will occur , let say, 24 hours from now.

Pokot: And what if you don't wear a watch?

Marcelo: Well, one might use the sun , the moon, or the alternation of the seasons of the year.

Pokot: You think of time as something that runs and flows by our bodies, my good friend... You see the illusion of time when your hair becomes scarce, the skin shrinks, the descendants grow up, die, when something or someone goes away from you. In those typologies of vision you imagine yourselves as something belonging to a previous or later place or time other than the present one. But to us Kummah, as I have said, this does not exist: it is an illusion. And, it is worth saying, it is an infernal illusion, really the *haliob*. In our personal, and by extension, cultural structure, we do not see ourselves as the same person for a long time. We may be baptized and be given a different name as many times as it is necessary in this period which goes from the *jahamkat* to the *kathamjah*.[6]

Marcelo: The change of name represents the end of a passage...

Pokot: Yes, in a general way we might think of a passage as a movement , a movement affiliated to time, owing nothing to space. A movement which takes someone from one temporal state to another. But time, as I have already told you, is a conditioned notion. It is not pertaining to the object. No matter how much we see it imprinted on things, what we see is not time in itself, immaterial, but the tracks of its action which has already taken place. Thus, it will have the most diverse conformations. Van Gennep tries to describe to you how the notion of time behaves in the rites of passage of some Eastern African places. They are rites of generation and death which frequently last for a long period. And which at their end, reassures the necessary change. But among us, Kummah, the passage takes place as an unfolded and perennial sense, rather than as a stationary and timed sense. That is to say that we are living in a long and uninterrupted process of passage... Our ostensible heteronomy assures the maintenance of the mobility situation of the passage. The name is prescribed by a specific authority, who diagnoses the individual's necessity to get rid of an object from the past. Being attached to one of the aspects of this illusion may inflict a *haliob* upon the poor sufferer.

Marcelo: Could I translate *haliob* as hell?

Pokot: I don't think so.

Marcelo: Could you describe the concept of this word to me?

Pokot: No concepts, my young man, no concepts... You have experienced part of this vision. When you preserve the image, you do not need concepts.

Marcelo: Have I experienced? How could this be so?

Pokot: (silence)

Marcelo: How many names can a person acquire during a lifetime?

Pokot: As many as necessary . I am going to tell you about a typical case of this structure of ours, of ostensible heteronomy. There was an old man among us who kept himself inviolable for a considerable part of his life. One winter night he had a frightening dream where a messenger coming from Kathan-huruk warned him of the evils of keeping oneself chaste for a long time . His penis would penetrate his visceral organs and merge into a single structure of flesh that would cover even his anus so that no substance or product could be expelled from his body. He saw himself as a balloon inflated until the limit of exploding, and, finally he saw himself exploding and large quantities of sperm, feces, urine and blood gushing from him. He woke up naturally frightened by the alert message that had come to him from heavens and he decided to consult me.

Marcelo: How did you proceed?

Pokot: Well, I am not a man who lets a dream go unnoticed. I prescribed him a new name. This name, by the way, I recognize, I should have prescribed him a much longer time before. I was still a novice in this function. The fact is that, having been given a structure by the liberation from the previous name, which operated as a terrible object which anchored him to what you call "past", the man blossomed and again he entered the flux. He started to experiment all possible forms of liberation of his semen. To that man, no difference would exist between a palm tree, a human being and a hou-hou[7]. And each one of these experiences certainly would modify him, they would turn him, somehow, into another man, making him very quickly, the owner of periodical new structures and, consequently the holder of new names. He entered kathamjah already very old, having been through about five thousand names, with the skull cracked by a gorilla.

Marcelo: In case I have understood you well, are you saying that you, the Kummah have no chronological timing?

Pokot: Time for you is external. It is dictated irrespective of your will. Set upon this strange structure that you call work and product. For us time is not a line: it is a point. There is neither the past tense conjugation of the verb to be, nor the future one. Whenever we refer to the idea of Being as an individual, it would only be possible for us to apply the continuous form. It is an external structure, based on this beautiful word of perennial sense: being.

Marcelo: But you have referred to this figure of authority who prescribes the new names to the individuals - would this figure not function as an external time counter, as a clock?

Pokot: No. Not when you have already visited the *Haliob* - this figure of authority, the *puckotoch* is here and there. In this peculiar situation we see everything. See this scar on the back of my head? *[Pokot turns around and presents a deep oval-shaped incision that even his curly hair could not hide]*

Marcelo: It is a very deep scar. What does it mean?

Pokot: This almond shape tries to reproduce the shape of an eye. This incision was made with a pucko, an iron ritual instrument that penetrates and cauterizes the skin as deep as the skull's bone structure. I was still young when the duty to keep our ostensible heteromy flowing and assured was passed on to me. It was this mark that endowed me with a permanent name, this one I still carry with me today and that represents the position of *puckotoch*.

Marcelo: *Puckotoch* would be the man who, having experienced the vision of the *Haliob*, was socially assigned to this position of the nominal mobility guardian, am I right?

Pokot: Almost this, almost this. One is born predestined to such vision. This scar on the back of my head represents an integration of the three forms of time conjugated in me and recorded on my body. In a way or another, every man possesses, by nature, the inscriptions of these three forms in the configuration of their bodies. Think of your body walking down a path...There is the walk that experiences the textures of the sand, the various temperatures that the soil offers us, the comfort of stepping on the cool ground which was under the shade of a tree. The body settles itself in the absolute present. In it, we feel pains, pleasures, comforts and discomforts, colds and heats that are solid manifestations of the most absolute attempt to bring things into the present. Through these sensations the substance of the moment is revealed to us. Yet, the presence of the eyes, which penetrates inwards the pathway, takes us away from the moment and offers us the possibilities of configuration of what will come: the curves, the darkness, the sun that sets before our eyes and that dazzles us, a possible crossing lake. The eyes, always facing ahead, offers us the symbol of the future , very far away from now. But we still have our back. And, especially the back of the head : this is such a vulnerable part of our body. This is our blind point. It is what we have left behind. It is what allowed us to arrive and to be experiencing the moment of this walk of ours through the pathway but which we do not see anymore. The past and the fragile and blind configuration of the back of the head could function as a good image of *Haliob*.

Marcelo: The inscribed eye on the back of your head would mean the ability to see all the way through the path that was left behind, that is to see the past...

Pokot: It means to be established all the time , simultaneously, in the three places. For this reason, to me and to us Puckotoch heteronomy is forbidden. This position has been reserved to me. I cannot experience the grace reserved to the laymen. Near death, when I transfer the wound to the back of the head of my son I will be finally able to get another name and enter kathamjah.

Marcelo: It is a position which is passed on from father to son, according to what you have said. Is the first-born always the one to be chosen for such responsibility?

Pokot: No. Everything depends on the color of the winds that surrounded the moment of the child's birth. Only those who were born blown by light pinkish winds will take charge of the position.

Marcelo: You mean that the winds have colors? Is it a symbolism or ...

Pokot: ...or concrete? See, my young man, it is impossible to measure or establish steady borders between the two things. Remember Cassirer, for instance, who so long ago made an effort to convince you of the uncertainties in the differentiation between these two things, but what matters is that today, few people are capable to see this phenomenon of colors in the air. However, even among you of the Western world there are those who persevere in this perception and who try to defend it. Do you remember the Irish De Selby?

Marcelo: I have never read him directly. Always through Le Fournier and Hatchsaw & Basset.

Pokot: In one of his books entitled "Field album", De Selby talks about the presence of a "black air" which surrounded Europe just a little before the First World War. At first, he thought it was the pollution accumulation from the newly established factories and industries. But he soon realised that he was the only one to notice such peculiar colour. Colour which is always premonitory of some events which are going to take place at the social body. Following this reasoning that, as you see, has also been perceived by a Western thinker, we observe the predominance of the colour of the winds that surround the newly-born. In case they are pink, he will have the required long life and strength to occupy the *Puckotoch* position. By the way, De Selby himself, in "Golden Hours", comments upon the variation of birth colours and he also points out to pink as the longevity colour.

Marcelo: I would like to digress from the subject for a moment at this point, if you allow me, I would like to talk about your bonds with our culture. You have been a professor at the University of Nairobi, you have had strong ties with anthropology and specifically with ethnography. You have studied in Cambridge, you speak various languages and you still insist on travelling frequently around the world...

Pokot: [Interrupting] It used to be more often in the past. Today I prefer to be with my people...

Marcelo: But, anyway, you still do this motion, being here and there, don't you? How is it possible to bind together a formal English education with the so fundamental fact that you are a *Puckotock*?

Pokot: This is a trace of the *Kummah* character. To the foreigners, we conciliate, we blend . You probably know how different we are from our neighbours, the Nuer, described by my colleague Pritchard. Unlike them, always violent and hostile with their visitors, we are receptive. It is not difficult , for those who possess keen eyes to suspect of excessive kindness and receptivity. They contain in themselves an opposite voice. Our defence, concerning our relations with alterity, is based on lying. We are probably the most lying, slippery and dissembling people in Central Africa.

Marcelo: How did it happen? Tell me about these first contacts with the West...

Pokot: We presented ourselves, at first as a speechless people. We would probably be the first genetically mute people on the surface of the earth. We were doubly interesting to our colonisers. Thus, being an "only hearing" culture, Jesus' words would impregnate us more voluptuously. During the first year of the missionary presence , we did not speak at all. We only listened. We only shook our heads in a negative sign, accompanying a guttural sound, similar to a "humrrum". The gesture was dubious, no doubt. But the anxiety for an immense public, finally only hearing the "word", made the missionaries pay more attention to the "humrrum" than to the negative pendulum movement of our heads. They fell in love with our apparent docility. However, they were not satisfied with the negative pendulum movement. With hard work, they tried to modify the movement from left to right, indicative of "no", and substitute it for a more adequate one, which moves the head up and down, reinforcing the "humrrum". When the movement of our heads finally straightened itself, their emotion made them cry. But it was such a surprise of the mission when they verified that the guttural sound also had been transformed. While our heads moved affirmatively, from the throats, came out another disdainful sound, somewhat discouraging, a tongue sound resembling "tss,tss,tsss".

Marcelo: Cunning people the *Kummah*.

Pokot: It is a beautiful tradition. They were very impressed when, already on the second year of speechlessness, we collectively spoke the word *yêh-zchúch*. They imagined they had healed us from our organic dumbness, through the action of faith and the acceptance of Jesus in our hearts. The phonetic relationship between *Yêh-zchúch* and Jesus became an emblem of the conversion to them. What took them a long time to find out was that in the *Tacuch* dialect, this word,
similar to the name of their saviour had the meaning of "sexual impotence" or "man who does not accomplish his husband's duties"

Marcelo: Did the *Kummah* dubious structure of cultural defence help you on your university career in Cambridge?

Pokot: The fact is that the dissimulation and the lie as a cultural defence trace have been and still is, an element of great usefulness to us. Through it we started to establish a haughtier dialogue with whomever it might be. In Cambridge I was considered to be one of the closest followers of professor Malinowsky field method. He himself, already frail of his remembering faculties, ascribed me the title of heir. My *Kummah* qualities of enormous plasticity before alterity gave me credence to experiment Malinowsky's field method more deeply. I called my method "acute immersion" and I frequently named it "method of ethnographic compassion" to make myself clearer to the Western ears. However, going back to your first question, it was the *Kummah* plasticity that had an effect on me and granted me the possibility to circulate among the most different people. We are a plastic culture, malleable, receptive but dissimulation and lying kept our integrity. It is thinking about lying not as a bad character's trace, as a dark side of the human soul . It is a matter of realising that men prefer to listen to "yeses" than "nos". You can easily make someone believe that we are entirely convinced, or even, converted of his arguments by repeating, during a conversation, periodical "humrrum", "certainly", "sure, sure". This artifice fills with vanity the one who speaks compulsively and tries to convince the world of his magnificent perceptions. The bad side, the character deformity, will always be that of the compulsive talker, that one who tries to beget the world's immensity in his private reading web. I have made use of other people's vanity , of the compulsive talker through my very generous ears. In *Tacuch* there is a term which can considerably elucidate the relationships that we engage with other cultural traditions. This term applies to children. We call those who silently disobey their parents *tantuo-houé*. My method of ethnographic compassion surprised my old professor, who imagined me as one of his last and final absolute accomplices. He would give me some advice, I would say yes, but still continued to follow my own way.

Marcelo: The fact that you describe the *Kummah* as the greatest lying people in Central Africa and that you are a *Kummah*, could lead us to suspect of your words on this interview. Doesn't this bother you?

Pokot: [Laughter] It is reckless, I should admit. But it is up to you to judge me, not to me. Between lying and insanity there is a delicate border. We do not believe in our lies and this only makes us cynical and playful to the other people's eyes, but never to our own eyes. You, on the contrary, believe in your own lies, become completely disturbed when they finally cannot go ahead and that makes you a schizophrenic people. Schizophrenic to your own eyes.

Marcelo: A friend of mine, Hilton Lacerda, ex-seminarist, says: "no problem that the public believe in the magic that happens on stage. But , the magician who believes his own magic ..."

Pokot: ...There is a big difference. Exactly. You friend is right. Besides, dissimulation among us is a cultural defence element.

Marcelo: Let us change the subject, Mr. Pokot. In one of your speeches, published on the University of Salamanca Social Psychology Chronicles, I had the opportunity to get in touch with your ideas about "longing objects". If I am not mistaken, you began by talking about simple objects which would be present manifestations of the longing for coming into being and afterwards you spoke about social buildings that would possess the same longing principle. Could you expose these ideas once again?

Pokot: Yes, of course, with great pleasure. But remember that in Salamanca I had two days to expose them.

Marcelo: I have all the necessary time for you ...

Pokot: Thank you, thank you. Your youth is kind, like all youth. You always think that you have all the time in the world...But let's go on, shall we? Words are the attempt to bring into the present what is absent, am I right? When I say: "yesterday I went to work" I am evoking a situation which no longer exists. I am bringing into the present what is absent. When I say "would you like to love again? " I am also bringing into the present the physical emptiness of a given situation, that is no longer here, that only might come to be one day. There is a fundamental sign in language, which is the eternal and constant construction and reconstruction of what has existed one day, and of what will exist one day. Language constructs itself here and now, when you speak, when you write. However, what moves it, what makes it happen is neither here nor now. It is before or after the moment. Language, therefore, is a longing instrument. It is longing for bringing into the present that something which, by nature, is impossible to make present. Language is evocation. Evocation and reconstruction. The language longing element can be verified when , periodically, we look at a past event in our lives and we build any discourse , for ourselves, that justifies a present condition. Immediately ahead, our life changes again. Then we look at this same past event and, oddly we distinguish in it something else and we retell ourselves another history that grants sense to the present condition. Because it is longing, the natural condition of language and discourse is one of reconstruction and construction. And of a clear evocation of that which does not exist.

Marcelo: Ludwig Wittgenstein refers to language as an instrument that tries to express that which is not liable to be expressed. However, it is exactly that, which does not have the possibility of being expressed, what moves, what keeps language in movement...

Pokot: Yes, yes. I like Wittgenstein's idea about what sets language in motion. This strange place inaccessible to communication. This obscure gap, open under our feet , that grounds all the mythical narratives of "origin" and of "sense" ...The "sense of things"... what gives sense to a proposition is something immaterial, which is not in the objectivity of words, of the facts and objects. The represented facts, the signs themselves, are dead, out of sense. The sign's sense is not in the sign, it is in the immateriality of the mind. In fact, what moves language expression is its impossibility to say everything.

Marcelo: And as regards the"longing objects"?

Pokot: What goes for the word discourse, also goes for the object discourse. Therefore, the longing for being is contained in the objects. They are indicators of absence like words. One can very clearly see this when we think of the "votive objects" logic that you Westerners abandoned when you had to choose the logic of art as an autonomous language. But what rules the votive object is the same nucleus that rules the work of art. And you have probably forgotten this. I have seen here, in the Northeast of Brazil, since I was here for the first time before I joined Lévi-Strauss group in Mato Grosso, a strong presence of the votive object. They are the so-called "ex-votes", aren't they? When a man carves on wood his head tumour. He removes it from himself - he brings about his longing for getting rid of the disease, building it in wood or wax. The object does not have any linguistic autonomy. It is not "beautiful", it is not "ugly". It is not plastically balanced, and this is not taken into account as an essential element. It is longing. Latent longing. The object, in this case the ex-vote, which is a remainder of the votive object and of the pagan religious structures, is a receptacle of the straight link between the believer and the divinity. In itself, it is nothing. It only is for the believer and for the divinity and for the divinity that he has engaged with. The ex-vote is a clear example of the idea of a longing object.

Marcelo: And what goes for the ex-vote also goes for any object?

Pokot: In a more or less striking way, yes. However, to you Westerners this would be a difficult idea to defend and argue. Salamanca has happened a long time ago...When I think about the amount of time and of money that the West spends worried about communication among persons, when I see the pulverisation of society's general body in ethnic, economic, religious, sexual groups and sub-groups, I am led to think that internet and computing are longing objects. They are the indicators of the absence. And absence is the constructive matter of this motive feeling, longing. When there is no absence there is no longing.

Marcelo: I remember you have referred to Western art as "a necessary evil", that could warn on the longing objects logic. Could you elaborate a little on that subject?

Pokot: It is a necessary evil. I do not like what you call art. No type of art. What we do in our village is to venerate the world's presence, not its absence. And what you do is a morbid cultivation of absence. You have lost the bond with transcendence and you regret it, building an aesthetics. Aesthetics is the attempt of constructing a substitute for the orphanhood feeling that modernity has imposed on you. A believer does not need art. You are drifting. And if I leave the comfort of my secularly still standing satisfied culture, to meet you, it is by compassion. It is necessary to reconstruct this bridge. And I think I can help. But when I enter this place that has the value of a temple to you, the museum, and I see this crowd of desperate souls throwing great amounts of ink on fabric and papers , when I see a man pathetically throw himself on the floor and scrub the hands on metal plaques searching energy concentration, I get melancholy and I think it will still take a long time for you to arrive at some objective conclusion to the "religare" problem.

Marcelo: Were you referring to the German artist, Joseph Beuys?

Pokot: Yes, I had the opportunity to see him performing a lonely manifestation of faith in transcendence, with a physical action. He acted like a *pajé*, I think he baptised his work with a Latin name "*Vitex Agnus Castus*", if I am not mistaken. But for a *pajé* to justify himself, he needs believers. That is why this artist acted for the public, through classes, speeches or group activities. But I confess I was sad to see that big man, down on the floor, scrubbing the hand greased with oil on iron bars trying to convince the audience of the need for transcendence.

Marcelo: Consequently, art as a "necessary evil" has the meaning that, in it, in art, the principle of the longing object would exist...

Pokot: These good willing men's desperate action indicates an absence. A founding absence for your people. When the imaginative function gave place to the rational function the Christian culture began to fall sick. It is possible that all the development of the rational function , and of the absolute belief in the truth of the matter would already be contained in the origin of the Christian ethics in its very beginning. Few people have had a god who actually lived, who has been made flesh and who has left concrete tracks of his eternal life. If God has made himself a man, the next step would be ; God is not beyond, he is among us, made of flesh and bone. When God is idea, inescapable image, pure transcendence, the materiality of things will probably continue to be an insignificant element of existence. For truth would always be beyond here. Art for you has worked and it still works as a compensating mechanism for the excess of flesh and bone which impregnated your ideas and your hearts. If the Christian culture is insatiably longing, this activity that you believe to be autonomous, art, will end by heavily catalysing absence. Through it , you would have the opportunity to distinguish its sound with transcendence, your longing to escape from this world of flesh and bone you have created for yourselves. One day, it is possible that you get rid of aesthetics. Meanwhile, it is one of the very few indications, one of the scarce channels of religare that is left to you. That is why art is a necessary evil. Meanwhile, there are only shepherds without a flock. Dishevelled men on the verge of a nervous breakdown.

Marcelo: We could say that every object of art would have something basic from an ex-vote, from a votive object. Every work of art would be a longing object...

Pokot: Yes, directly or not , every object of art is longing and, therefore, indicative of absence. Some artists manifest a type of expurgation . Once in the seventies, in London, I visited an exhibition that considerably nauseated me. It was a painter that reminded me very much of the expressionism of the beginning of the century. However, concentratedly more morbid. They were human figures torn into pieces and blood...

Marcelo: Was it Francis Bacon?.

Pokot: I do not know. I do not recall this poor soul's name. I left the exhibition nauseated and worried not only about the painter's mental health but with the cultural fracture which had forged such mind and, fundamentally, the social disease he showed.

Marcelo: It was surely Francis Bacon.

Pokot: Anyway, the logic of the longing object was there. He withdraws from himself, and consequently from society, the tumour and materialises it out of the body. Then, he offers the materialised image of this tumour to the sacred temple, which in your case is the museum or the gallery. The German fellow thinks less about the tumour and more in the substitute, about the cure. The action of scrubbing the hands on metal bars tried to deify the most commonplace actions. Besides creating, obviously, an energetic siege between him, the pontiff, the public and that which is beyond here. I think it was he who said "I am a battery", referring to the idea that he contained in himself an energy radiator. Some friends who have been at Sorbonne brought me information about a Brazilian *"shaman"* who worked with a more properly healing principle than this German's one. I think the Germanic have a natural difficulty to deal with such ideas...To you Brazilians , it will always be easier...

Marcelo: I think you are referring to Lygia Clark, a Brazilian artist. She worked with art during a considerable part of her life and then she started to call what she did "therapy".

Pokot: How nice that this lady has had the perspicacity to change her profession's name. I cannot guarantee that the new baptism she has chosen is among the best. Normally, the name, when it is too old , carries a lot of weight on itself. It ends by emptying itself, or by being unable to name or contain new phenomena. The fact is that there are some phenomena that speak outside the subjects' borders, that are in a manner out of the names. I know that you usually call art even products come from the mental hospital.

Marcelo: I have always had doubts about the adequateness of naming objects produced by the mentally disordered, with the term "art".

Pokot: The problem will never be the object's. It needs to exist. All the world's objects are necessities, for they are keepers of the longing for occupying an absence. Of course, a society that produces objects in excess, that is wasted very easily of that which it has, in order to put something apparently new in its place, is indicating some sort of confusion. Because this compulsion for renovation inscribes, indicates, an absence , a fundamental emptiness, a preoccupying fact. But let us go back to the problem of the mental hospitals. I think that the objects produced by the mentally ill are objects, such as those produced by the sanguinary London painter. The problem will always be of that which Lévi-Strauss calls the "grille". It will always be the glance's discipline. The question will always be: "which frontier does the view that converge to the subject come from?" This 'grille", which in the Western case is one of disciplined glances, will offer the possibility of approach and consequently of nomenclature of facts and of things. The mentally ill and their second cousins, the artists and scientists, creators in fact, are only accomplishing the dialectical rule between absence and longing, they are constructing their objects. Schizophrenia is fundamentally from the grille, as it is responsible for the possibility of the glance and of the naming of things. And it is even sad to observe that the objects will always be in the world. Basically, they will always be, if not the same, very close to the form that they have today. What will define their appointments will be the new grille's conformations. Those worried in naming them, are accomplishing a duty which is marked to die. For objects are solid, while appointers will periodically have their appointments altered.

Marcelo: It is curious that you have told me about votive objects and this year in January I had access to a Walter Burfert's book where he makes a good introduction to the personal creeds, outside the official religions, existing in the Mediterranean before Christianism became Rome's official religion. These personal creeds had representations exactly in the votive objects, on the gifts offered to some deities. I thought they would be antiaesthetic objects, or better saying , non-aesthetic. .

Pokot: Yes, yes. I know the book. "Ancient Mystery Worships". For more detail try to get acquainted with

the work by the Portuguese Benedictine monk Venâncio Pereira Alçadas. "Votive Voices": this is the name of the book. In the great votive constructions in the south of Portugal and in the north of Africa are described. And a beautiful story is told there. There was a great city constructed for no one to live in. It was absolutely empty. It was destroyed by the Moor in 1350. Pereira Alçadas tells that the city had been built by a man of great possessions, Cabrita Vinhas in 52 A D, as an oblation to Aphrodite. The gift asked the love and fertility Goddess for in exchange was, by all means, of love nature. The tiles' spherical construction that paved he empty streets and the circular symbols sculptured on each of the corners indicated that in 1158 a descendant of the same man would have asked the same deity for another grace, this time a votive action and not an object. In the middle of the empty city, the same one built by his ancestor, he would make a long confession of his sins. After the period of a whole day had gone by , he would destroy the city with his own hands with the help of a hammer and a chisel. Considering that the city was only destroyed by the moor, we should deduce that the poor Vinhas' relative had not been very successful in his votive attempt. The "tauroboleum", a widespread rite in the Mediterranean region, that gets lost in the past, and of which we find references even on the "Katokochimoi", by Eupalino de Mégara, is specially interesting. In this case, the votive will gets loose from the object and becomes temporal, rite. The individual who evokes a deity should kill an ox and bathe himself on its blood. In a cycle of twenty years he should accomplish this action again so that the "protective mantle", which needed to be renewed would be rebuilt as it was worn out at the end of each cycle. It is a constellation of "symbollon eutychies" present in the "tauroboleum" and all get linked with the longing for a good earthly life. Both the blood and the animal, the bull, are elements which are characteristic of the earth's pulse

Marcelo: In the sixties a group of plastic artists named "the Vienna Group" emerged. They used animal sacrifices, blood baths, self mutilations...

Pokot: I have heard of them. But as it seems, this group was a little more desperate than the London disemboweling artist, wasn't it? [Laughter].

Marcelo: However, within their own reasoning they could be manifesting an ""absence", trying to occupy it with their own physical actions. Herman Nitsch 's "Orgy and Mystery Theater" would have relationships with the "tauroboleum" rite that you have just described.

Pokot: Yes, there will always be relationships among any facts that are human. But as I have already said, everything will vary depending on the conformation of the glance which leans over facts and things. Because facts and things will always be as they have always been. It is possible that the disciplinary glance, that characterises the West is changing. Therefore, tracing new relationships between facts and things. But it is good to remember: the taurobloleum does not have aesthetic will, only willing faith and dialogue with the divine. It is not an emptied object fetish, as it is the case of the work of art. It, the tauroboleum, evokes real forces. The Dionisyac element of this type of art that you describe to me outlines a longing for mystery, but I do not think that it is capable of provoking the numinous, this narrow door that only leads one man, individually, until the image of the mystery. These artistic phenomena remind of rites because they are temporal. Because they dissolve the object (by excellence the indicator of space) in movement (which in itself is the representation of running time) But, as I said , the way I see it , they are detached rites. They are the longing for the numinous. Besides, the real rite has, let us say, "guidelines", whose origin gets lost in the past of the parents, grandparents and great grandparents... Because the rite does not have an individual creator but a social creator, it has an aggregating character. They are shared codes. It is not the case of this type of art you describe to me. And specifically of twentieth century art, which is characterised exactly by the fact that it is disaggregating. It separates society by creating new codes and by discarding those secularised ones.

Marcelo: I see that you are tired...

Pokot: It is possible, as I told you, art makes me tired. I would like to get ready for tomorrow's meeting with professor Evaldo Coutinho.

Marcelo: Before we finish this meeting, I would like you to tell me what has made you visit Recife during carnival

Pokot: Before anything remember this is one of the three birthplaces of your nation. Not by chance, the three birthplaces have taken for themselves the same self-representation : carnival, the Dionisyac shout "euhai". This way, we can get to know the people. We go towards their self-image. It will represent their longing for being. Surrounding it we can see the colors of the air. Don't you see? *[Pokot looks around, facing the emptiness and breathing intensively]* They are lilac.

Marcelo: What do they show?

Pokot: [Silence] Look for in "Golden Hours" by De Selby. But back to the subject of my trip, I should tell you that Evaldo Coutinho's solipsist writings have driven me towards Recife.

Marcelo: Do you have any idea how these writings have arrived in Algeria?

Pokot: By way of the University of Salamanca. "A Visão Existenciadora" was translated by a young philosophy student, Xeriar Meursault. It seems that the concept of "existentiation" by professor Evaldo Coutinho has an increasing prestige among the Algerian youth. As for my opinion, I see him as a constructor of a para-philosophical system of great sensibility. His narrative does not yield to the typical aridity of a great many part philosophical prose of the XX Century. It has visionary stylistic contours as if similar to those of the great mystic men of the Christian past like San Juan de la Cruz who dealt with the "unspokable": "one should say, but not say". However his message seems to be the opposite. When he tells us that no matter how resistant and everlasting things may be, they fatally fall prey to the ephemeral conscious life span of the individual, he places all the Being of the world on man. It is possible that we also see on professor Evaldo some relationship with Shopenhauer's idea of "the world as will and representation". But his style, his textual construction form indicates some kind of intertextuality. Something beyond what is expressively said lives in his work. This something seems like a mythical voice, probably of heroic character, as indicates the Christian tradition. "I found the world" is a clear Christian idea... and this is the basic idea of "A Visão Existenciadora". I am very interested in remarking that usually , when a man is undertaken by a primordial mythical image and he is willing to give it a voice, this voice takes overelaborated stylistic contours as if they were illuminated with visionary aspect. See the apocalyptic style, similar to Saint John, that sews Nietzsche's sentences in "Zaratustra". It is as if the voice of the thought's archaic forms needed an always curvilinear and never rectilinear sonority. Very probably, professor Evaldo Coutinho will not agree with me. However, I should show him my perceptions. There are other very interesting aspects in the idea of a man as the world's existentiator. The "allegorical composition", as the professor tells us, of "faces and plots", that the Being of the world offers us is unique for each individual. The age of this offered "allegory" is my age. I die, the world dies. As a consequence, we are subjects of other people's world, of the composed world , "existentiated", by each conscience that has caught a glimpse of us. Then, when someone who knew us dies, one of our existence conformations dies too. It is an existence concept that raises many other questions: if we are language beings, if the created languages are filters that keep us away and makes it impossible to make contact with natural reality, if our universe and our only reality is the symbol; if the symbol , the base of the language, is socially stipulated, what would be the boundary between that which is personal and untransferable and that which, created by the limits imposed by convention, is social? Would it be possible to delimit a boundary? Would the ego's apparent inflation, represented by "A Visão Existenciadora", no longer denounce this structure's, the ego's, rupture, in the end of this Christian millennium? Inflating the ego, existencing structure of the Being of the world, would professor Evaldo Coutinho not be in a compensatory movement, warning of the risk of this egoic dissolution that the West experiences? Think that, even of a style related to that of San Juan de la Cruz, this Brazilian philosopher is contemporary of the European philosophy of the 60's and 70's. It was this philosophy that has expropriated the individual's pain, spilling it on the social body...

tradução de Artêmis de Andrade Pereira

[1] A newspaper that was distributed in the town of Olinda and the city of Recife in August 1997, as a way to publish the "Monadas" multi-media event which took place at the ancient Tacaruna weaving factory.

[2] In "Tristres Tropiques" (São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1996, pag.248), Claude Lévi-Strauss does not mention the names of his collaborators on the Nambikuara expedition. He only indicates : " the expedition included four persons in its beginning, as the scientific staff , and we knew very well that our success, our safety, and even our lives would depend on the faithfulness and competence of the group I was going to hire" . The anthropologist Edmund Leach, on his essay *Lévi-Strauss*, (são Paulo: Ed. Cultrix, 1970. Page 12), tells us about the Nambikuara expedition: "This expedition's details are difficult to determine. At first, Lévi-Strauss had two scientific companions engaged in other types of research. The group left its base in Cuiabá, in June 1938, and arrived at the confluence of the Madeira and Machado Rivers at the end of this same year. As it seems, they had been moving almost all the time" . One does not know for sure the reason why the illustrious anthropologist refrained from mentioning the names of the other scientists on his expedition team.

[3] See Les Rites de Passage (Paris: Nourry, 1909).

[4] See Passage: Death and Rebirth (in "O Imaginário e a Simbologia da Passagem", Danielle Perin Rocha Pitta (org), 1984, Ed. Massangana. Recife, PE, Page 35).

[5] In *The East There* - A comparative study of the becoming between the Ravé-Potí and the Kummah. Cambridge, Mass. 1964, pag 204), Pokot discourses upon the Passage subject as a phenomenon of individual , psychic order processed, consequently, inside another temporal order: Pokot tells us: "Passage as a rite is a social aggregator, a permission - obligation of change given to the individual by his group . However, the passage is not always really consolidated. Often, one verifies that the social arrangement was not enthroned at the psychic time of the individual who has been through the rite" And using the Ravé-Potí example, he tells us further on: In the cases of bodies emptied from a new order, that have made use only of the sacred rite's appearance, the Ravé-Potí usually make the individual in question swallow clay to the point of nearly suffocation with the intention to fulfill his deep emptiness.

[6] In the Tacuch Language, what is equivalent to the word "birth", is "*jahamkaf*", which, if strictly translated, would mean "there comes". For our "death" the Kummah have the word "kathamjah", a syllable inversion which could be translated as "evaporated".

[7] A type of wild dog that lives on rotten food left over by other bigger animals. It is of the family of the hyena, and lives on the banks of the Victoria Lake.

[8] Strictly, Tantuo-hou would mean "child whose ears have been eaten by a hou-hou. In the Portuguese language spoken in the Brazilian Northeast, it would be close to "malouvida" child (a child who deliberately ignores what one tells him/her)

JAC **LEIRNER**

JAC LEIRNER AND THE SUBSEQUENCES OF THE SYSTEM

Jac Leirner's work in *Panorama 99* seems to be saying that art is primarily the expression of itself and the circuits that it sets up. The piece consists of two sloping glass surfaces installed above viewers' line of sight. These sheets of glass are covered in stickers and attached to the wall through two metal structures behind them.

The plane surfaces are above eye-level and this brings causes physical discomfort to viewers (I will come back to this point later). Nevertheless, they constantly evoke, initially at least, a reasonably proportioned pictorial plane. There are colors and forms, with their own particular rhythm, almost covering the glass but leaving gaps for viewers to spot the metal structures attaching them to the wall.

Those two surfaces could almost function as a painting with constructivist leanings, were it not for the odd set up here, and their geometrical forms with lines, words and logotypes...

In fact, this work is unkind to viewers from the start, despite its (cold and odd) elegance. It unkindly fails to propose a direct relation with viewers, since the two sheets of glass surfaces, in spite of being inclined (at an angle of over 90 degrees against the wall), are installed, as we have explained, above the line of sight, forcing viewers to come closer and bend back their necks to look at the piece should they wish to discern detail.

On coming closer, viewers then see that the stickers have originated from a number of places: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Kassel Dokumenta, Arco, Madrid.... As well as the stickers, the viewer will also notice luggage tags and labels with the logos of airlines such as Varig, Lufthansa, and so forth.

Despite the persistent indifference and peculiarity of the piece, the quick decoding of this universe of signs immediately rules out any possibility of the viewer's associating the work directly with a purely and simply constructivist tradition. There are, of course, certain hints of constructivist features (the rhythms in the forms and the colors, for instance), but then again, could the substantial number of logotypes perhaps be a reference to Pop?

After all, what is it that these stickers are really trying to say, stuck there on two glass surfaces (supported by metal structures fixed to the wall and placed above eye-level)?

Thus instigated, the viewer will immediately realize that all these stickers are pointers to the fact that somebody has been to all these museums, galleries and mega-exhibitions; so all the baggage tags - which presumably connect with the cities where these institutions are located or where these events took place - are indicators showing that somebody has traveled to, or passed through, these places.

Indicators and yet more indicators; but could these stickers mean something else? Do they not symbolize something? Does this work not stand for something else? Is it pure presentation, a "concrete object," despite denying its constructivist derivation?

Positioned contiguously - as viewers will notice -, the stickers on these two sheets of glass are duplicated. True, they are not exactly the same and are not always in the same order... nevertheless, there are duplicates... The right side seems to reflect the left... The sheets of glass function as mirrors of each other.

Operating as mirrors, they set up a kind of circuit that turns in on itself, closing off any external contact, except for the uncomfortable - and bewildered - gaze of the visitor, who strains to view the work in the knowledge, from the start, that it will be almost impossible to "penetrate" it.

This circuit of Jac Leirner's operates to indicate the circuit that she has traveled over recent years as part of her work: it indicates museums and galleries visited, mega-exhibitions taken part in, airlines flown on, all her journeys on the international art circuit undertaken in order to fulfill her occupational obligations.

"Oh, so this work done for *Panorama 99* documents the artist's life, providing witness of his professional life that then becomes art?" asks the viewer, in an avid attempt to "penetrate" the artist's work.

One could simply answer "yes". In large measure, all Jac Leirner's production (and not just this work) does document her everyday life, and it is always created on the basis of signs that the artist detects through her "being in the world."

Nevertheless, this piece in *Panorama 99* is more than just an explicit record of her "being in the world" (or passing through it).

Operating with two transparent mirror-image surfaces covered with the stickers as mentioned above - and placed above eye-level -, Jac Leirner's piece may be interpreted as primarily a kind of metaphor for the narcissistic, autistic even, nature of the contemporary art circuit, which creates a seemingly autonomous universe, isolated from reality.

In this self-referential universe, all the elements in its make-up (including Leirner herself) shed their autonomy and identity to function as disposable parts that are easily replaceable.

Set above viewers' eye-level, covered in stickers but leaving gaps, Jac Leirner's two glass surfaces, on the other hand, do more than merely suggesting a metaphor for the international art circuit. Through the characteristics mentioned at the beginning of this paragraph, this work operates, primarily, as an alarm being sounded in an attempt to raise our level of awareness regarding the circuit itself.

Through the transparency of its surfaces, the piece incorporates the real space of the institution where it is located (also a part in the mechanism of the circuit); through its placement above viewers' line of sight, it forces them to become aware of the nature of the venue that they - and the work - are using: the museum as institution.

So if Museu de Arte Moderna de São Paulo is a subsystem in a wider circuit, then this concrete object of Jac Leirner's, and those who view it too, are part of the basic subsystem which feeds into subsequent levels of the circuit.

Art, before expressing anything else, expresses itself and the circuits that it sets up: this is what Jac Leirner's work presented at *Panorama 99* seems to be "saying".

Tadeu Chiarelli
1999

YIFTAH **PELED**

URBAN INTERVENTIONS BY YIFTAH PELED

In the investigation he carried out directly in the city's physical environment, Yiftah Peled executed urban interventions that show the contradictory relations to which we are constantly submitted.

As the artist himself points out, one of them is the predominant aesthetic presence of advertisements in public spaces, with the billboard being one of the most frequent supports in this context. The billboard has now been established as a kind of monument in the contemporary city, but its monumentality does not come from the temporal dimension, which it constantly refutes - billboard images never grow old. Nor does it come from its size, since billboards blend into the cityscape and are only really noticed when we approach them. It does become monumental to the extent that it is a scale of power. It is precisely this power translated into Peled's artistic language that becomes his raw material. It is a power he subverts and transmutes into language.

He selects examples of language so irresistible that it is impossible not to respond. Fascinated by their absurdity - and perhaps this is why they become irresistible -, Yiftah Peled creates a new syntax, provoking an ambiguous relationship between his discourse and that of the billboard. The time taken to read a billboard is determined by the speed of the passing car. However, the reading of Peled's work takes much longer due to the non-obvious nature of his statement and the deconstruction of facile narrative that allows the viewer to create new meanings and new constructions.

His sentences not only subvert and dislocate the message imposed by the billboard but, diluted under the artist's saliva, which he calls a biological flood, spit over the soap powder that covers them, these sentences become overwhelmingly antagonistic to the message being subverted. This ritual attempts to work with a new situation in which his discourse may, to some extent, also involve power relations. Words are immersed and their physical limits are surpassed, antagonizing the creative matrix and reinforcing the creation of new lines of subjectivation.

The search for the formless becomes visible in this procedure, thus legitimating that which is no longer completed by a gestalt of the gaze, and is therefore counterpoised to billboard language. The words are fluid. Like Edward Ruscha's *Liquid Words*, they dissolve and lose their trace and original physical limit, becoming surfaces that expand their contours and densities. This communicative function is exhausted in the face of the liquidation of meaning. It is a kind of parody of one of American artist Jenny Holzer's truisms when she says that words are usually inadequate.

However, aware of the ambiguities between his discourse (even after its limits have been eroded) and that of the billboard and, mainly, of the pitfalls that are likely to emerge in relation to the attempted inversion of power, Peled takes his ritual yet further, attempting to reach the boundary that separates the body from the world. Naked and extremely close to the billboard, the body encounters its fragility and seems to lose all volume in the face of the monumentality of such a structure. This is a loss that may be translated as loss of reference, since it is so close that it cannot see.

Yiftah Peled's process of intervention becomes more concrete since this loss of reference then goes on to become the driving force behind all his work. Thus, allowing contamination, this fragile body becomes a body that evokes confrontation by living this experience as the possibility of creating an expressive and singular discourse.

The sensation of impotence is effectively inverted, to the extent that the equation imposed by monumentality versus fragility is dislocated to a gallery or museum. A series of images recorded during his action-intervention are then exhibited in a space that he has constructed as one of intimacy, where the body can establish itself on the same scale, in the same measure, so that it does not again become a billboard.

Peled is not intervening in the urban space just to make a gesture enacted for the construction of a work. When he subverts relations of scale, exteriority and detachment, all of them symbols of power, he also creates a space that each body can penetrate to become a link in the work's composition.

The records of his urban interventions are useful pointers to a territory of organicities and virtualities of the body, signaling relationships and differences of power. Yiftah Peled has discovered that his approach and his intervention is a way of imposing himself as organicity but also of pointing out a provisory character in this duality since the two are contaminated and expanded on touching.

Regina Melin
September 1999

GUSTAVO **REZENDE**

In the photograph entitled "The Thompson Clark Paradox or Mark's nightmares", Gustavo Rezende depicts two self-portraits. He and his double face each other amongst the spoils of war. They are gripping trophies from a King-Kong night: downed planes, mummified in black latex bands. The blue of the pilot overalls and a white background lend balance to the bellicose figures.

Both figures are asymmetrical, creating a dramatic relation amongst each other. The one on the right and the one on the left differ by letters appearing on their caps as emblems: "E" on one side and an "F" on the other side. They avoid each other's eyes for they are wary. Skeptical, they halt declarations concerning the purport of their encounter. Silent, they meditate on the existence of the external world and on unreceptive loves.

The artist sought advertising stylization both in his image composition and in the material characteristics of the object. The hieratic pose and the arrogant muteness of the pilots suggest a slogan of virile and contemporary products; the naturalistic dimensions of printing on paper and the industrial assemblage, the impact of ephemeral posters.

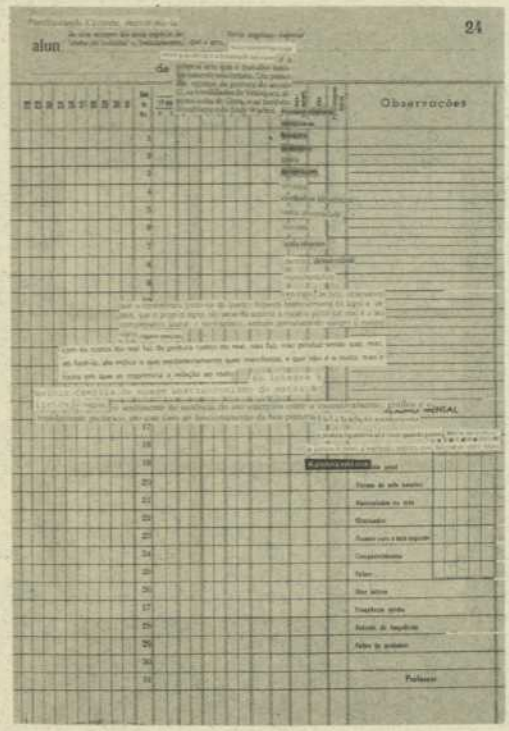
Gustavo Rezende returns, in this manner, to the bipartite constructions that complete each other with an eloquent title - a characteristic of his previous works. In the sculptures and paintings of that period, duplicated abstract shapes were given poetic denominations indicating possible figurative associations: "The Emperor and his Dorsum", "The Observer and the Vanishing Point".

The titles meant to elucidate form are nevertheless abandoned in self-portraits. The name becomes hermetic, referring solely to the author's private experiences: Thompson Clark and his paradox, Mark and his nightmares. In this manner, the figures are contaminated by the oddity of their denomination.

Finally, Gustavo Rezende explores the abyss in communication between the subjective meaning of titles and the public's apprehension of the works of art. Between paradox and nightmare, the work denies the viewer any discursive elucidation about the scene. Only tormented Mark seems to grasp what the aviators are announcing.

Felipe Chaimovich

ALEX **CABRAL**



PAULO **CLIMACHAUSKA**

FRAGMENTS AND RECONSTRUCTIONS

These drawings are indeed concerned with the issue of support, the clash with two-dimensionality, and the possibility of transgressing its limits. However, their figurative reference focuses on the concept of life permanence rather than of art.

Paulo Climachauska

In his work, Paulo Climachauska has championed sculpture as a medium. Notwithstanding the artist's constructive effort and the sense of order that permeates them, his works reveal an existentialist conception of art, devoid of any anxiety about style.

In museum or gallery spaces these sculptures rid themselves of their superficial looks and reveal their inner content as well as the schemes and strains involved in their conception, design and execution, the purpose of which is to transform objects, architecture and spectator as they approach one another. Imbued with the artist's demiurgical spirit in face of a disenchanting world where the artwork is conceived like a world construction, Climachauska resorts to such procedures as energy transfer and magnetization of raw elements that he collects to transform abstract processes into concrete pieces invested with intensified reality. The work reaches beyond sculptural traditions inherited from Minimal Art and Art Povera to a socio-ideological exterior in which art can also be an experience of revelation, displacement, purification and ascesis, even if processed through systems and circuits that lack functionality.

The recent drawing series constitutes a new strategy of a work that also resorts to objects and installations. It may be understood as notes and sketches, parts of a creative process. Made directly on the wall or on paper, these drawings derive from the juxtaposition of sketches, bits of jotted-down information, fragments of bodies or objects, and residues from nature or from manufacturing plants. However, they are made up like an independent field of research, a discipline of thought based on the classical notion of drawing - that of the Renaissance -, where drawing is the most adequate medium through which to render the artist's concept (*concetto*) and to assert the primacy of original ideas in the process of creation and execution of an artwork. Like other interventions by Climachauska, these drawings are not meant to be functional. Bearing in mind his intention to rethink the world, the artist refused a lineal representation of objects to champion that which takes place around them or their remainders incorporated into memory. Climachauska's work moves toward the revelation of a sensible experience and a project to reinvest the history of objects through the assembly of their remainders, appropriations of the real, and reasoning exercises that view the act of drawing as a possibility to create meaning.

The economy and simplicity of these lines, residues and procedures, as well as the recurrence of fragments, lend themselves to an immediate linguistic reading that is not necessarily literary. First and foremost, however, these readings must be regarded as references to those isolated language structures that denote pause, emphasis, dilation, and conclusion. Each individual element discards the subsequent one, thus creating a sort of exclusive syntax for each drawing. The principle is the complexity of parts articulation, rather than its simplification. Climachauska's drawings suggest instability, incompleteness, a precarious balance between the will that draws them in and their materiality in the world, inscribing themselves in the precise moment between the conceptualization of discourse and its verbalization.

A point at issue is the manner in which these images, fragmentary as they may be, represent something precise and straightforward in connection to the process of their own creation, given that besides not structuring a narrative, they frustrate any lineal, descriptive pattern. Climachauska's introspective, self-referential, and somewhat solipsistic work method derives from an obsessive interrogation of both, the world and the nature of art. As result, his images seemingly dismiss any meaning or content to serve only as allusions to their own reality - a reality restricted to the history of their making. However, they do not create the illusion of a static rendition of form; rather, they participate in a simultaneous experimentation involving several images and assorted formats, each image occupying its respective quadrant within the composition. Unrefined forms and figure segments fill areas gradually built through their accumulation or juxtaposition into arrangements that resemble comics designs. At times they also remind us of the principle of film editing, thus demonstrating a pronounced tendency to ambiguity and to an expression of restlessness that transcends the artistic discourse.

It is precisely this ambiguity that allows us to perceive to what extent the artist interrogates the world, what sort of gaze he casts on his surroundings. A deep melancholy and a penchant for images and structures that denote longing and existential pain underlie Climachauska's formal play. This assembly of fragments and refuse generates signs that allude to the transient nature of human life in which these materials once belonged. In the solitude of their limbo-type dwelling place, images and structures convey a nearly-religious intensity in their search for belonging in a certain humanity, or for self-transcendence. Even if regarded as groups arranged on a surface where presumably they would be connected, they still form a prevalent zone of silence and frustration. Climachauska's drawing lines seem doomed only to the solidarity that holds them together.

Finally, it is the condition of indetermination of these drawings (recollections, if we will) and their disconcerting modus operandi, which implies a sort of suspension of time to indicate the development of an idea, that arouse the spectator's curiosity, challenging all interpretations at the same time that they encourage viewers to let loose their imagination. Climachauska views art as an ample possibility of knowledge and revelation. Notwithstanding, his work is humble to the point of letting something remain unexpressed, tangential, and merely referred. To the viewer he offers the sympathetic possibility of trying to reconstruct survival systems.

Ivo Mesquita
1996

FABIANO **GONPER**

INSOFAR AS WE EXIST

First there came the tormented creatures, modeled in clay, which inhabited Fabiano Gonper's universe. These psychologically and physically ambiguous creatures emerged from his mind and hands determined to occupy internal and external space around them. This is the work as the primary link between artist and world.

Attending to the tempo and transformations of his time, Fabiano Gonper has turned his ambiguous creatures inside out, defragmenting sculpture as physical and aesthetic three-dimensional unity, and setting out on a detailed study of the parts making up this remaining whole, thus breaking with the formal process of work construction.

A world has been revealed of things and beings engaged on a permanent dialogue, thus unleashing a series of works in which Gonper was ready to discuss and execute the sculpture of his "time", making use of feelings and materials that revealed and imprinted an appearance of contemporaneity. The results of this process were the series of objects and sculptures shown at the Federal University of Paraíba gallery in 1997. After that, a channel of sensitivity was opened that was to led him to decisive experimentation with the content and form of his work in which, later, the artist was to reach a subliminal result he called *Genealogy of form*.

In the installations *Points of Escape* and *8921034 3*, Gonper abandons the physical body and looks at the sensations inhabiting this physical space. Absence in these two works has led him to apprehend the shadow of the absent body. "Our shadow sometimes occupies more space than our mind and body together," he says to briefly explain the series of shadows he drew in Renaissance-like style and showed at the Núcleo de Arte Contemporânea in 1998.

Fabiano Gonper held his third solo exhibition in April this year, at Centro Cultural São Francisco. At this show he presented a group of ten sculptures, five of them three-dimensional and five planar, where the concept of free fall guided his search for a more suitable instance for the conception and visualization of three-dimensional objects. Running parallel to the exhibition, he launched the catalog *Universe in free fall - Retrospective*, featuring a panorama of his work over these first ten years.

The work presented in this edition of Panorama functions as a journal of Fabiano Gonper's career. His drawings are a mirror of the masses, given that in the development of his original focus on the human figure he now approaches instantaneous shots of the human condition. In his drawings on mirrors, without removing them from the usual context, the artist traces fragments of the path of humanity in his time, placing us before the mirror that each one of us trails behind us throughout our lives. Like an acupuncturist, he touches on our strong and weak points that in another installation he had called vanishing points. In so doing he attempts to travel the labyrinth of the human mind and understand its peculiarities, seeking a context for the equilibrium of existence. The obsession of being less than a mere shadow of ourselves is what leads him to re-dimension the form and the function of illusory perspective. Perspective in his drawings is not merely a figurative resource, it exists insofar as we exist.

Fábio Queiroz de Medeiros
João Pessoa, August 1999

MARCELO **SOLÁ**

I have been drawing since I was six. At the age of fifteen, I made my first contacts with artists and decided to take art more seriously.

My drawing is basically autobiographical - I talk about my day-to-day, unimportant things as well as architecture, music, and literature. I am interested in poetry and its interaction with plastic arts. I am also interested in the diversity of print types, automatic writing, foreign languages, and visual composition. My drawing is always monochrome, in black pencil and oil paint or monotype on different kinds of paper.

Artists I identify with here in Brazil are Mira Schendel, Hélio Oiticica, Antônio Dias, and Leonilson.

I like Joseph Beuys and Kiefer as artists in whose works life and art are intimately intertwined, and I believe that this is essential to the development of one's own language.

Marcelo Solá

ALBANO **AFONSO**

ELABORATING PRECEPTS: THE WORK OF ALBANO AFONSO

I recently visited Albano Afonso's studio, as I have done occasionally over the last few years, but this time I brought along my daughter, who took less interest in the artworks there than in the studio cats. However, she did make a remark concerning a work to be shown in the *Panorama* at the MAM that might seem quite trivial but which I thought quite elucidating. As she saw it, the work resembled a painting by Italian artist Giacommo Balla (1874-1958) in the Museu de Arte Contemporânea collection at the University of São Paulo. The Balla work was done in the "divisionist" style before his involvement with Futurist dynamism. One of the most marked features of this style is the careful treatment of luminous color vibrations, which lends more objectivity to the gesture. In any event, my daughter's comment gave me a clue for looking at the enigma in Afonso's work - an enigma yet to be deciphered.

Albano Afonso is a remarkable artist, isolated from the groups, tendencies, and spotlights that prevail in the Brazilian contemporary art scene. His work, seemingly eclectic and erratic, is in fact the product of methodical and rigorous experimentation involving the different instances of artistic activity. This process has led him to constantly interrogate not only the references provided by the world of art at large, but also his own ways of thinking and working. The impression is of an untiring quest, a research job in which he is primarily striving to set his own rules.

Some people will see his work as lacking in "resolution." Nevertheless, firsthand knowledge of this artist's creative processes and the work itself is enough to do away with any notion of a lack of purpose. On the contrary, Afonso in fact is developing theoretical art. I say this in the light of my daughter's suggestion regarding a relation between the work in his studio and the painting at the museum. Note that the Balla painting derived from previous work done on a scientific basis by the French artists Seurat and Signac. These works, labeled "Neo-impressionist," were painted at a critical stage of the seminal period of Modernism. In his *Modern Art*, Argan writes that Seurat transformed the empirical space of the Impressionists into theoretical space. This passage was significant for future movements, because it helped open up a new field for art, one more reflexive and aware of its own characteristics. With this historical setting as benchmark, Albano Afonso's work may be seen as establishing a theoretical leaning in a *Panorama* marked by sensorial and subjective performances promoted by a certain strand in contemporary art in Brazil (and largely and excessively justified by the global dissemination of the twosome Clark and Oiticica).

One of the techniques Afonso used in the furtherance of theoretical art is the appropriation of means or methods without necessarily sharing their premises and thus enjoying the convenience of keeping to a well-trodden path. Accordingly, the artist does not make use of painting as a support for expressing subjectivity or as a surface to affirm the specificity or materiality of the medium. His paintings of the first half of this decade, for instance, featured a method in which his gesture was standardized by masks controlling dimension and density in his color fields. The element of chance in his gesture, his dramaticity and his expressionism were all stifled by theoretical investigation preceding the actual painting. From the start, he was attempting to avoid subjective interferences that might have affected what he intended to prove in the work.

His drawing also shuns the commonplace since it more than just annotation. He is, on the contrary, incisive (decisive, ready, straightforward, without circumlocutions, and also sharp); in other words, his drawing also plans and organizes. Its assertion as delineator of fields in which the gaze operates is clearly seen in his trajectory over recent years. An example of this is his installation in the Morumbi Chapel (1997), where his design outlines the wood, determining its appearance in space and the interaction between artwork, viewer and architecture. We see a similar operation in *O Espelho e seu Labirinto* (The Mirror and its Labyrinth) and *Leito* (Bed), both dated 1997. In the former, the curvilinear design intermediates the specular field and the breadth of the gaze; in the latter the gaze is induced to re-configure the minimal object presented.

Albano Afonso suspends or even contradicts the usual premises of art in order to proceed to develop his own inquiry, or rather his own precept (rule of conduct or norm). Consequently, what he is doing is not carrying out research in the field but rather elaborating method, since on this road art is only attained after establishing a set of techniques and processes capable of minimizing the effects of the artist's subjectivity. The specular image of the artist's studio, present in his more recent works (such as the one shown at the "6" exhibition in October 1998 at Espaço Cultural Porto Seguro, in São Paulo) points to this methodological process by revealing his *locus* as one of speculations and experiments. To all appearances, art as Afonso sees it has yet to become feasible and it is up to him, then, as an artist, to establish the procedures and rules of this art that has yet to emerge.

This is an admirable approach, and above all, it is an ethical one, since much of today's production is mere pretentiousness. In most cases, this so-called "art" simply ignores the ineluctable need for precepts. In these cases all that remains is the impact, presumed singularity, and ephemerability. Perhaps true art is always the art about to come into being.

Martin Grossmann

September 7, 1999

Vice-director of the Museum of Contemporary Art-USP / Professor of the School of Communications and Arts-USP

CAETANO DE **ALMEIDA**

VISIT TO CAETANO DE ALMEIDA 03/13/96

Caetano de Almeida works on his paintings out of confrontation, the same attitude he holds toward Art History, ironic in relation to the debatable unicity of the work of art, even though the themes and imagery of his earlier works already indicated this disposition. He had always started with second generation images appropriated from books, periodicals, dictionaries and encyclopedias. It always befit him to be the idealizer, the author of the concept according to which images were manipulated by gathering them into pictorial compositions or installations, as is the case in Lusco Fusco (Twilight), four large canvases, similar in their creation as copies shown facing each other. In other words, Almeida always handled painting in an inquisitive manner. For centuries, this conventional mode of expression was nonetheless well suited to the projection of his ideas in relation to representation. Now, as he restates his interest in the reproducibility issue, we see surfacing a greater complexity in this series of interventions in images appropriated from the History of Art. Besides dealing with reproduction, he deals with images, the support, visual perception, or how the eye is affected by his interference on a two-dimensional surface.

For the same reason, his current work is conceptual, contradictory and inciting, above all when he states that he is seeking a "Cartesian romanticism". No one ignores that we still live in a romantic age that has lasted over one and a half centuries; an age of a unique romanticism distinguished by an unyielding individualism in the battle against mass culture, in the anguished isolationism that opposes violently the standardization of behavior generated by a consumer society. In truth, in using representation to remove from it all sense of beauty that directed the intent of the artists who created the works he appropriates to "leave only the sigh of the images," Caetano de Almeida determines a process of greater complexity. He takes paintings that are identifiable by Art History

connoisseurs and divests them of the pictorial qualities that made them unique, strips them of the chromatism typical of their authors, preserving only their light which he manipulates and decomposes through a deliberate process. In short, it is as though he were "undoing" the painting, giving back to the observer through his proposition a simulacrum of the painting in the faint surface that captures luminosity with blown-up screen dots, just as from the physical reverse of the painting, the exposed chassis, and black borders added with apparently calculated carelessness on either side or on the four sides of the image. In this series of works - 1996 - the exposed chassis that disturbs the visualization of the picture seems to announce, paraphrasing Magritte, "This is a painting". "Beauty", as a proposition, is a far cry from this artist's goal, even though perfectionism is inherent in his work and his painting is absent, ethereal in terms of the figuration that is, notwithstanding, unimportant. By reason of one of his traits, which has always been an obsession with brushwork, the painter now becomes prone to think Art from the standpoint of the problematic of light, just as for Fiaminghi in the 1960's, or in the investigations of Alain Jacquet, from France, seen in the 1964 São Paulo Biennial in the reticular version of "Dejeuner sur l' Herbe", or even coming close to Nelson Leirner's Santas Ceias (Last Supper series) of a few years ago. I once took note of a remark, either by Barnett Newman or Ad Reinhardt, that in our days it is impossible to know if something is original unless everybody is doing the same thing. In the early 1980's there was a bit of a fad for sameness, which partly ended in our midst after 1985. In truth, painting today is challenging to the restless artist due to the defiance it can draw forth (obviously, excepting any Balthusian mannerism). In the case of Caetano de Almeida, this challenge stems from the always-fascinating enigmas of reproduction, from image for its intrinsic values, and the vivid presence of the support that, in theory, should undo the "magic" of the rectangle's virtual space. Finally, with a catlike velvety gesture, all these data are flung before the perceptivity of the viewer's eye.

Aracy Amaral

CHICO **AMARAL**

WHY DOES A BALL STOP BOUNCING?

Looking into any issue, we almost always get to a point in which we have to resort to the most remarkable of all the laws of science: nothing can be created nor destroyed, and the law of cause and effect. The law of conservation of energy applies equally to an atom and a star, to a fly and a ball. When a ball starts bouncing, it has a certain amount of momentum, meaning potential or energy, which is exhausted when it stops. So we have to show that this energy has not been destroyed, but has been displaced; otherwise, according to the above-mentioned law, the ball would continue to bounce forever. Were this not so, the law would be proven wrong. However, it is easy to show that the ball does lose its initial energy, the momentum it had when it started to bounce. Firstly, in moving through the air, it has to constantly push aside millions of particles of gas; momentum is passed to these particles and this energy is lost. If we bounced a ball in a near-perfect vacuum, the ball would go on bouncing for much longer than in the atmosphere, for the same reason that a top would spin for much longer in this situation. Suppose that we bounced the ball on a cushion or a mound of sand instead of on a hard surface. The ball would quickly stop bouncing since it would have to move the cushion or the sand in addition to the air. The ball itself is not perfectly elastic, nor is the ground; if both were perfectly elastic, if there was no air to cleave through, and if the ball did not spin, and therefore did not enter into attrition with the ground on impact, it would continue to bounce indefinitely.

O Livro dos Porquês/Tesouro da Juventure (Translated)

NELSON **LEIRNER**

ON NELSON LEIRNER'S MONOCHROMES

Side by side with work from earlier periods, Nelson Leirner's room at the last Venice Biennale showed his "Construtivismo Rural" *(Rural Constructivism)*, a very special series consisting of works in cowhide mounted so as to bring out two particular strains. One was seen in the pieces consisting of cowhide mats framed as paintings (mats made from modules connected to each other by "rustic" stitching, also in leather, of the type often sold by street vendors in large Brazilian cities). The other strain was seen in the flat pieces of the same cowhide, except that in solid colors, parodying monochrome paintings.

These two segments of "Construtivismo Rural" were a sarcastic and directly satirical comment on the attempt made by a significant part of the Brazilian art circuit to enshrine constructivist trends - which had been active since the 1950s in Brazil - as the only strain worthy of recognition on the local art scene in this second half of the century. As we know, this is the group whose motto is: those on the inside never leave, those on the outside never enter.

It is precisely this authoritarian attitude of part of the art circuit that Leirner opposes - while defending himself from it too -, by using the attributes that the circuit itself has granted him: as a recognized artist, he can envision and bring forth anything he fancies, even if this means destabilizing the system in which he himself belongs, biting the hand that feeds him.

This is not the first time that Leirner has worked on this issue of unmasking the rules of the power game that have always been dominant in the Brazilian and international art system; therefore, it is not necessary to repeat them here.

Indeed, exposing the art game is Leirner's game, and always has been. As players in this game, critics have always adopted an attitude toward him and his work that operates by another parallel rule: instead of actually looking at what Leirner is doing, they are concerned with highlighting precisely his role as an unmasking agent in relation to the rules of the art circuit, because - as shown (hypocritically) by the Duchampian thought on which Leirner set his roots - what is interesting is not the work itself, but the process and the circumstances that lead the artist to its production.

Taking only the "monochromes" as an issue, my proposal here will be to try to turn the game around by disobeying the rules that Leirner implicitly proposed and suggesting another: to concentrate on the work itself to see whether a different meaning emerges from it, rather than the mere and often puerile discussion on the rules of the circuit, its impositions, its marked cards, etc...

Our major interest is in finding out whether Leirner's monochromes contain elements of criticism to the circuit or, at least, what is the chance of finding features that provide fresh understanding of the artist's innermost propositions.

The monochromes that Leirner showed in Venice are one-dimensional objects that, for being placed in a venue where works of art are ordinarily shown - including Concrete works - , are immediately identified as painting, even though they have not been produced as such: instead of canvas and paint, there are, as we have mentioned, pieces of cow pelt.

However, in spite of this totally differentiated character, in the eyes of the observer these works function as paintings that belong, in fact, to the pictorial tradition derived from constructivism; specifically those that use one only color (which may or may not be a solid color), filling the whole field of the support (sometimes with subtle tonal variations) where the artist's discreet brushwork leaves light markings here and there.

These works treat the painting as if it were a delicate skin, covering the support with colors that tend to expand.

Observing Nelson Leirner's works, one perceives their extreme elegance. They are white, black and earthen-color surfaces that, with their soft textured gloss (resulting from the dense pelt), appear to be skins covering the support...

Most certainly, the most interesting aspect of these works resides in their being simulacrums of paintings that, in turn, simulate something that Nelson Leirner's pieces actually are: skin types.

So his works take back to the circuit the concept of painting as surface, as topography that both involves and is restrained by the support, by a material that, in everyday life, is hardly ever viewed for its aesthetic aspects.

On this count, the signification of these works is undeniable: they create a kind of short-circuit in the art system, because they succeed in showing that cowhide - a material scorned by highbrow culture and even by the "alternative" subculture - may provide the observer with a visual experience just as rich as that achieved by the most sophisticated of paintings...

Even so, this short-circuit is not restricted to the aesthetic experience provoked by the artist's provocative work. It also takes in Leirner's poetics, here shown as fundamentally tied to an idealistic vision of art, very close to that of painters doing monochrome paintings.

The artist, with his cowhide monochromes, is concerned - as are his fellow painters - with revealing beauty through art, showing us observers that it is possible to encounter transcendence in the face of framed cowhide... In doing those works, Leirner seems to take up the role of artist as demiurge, a notion that is so dear to our Concrete and Neo-Concrete authors.

Is what we are seeing here the revelation of a "conservative" side to Nelson Leirner's provocative work? Or have we once again fallen for another of his tricks, another of his games that attempt to destabilize our belief in our supposedly critical understanding of the art system, its games, and certain artists...?

Tadeu Chiarelli

MÔNICA **NADOR**

"Creating a new culture involves more than individually making original discoveries: first and foremost it involves critically divulging truths that have already been discovered, socializing them so to speak, thus making them the basis for living action and an element of intellectual and moral coordination and ordering. The fact of a mass of people being lead to think about their present situation, consistently and jointly, is a much more important and original philosophical fact than the discovery, by a genius, of something new that remains the property of a small groups of intellectuals." Antonio Gramsci

Around 1995, I came into contact with the critical texts of the American New Left (Douglas Crimp, Hal Foster, Thomas Crow). This encounter, in addition to an invitation (in 1996) from the Museu de Arte Moderna de São Paulo to paint a mural (I did *Wall for Nelson Leirner*) were decisive factors in my interest in turning to mural painting in impoverished public spaces, and then gradually moving to doing them together with the communities concerned. My current objective is to produce art with and for the people who do not usually visit the established visual arts venues. This orientation has led me to do the work shown in this exhibition.

Mônica Nador

SEBASTIAN **ARGÜELLO**

MUSIC

There is a lot of talk of video art nowadays. I must admit that I have never had a very clear idea of what this might be and there one aspect of it that I have always wondered about: what would be the main difference between contemporary video art and the experimental movies of the first half of the century, for example? Why are films by Hans Richter, Duchamp, Léger, or any of the surrealists considered movies, while work by Gary Hill, for instance, is seen as something else? Differences such as the kind of camera or film used are, I think, purely technical details, and this does not necessarily correspond to a different language or status, if this is what the issue is here. Both Godard and Peter Greenaway are still making movies when they are working with video. The only really radical difference between the two things, in my opinion, is in the way they are presented: what is called video art is not usually shown at a theater, but in a gallery or museum. We do not see it as a film, but as a picture. We watch it standing or walking around the room - and this means that its character as a spectacle is minimized. It is as if we were listening to music from a disc rather than in a theater. Perhaps this is a good difference.

Help the system, be it movie or video art, is short - less than five minutes. It is divided into four parts, but we would not call them chapters, and still less four short films. It would be more appropriate to say that there are four movements. As in a musical composition, there is a switch from slower to more lively. However, we can perceive elements - colors, words, the atmosphere itself - that are common to all.

The written sentence - *Help the system* - appears several times. It is not just a title, it is a fixed point, a mask. Should we wish to do so, we may think of its, let us say, literary meaning - but that would not get us very far. The written word is important, like a color or lines that compose the work. The elements of the film -sentences, pictures, abstract images, noises, human voices - do not hide their diverse faces. They hold a dialogue, sometimes overlapping, at times annulling each other, sometimes in chorus, or crashing into each other. *Help the system* is, primarily, time. As a film should be. Furthermore, as a film - or as music - it cannot but be one thing: the art of aligning things. In time.

There is no narrative. Or rather, there is no story being told, except for the story of the film itself being put together: we listen to noises of buttons being pressed, we perceive the camera shaking. Oddly enough, in some aspects - the editing, for instance - the film is quite lean and consistent; but on the other hand, we constantly get the idea that there is a lot of improvisation in what we are seeing. Well, this is hardly a paradox. If *Help the system* were a picture, we would see the brushstrokes being painted one after another.

For a while we wait for the film to begin. Then we realize that what we were seeing *already was* the film. That was it, and it was something more than what we had thought. And as has already been said, it is as if we were looking at a painting: standing, always ready to leave. There is no simulation, there are associations. But we may think that there is a certain illusionism in *Help the system*, an illusionism proper to films - resulting from the approach of placing things in a certain order. If we wished, we could call this *illusionism*. Or *authorship* - in the end, it is almost the same thing.

Fernando Burjato
August 1999

RUBENS **AZEVEDO**

Don't you want to hold hands?
You can take my hand, but I will never be close by.
Shapes and colours lie.
Rubens Azevedo's photographs unveil this illusion,
Creating another farse,
Or truth.
Rubens undresses the objects.
He photographs the building's diary, the road taking a shower and the light flirting.
Even the colour white ends up blushing.
But this nudity is harmonious.
Between the images we find a slithering unity,
Almost cinematographic.
His finger knows but one moment.
The artist's cry is sublimely silent,
As it brings out a story parallel to the one we live in.
Flowers, people and clouds continue to exist,
But nothing colides.

Tatiana Alegria
1999

RICARDO **BASBAUM**

DIAGRAM: A MECHANISM OF TRANSFORMATIONS

Words are present as an active element in Ricardo Basbaum's thinking on visual art. Words "migrate" toward the work of art in a working procedure that fuses together image and text, sign and statement. Text acquires a plastic quality and is active beyond the verbal register. Its potential is thus expanded and lends materiality and spatial dynamism to the work.

New Bases for Personality is a project that links text to image through the creation of an acronym, and later a form. The successive use of these signs, with verbal/formal contents that remain in the observer's memory, provides instantaneity and physical presence for the statement. This presence is intensified with the development of several sensorial proposals: visual proposals (the construction of objects, paintings and drawings), tactile proposals (materials and interactive situations), and olfactory and audio proposals.

Historically, the connection between text and image originated on the basis of a committed and critical positioning in relation to modern works of art. It moved through contemporary production and established a hybrid field for visual arts thought - a network of verbal concepts and visuality. Basbaum's work deepens this relation, both in the artist's textual exercise, and in the conceptual legitimacy of the active strategy, as well as in the proposals for the dissemination of the trademark *NBP*, in the creation of manifestos and in drawing diagrams.

A diagram is by definition "a graphic representation of a relationship." This relationship could be the working of a mechanism, the distribution of forces through a structure, or the spatialization of a thought - anything amenable to experimentation. So each diagram has its own sense of space and specific temporality. Each one traces the paths followed by a certain process, and sees itself as a joining device between different realities - function and matter, content and expression, words and images. To read or see a diagram is, therefore, to navigate among the possibilities opened up by this network of

relationships, and to undertake the transformations suggested by its elements.

In Basbaum's diagrams, words are bodies suspended in an organism in motion. They create "place situations" surrounded by lines that echo their presence. There are pronouns and adverbs, some nouns and adjectives, but no verbs. The verbs are the lines, the orientation of the flow, rhythm, gestuality, action, but also contention and limit. The lines are of varying thickness; they may be continuous or broken, curved or straight, as they chart the areas of attraction and repulsion creating a force field. There is a certain musicality in this spatial arrangement: chords and words, non-linear rhythms, and a hybrid phrasing (text and image) winding through the entire space. The pronouns, subjects, and objects are the entrance channels for the spectator/reader and his Other. In this suggested space, adverbs are the conditions for possibilities, and graphically are formalized as signalers along the course/reading. The nouns and adjectives are forms/ideas that move more slowly and function as reference points, or "meaning stations." All the elements of the diagram are instances of statement and visibility. They form an autonomous and operative entity; they are components of an abstract machine with its interplay of flows and limits, transformations, desires, and affections.

The diagram is created on a computer screen and then printed on paper or transferred onto a monochrome wall. Thus spatialized, it becomes an environment. The color on the wall irradiates the surroundings, obscures the notion of depth and frees it from its material support. Immersed in the chromatic field, the diagram hovers in the living space of the spectator/reader. Its indications of intensity and movement now deal with real space dimensions. A landscape emerges, a type of mental space that the body, now captured, partakes. In front of this diagram, space seems to us to be retreating. The perspectives suggested by this flow punctuate depth and reliefs, amid forces of attraction and repulsion. Words flash in spatial counterpoints, and the gaze slides into an organism that surrounds and traps it. Text, image and space: reading is now processed in sinuous dives into and out of the diagram, bringing the signs of our own body activity to the verbal/visual complex of signs.

Eduardo Coimbra
1999

DOMITÍLIA **COELHO**

THE REDEMPTION OF VIEWING

" *And give your say this meaning: give it the shade.*" P. Celan

If all of western tradition is at the base of acquiring knowledge through the sense of vision - an idea suggested by Aristotle in the beginning of his *Metaphysics* –, would not then photography, an art essentially linked to the "curiosity" of vision, be the great ally of man in his task of revealing the world?

Before examining this matter, we must differentiate the two forms of visual experience: looking and seeing. Ordinarily we assume the former to mean the action of the eye unbound by recognition, the movement of looking, visual perception; whilst the latter is linked to the recognition of the object as experienced by the subject, the construction of the being of the object in opposition to the being of the subject. Thinking along these lines, seeing would already be part of the work of a photographer. The artist in question, who selects and "cuts out" reality, would from the start be committed to the metaphysical, historical, moral, and aesthetic gaze. As a result, all contributions that this gaze could give us would already be secluded in the opacity of the objectified world, in which the subject's experience has already been pre-ordained in an impersonal manner. On the contrary, Coelho's "cutouts" make us withdraw, in some manner, from this subsidence in the universe of tranquility, and render looking and seeing inseparable dispositions. Her images are mere suggestions, which are only shaped into something through the viewer's belief that is understood at the same time as it is mistrusted. Those images point the way whilst simultaneously harboring doubt. They give light without extinguishing darkness, for they make use of each other. They speak without destroying what is unsaid. They lend blindness to vision and mystery to man. They counter the possible sociological, anthropological, symbolical etc. interpretations with the experience of an empty gaze. Her images do not address a neo-futuristic discourse that portrays the hustle and bustle of daily life in defense of the aesthetic of the ephemeral; nor does it introduce us to the postmodern nihilism of dehumanization and destruction of reality. Coelho does not destroy or invent reality: she works with it (lampposts, sky, neon lights, passers-by) and makes us "discover" it through her images, flinging onto the object the shadow that has been removed from it - the other half of its existence, thus reconciling the object with its origin. She shows us that clarity and obscurity do not oppose each other, but rather, confer on the object its integrity, the reality in which it resides.

Accordingly, her work leads the metaphysical viewer to experience the occurrence, the *being there*, so that we may be restored in our situation as individuals and drawn to the true seeing.

Odilon Moraes

ORIANA **DUARTE**

NOUMENON: THE THING-IN-ITSELF

There are many movements, repeated several times. Gradually they are slightly changed, almost imperceptibly. Then, at a given moment in time the performance comes to an end, although of course that instant could just as well be any other. It could be sooner or later. The trace remains imprinted in the viewer's memory, dimmed by the deliberate monotony of the gestures, of unfolding action. Seated at the table, Oriana Duarte has a spoon and a plate in front of her. She gets up and, in few measured strides, moves around the table and the television on top of which there is a cooking pot. She removes the lid to reveal stones boiled in water to make a thin soup. She takes some soup and covers the pot again, returns to the table and sits down again. With sparse gestures, she eats some soup, leaving the rest in the plate. Then she gets up once again, empties the remaining soup into a glass jar on top of some wooden boxes. She returns to the table, sits down, gets up, and proceeds with the same routine all over again. She returns to the table, sits down, and eats the soup. Again and again.

Her actions, precise, slow and repetitive are the basis for the artist's performance. They hold it together, however many times she goes through it. However, in spite of insistent repetition, there is not a trace of entirety or completion. There is, on the contrary, a suggestion that each act or gesture may constantly develop into another: perhaps the same, but perhaps not. Although each movement seems most definitive, it potentially leads to the following movement. The imprecise temporal distention of the work is joined to its indefinite geographical location and its nomadic condition. Presented in different cities and areas, the performance is always the same and always different, repetition and difference. The gestures are conserved but there are multiplied chances of them developing into others. Perhaps the same ones, perhaps not. Although they seem definitive, each performance potentially leads to the next.

As well as constantly permeating the formal design of Oriana Duarte's work, the concepts of permanence and change render, through their tense opposition, part of the complex symbolic configuration contained in the performance into the opaque world of words. And it is in the artist's body, and in the stone soup that she feeds on and finds satisfaction in, that the crude negotiation between what remains and what changes mostly takes place and takes on weight. By swallowing the soup, made from stones of the place where she comes from, Duarte becomes, metaphorically, a repository of everything that distinguishes and identifies that area from all others: its soil, the perennial ground on which all the rest is built and sustained. Inverting the arrangement by the poet João Cabral - for whom it is only by going back to the stone that it is possible to learn its lesson - the artist poses a different kind of "education through stone." (1) Here the mineral retained in the water she drinks in each venue works itself into her body and makes it's home there, so her body is not exclusive to any particular place. On repeating the performance in another area, new stones and new soils find homes within the impure contraries of her body, dissolving the geographical borders of the outside world and building crossings and passage ways within her, connecting what was previously distant. Ingesting the thin soup of stones, Oriana Duarte incorporates and carries in her the places she has passed through, de-territorializing them and composing, within herself, a new and contemporary cartography of the fast-moving world she lives in: a world of simultaneous preservation of dissimilarities and incessant exchange between different ways of belonging to life.

Moacir dos Anjos

1 Melo Neto, João Cabral. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p.

PATRÍCIA **FURLONG**

In *Les Mots dans la Peinture*, while playing the part of a tour guide at the Louvre, French author Michel Butor remarks on the presence of verbal writing in the art world, particularly in terms of its reinsertion in contemporary aesthetic production. In so doing he draws parallels between this production and that of the premodern world (i.e., the period that lasted through Renaissance). A historical study will show that both the appearance of different supports (canvas, book, musical instruments) for the arts during Renaissance and their subsequent development led to the specialization and sectoring of their respective languages: visual (art), verbal (poetry and narrative) and sound (music). At the same time, their growing market entails the creation of specialized spaces for the propagation of these supports and languages: galleries and museums for art, libraries and bookshops for text, and concert halls for music.

In this context, a cutout and a cleansing of everyday aesthetic manifestations is performed that presents us the modern concept of art as transgression, that is to say, something that violates habitual and socially pacified usage norms. At the turn of the century, the historical vanguards problematized support and space, thus making room for the re-fusion of art and life as well

as art languages among themselves. Aesthetic transgression has advanced steadily in everyday life, new supports require the superimposition of languages in a same work, and physical spaces traditionally destined for art lose their functions as dykes that contain aesthetic expression. All this has taken place under the sign of a utopian project destined to renovate human sensibility. In post-vanguard, transgression and utopia become concepts devoid of sense, though language fusion, the support issue, and the problem concerning physical spaces continues to guide the notion of experimentation. Patricia Furlong's work addresses these topics, with which it establishes a subtle dialogue.

As regards language fusion, beginning with the re-entry of word in painting (the object of Butor's analysis) and graphic signs in poetry (thus generating the so-called *visual poetry*), languages are said to have definitely lost their individual contours and distinctive attributes. Actually, this is not true: poetry and art still conserve their individual specificities as languages, despite their borders being considerably less distinct than in the past. Patricia Furlong's work reveals these differences through enriching subtleties. Even when dealing with words, her work does not focus the problematics of semantic and formal relations (if it did, it would cross the fine line that separates it from visual poetry). It is predominantly in the vigorous visuality of Furlong's work that the verbal sign emerges and sensorially entices the observer into a play of graphic motions, manipulation, and constant transformation that interferes less in the semantic instance of her works (no matter how much they may be re-ordered, quotes are always charged with a Gestalt strength that gives them legibility) than in its plastic-visual character, charged as it is with the ludic retinal and spatial sensibility typical of art practice.

The nature of Patricia Furlong's work also features the support as a central issue of today's aesthetic. In an environment where new technology conveys the tone of digital immateriality to aesthetic communications, at a time when all things lead to networking, a work that invites the observer's physical contact displaces this observer from his/her everyday world to the sphere of an unpretentious child's game (more in the sense of an *alert disinterest*). In this game, contact becomes a *contagion* in the sense coined by Tolstoy (in *What is art?*) to designate something that confers on true art its effective and lasting nature (a nature that in current times contrasts with effectiveness and the instantaneously ephemeral in digital culture). Another relationship, involving today's art and pre-Renaissance art, may be discussed here in parallel to the relationship Butor investigates: the recombination of art and handicraft into a work that oscillates between an idealistic conception and the physicality of the body that produces and consumes it (although this bodily presence does not imply a free gestuality or the deconstruction of reason) - a puzzle that reinstates, by means of the artwork, a playful atmosphere and a certain agonistical relationship between art and viewers.

Finally, Patricia Furlong's works are built on the problematic of physical spaces. Instead of intervening in public environments, the artist cuts them out from their original locations and reorders them in the gallery space where observers can freely manipulate their parts. In this manner, signs indicating danger, road construction, and traffic directions or commands are removed from their original function and revisited in a new location. Instead of interfering explicitly in the cityscape, Furlong's works are first projected onto the viewer's imaginary, through which they intervene in the counter-reading of everyday elements and in the dis-automatization of the viewer's gaze fixed on quotes taken from everyday life.

In an age of explicitness - one in which technology accomplishes everything that was previously only suggested on canvas or in printed text, and city interventions are shown physically and officially in gallery spaces -, Patricia Furlong's work resumes the implicit content of suggestions, in which handling and reading, looking and thinking, playing and feeling are reconciled.

Philadelpho Menezes

Poet and faculty member at the PUC/SP Communications and Semiotics graduate program.

CHRISTINE **LIU**

In 1996 a group of artists gathered around the idea of pondering and rendering into art form both the individual and his/her relationship with Avenida Paulista, an outstanding São Paulo landmark. With the purpose of including other supports and materials in their investigation, the group invited me to join their project with a new medium, video. For one year after that, we held an open discussion on this thoroughfare that represents São Paulo's economic might and historical significance.

Under the guidance of curator Norval Baitello Júnior we scrutinized the various aspects of this avenue. At first glance we were impressed by its verticalness, which translated the human wish for elevation, for reaching up to heaven and deity. Other observations followed that were equally interesting, namely the appropriation of this thoroughfare by the people; dirtiness as an element of demarcation between territories; the economic affluence demonstrated by the numerous bank and office buildings erected alongside the avenue; the predominance of automobiles, and historical, social and architectural changes, to mention only a few aspects. We also discussed the materials that make up Avenida Paulista - reinforced concrete, steel, glass, and asphalt - at the same time that we could not but acknowledge the near absence of green areas.

On Avenida Paulista individuals walk hastily to and fro in pursuit of their everyday routine. They lose track of time and space. They do not take notice of their own fellow individuals. They no longer live in the present, they feel an urge to think ahead, to anticipate a time that is still to come and that, for this reason, remains ephemeral. They have lost touch with their bodies, they live solely for their minds.

I felt compelled to ask myself, "How do I see and feel Avenida Paulista? What actually is this avenue?" Speed, rhythm, blotches, throbbing, and motion. To me Avenida Paulista is a hallway, a passage, a major artery that carries us from one side of the city to the other. Unlike my peers, I viewed it as something horizontal that I perused from end to end, spotting endless new images and scenes that emerged all around me, telling tales and creating the sensation of film footage unraveling before the observer's eyes.

Corpus Corporis sprang from these reflections. Like arteries and veins that carry blood to all parts and organs of the body, Avenida Paulista also afforded passage of people and vehicles from one side of the city to the other. Displacing life, creating lives. I transformed objects and people into dynamic and energetic corpuscular elements, like blood corpuscles and globules. Everything seemed chaotic, undefined, plasmatic and agglutinated in a dizzying speed, like our gaze and sensation while crossing this major artery. An artery of both, our body and our city.

I meant to transgress the parameters of time. We are always running short on time. By shooting footage out of focus, I meant to attract the viewer's attention so as to present the story incognito. To understand the narrative the viewer must urgently change rhythm, vantage point, and pause.

The avenue delivers abstractions, although it is not abstract. Each of its sections houses its own history that tells an even greater story on the whole. It may be a blotch or stain, or a well-defined image of an avenue on the run. An image of bodies that become dematerialized in their hasty motion, but even so carry on their incessant chase without memories - solely in their minds.

Christine Liu

March 1998

VILMA **SONAGLIO**

After all, who are we? Transient city beings busily traveling to and fro, weaving an *invisible fabric* with awkward steps, insertions in the impersonal context of the large city - one in which opportunities for *self-knowledge* or for the *awareness* of the other are rare. We are engrossed in the fleetingness of modern times, in an everyday life of restricted allowances of time and space.

Vilma Sonaglio addresses these issues in pictures showing an individual's busy footsteps in the ceaseless to and fro movement of city streets. In her visual records of human figures she renders suggested forms attained through the use of highly intense lighting against a strategically black background. Rather than capturing each individual unawares, the photographer's intention is to expose his/her anonymity.

To Sonaglio, photo printing has an ambivalent function, it may serve to identify through its capacity to illustrate reality, or it may provoke a displacement of similarity, a *dis-identification*, through technical resources or in the choice of the precise moment for shooting the picture. A close scrutiny of the photos shown at this exhibition reveals that with regard to the formal resolution, the photographer tends to opt for the second possibility, i.e. image dis-identification, whether it be through interference in the technical process or in the choice of photo shooting.

Contradictorily, however, no matter how dis-indentifying Vilma Sonaglio's photos may seem, they serve to reflect our images, like a negative mirror. Her pictures have the power to give back to us, in a clear and transparent manner, the image of our urban condition. A key point to remember is the situation of anonymity imposed on us by life in large cities. Notwithstanding the reading of purely formal aspects, these photos clearly evince this anonymity. In Sonaglio's pictures we, men and women of this city, are caught unawares as passing beings who weave an invisible fabric; we are irremediably denounced by phanstasmal beings frozen in quadrangular spaces that, in their odd immobility, reveal our most frequent human condition, that of PASSERSBY.

Maria do Carmo Curtis

September 1998

ANA MARIA **TAVARES**

Carriers

For an artist who came onto the scene in the ´80s with wall murals, nothing could be more consistent than working in contemporary architecture and making use of the cleverness of its rationality. Ana Maria Tavares proposes a critical reflection on site specific work, something like a metalinguistic dimension of the processes implied in the insertion of artwork to the urban setting. The Museu Brasileiro da Escultura (MuBE) is the new haven for sheltering questions raised in the context of a tourist site in Minas Gerais. In this undertaking, the artistic occupation unfolds and mixes architectonic authors of two museums: columns and mirrors by Oscar Niemeyer, present in the Museu de Arte da Pampulha, being swallowed by the underground gallery of Paulo Mendes da Rocha.

The artist adds a delightful irreverence when she inserts her contribution into the dispute of museographic architecture for the prevalency over the celebrated neutrality of the "white cube". In fact, when last year Ana Tavares took charge of the internal and external scenery of this ex-casino designed by Niemeyer. Separeted bay a facade of glass that reflects the transparent water of the lake and gardens by Burle Marx, the new state of affairs temporarily suspended the identity of the Museu da Pampulha. To the point that it was hard to locate, right off, "where" the "artworks" were, that is, the border between architecture and art.

Certainly some characteristics of the sculptures of the artist have been giving rise to another type of investigation into the similarities they bear with the bold lines of the design. But this reading is partial, among other reasons, because it ignores an entire debate which questions the position (physical and ethical) of the artist in relation to the artwork. For some time now Ana Tavares has been taking a close look at hotels, shopping centers, airports, playgrounds, subways, fitness academies - and the institutions of art cannot be left out. Places the public passes through, whose architecture seeks to fir the necessities of its use. It is known, however, that the history of places is partly made up of the memory brought by other experiences. Besides being hybrids, because their lines could be either those of a hotel lobby or a new piece of athletic equipment. Ana Tavares´s artworks are charged with na ambiguity inherent to the conditions of traveling. It is not by mere chance that various of them are born equipped with wheels. Displaced from a supposed original function, and inserted in the space responsible for the consecration of artistic values, they bring up the question of the transport of values.

Up to this point, the discussion does not seem to be about anything more than a Duchampian anguish which ironizes the utility of art. But the work of Ana Tavares reinvigorates the dadaist spirit inasmuch as it extrapolated the easy recourse to the readymade and embraces themes that are crucial for the development of the future. Along this path, there is a return to the problem faced by the futurists at the beginning of the century: to what extend do the techniques of art incorporate scientific discoveries? This question is evoked in the title of the exhibition Relax´o visions, reverberating alongside Vision in Motion, writing by László Moholy-Nagy published in 1947, about the fixedeness and velocity of images, always taken within a temporal sequence. The "before" of Ana Tavares is captured by a mirror that multiplies the internal extension of MuBE in its totality: the viewer walks and sees before him works he has just finished seeing and left behind. The artist´s "mise en abyme" is even more perverse: what memory of cultural policy is reflected by the Museum? In this "reflective horizon"[1] - in which the image is absorbed and simultaneously given back, one can say that the experience of the " anterior future", or the future of the past, passes through the traveler.

Besides dilating the question of time, Ana Tavares lends continuity to the works conceived for a specific place (an enlarged version of the installation) and introduces the possibility of virtual habitation. Nothing seems to escape from the lenses that have achieved their full right to reflect surfaces. At each and every location in the exhibition the body is apprehended and distorted. The work aims at clothing parts of this body, while its invitation repels it. All the sensorial ideology of Hélio Oiticica would find its opposite here. The artist even establishes a path of communication in that it constructs objects repertoried within our day-to-day universe. There occurs, however, an inside-out conflict: disconnected from their original circuit, these objects ward off contact, no longer by the institutionalized prohibition of touching artworks, but by the strangeness of their insertion. There is also a strangeness concerning the necessity of constructing "supports for a body"[2] which arise under the dependence of a controlling society. But "support" is maybe a word that suggests an affective direction which is out of tune with the cold and industrial surfaces of the materials used by the artist (stainless-steel, glass and the asepsis of dye-white leather). It is better to call them prostheses of rest for a subject in permanent transit, in whom the modulated music of the CD-audio contributes to soften violent feelings. After all, what is the emotional intelligence of this subject? This question configures the ethical scene in which these pieces move.

Contemporary life has tended to augment various inabilities. As travelers through experiences which are taking place faster and faster, our bodies are little by little acquiring a debilitating syndrome. To help with this, supports have been introduced and improved with the aim of providing an artificial balance. We are all users of motorized vehicles, seat belts, handles, railing and handrails, as well as databanks for storing information. This body of ours is deficient: fortunately, we know that new technologies are now transplanting organs, available for sale like consumer products. Very soon the cloning of humans will be a real possibility , no longer merely the result of consumer reflecting on our doubles in the mirror.

Ana Tavares´s thought is radical: it takes the failure of representation to its ultimate consequences, instituting in her own way the postmodern utopia. And if the duplicated vision of the museum´s space appears to install a sinister void, this is not about circumscribing the problem of the lack of destiny for art. The implications raised have more to do with sociology than with pure aesthetics. In this procedure there is a further rupture of the border separating art from life. Unlike in Pop art from life. Unlike in Pop art, in which the viewer belongs to a group of consumers (grouped together under the slogan of abundance), today the means of subjectivization is intimately linked to the awareness indentified with insufficiency: financial, amorous, immunological. In this sense, the sculptural pieces are carriers of risk[3]. They convey that the body of this subject, so desired and feared at the same time, has lost its temporality (natural? artificial? who remembers?) of contemplation. And, as if to reinforce the sensation of cloister, the exhibition space at MuBE offers no view of the outside. No scene, no figure can be seen except by looking at one´s self in the architecture of art - to hygienicize the eyes of the world´s pollution. In short, to merit some rest. Relax.

Lisette Lagnado

1999

tradução: Alberto Dwek

[1] This term was the title (Horizonte Reflexivo) of a group exhibition which Eduardo Brandão and I organized analysing the power of the contemporary gaze (Rio de Janeiro, Centro Cultural Light. August 1998).

[2] This expression was coined by Ana Tavares. "Support of the body", "prothesis of space" and "scupture as a support structure for a body in transit" make up part of the artist´s own terminology: they are guiding concepts for her doctor´s thesis presently being developed.

[3] Cf. the idea developed by Paulo Vaz in Corpo e Risco: " ... the passage of discipline to control is also the passage of the norm to risk as a primary concept which provides a base for considering the relation of the individual with him or herself, with others and with the world... the concept of risk is nomadic ... risk originates from a long history: it is always possible to trace its connection with the concepts of sin and the norm and reafirm the connection of our culture to the Judeo-Christian culture. In these concepts, there is at play a means of governing pleasure. " (São Paulo, in a speech delivered at PUC. Núcleo de Subjetvividade. Psicologia Clinica, 1998).

ENRICA **BERNARDELLI**

"Rotated" and "perforated" are not only title words in Enrica Bernardelli's work. The descriptive accuracy of these words devoid of poetic license or semantic ambiguity refers us directly to the artist's manual work on photo reproductions - an action that overdetermines the iconic might of the perforated or rotated motifs through circular cuts performed on the pictures.

From a conventional and even now frequently adopted viewpoint, the photo image must have a definition (light tones, dark tones, half tones) analogous to the situation it represents as an icon and evidence, and be engendered by an author who has not interrogated the picture or Renaissance "window" as the locus of artistic events that, for this reason, link image representation to *mimesis*. Founded on a belief that authorship and records of reality are inseparable acts, the realist conception of photography focused on the task of finding replacements, as fast and accurately as possible, for painting as representation of the visible side of worldly things. For this reason, this conception was held hostage by a pictorial tradition that, despite having been technically revoked, still persisted in terms of objectives (representation) and methods (framing, composition etc.) involved in the creation of a second nature.

However, according to Walter Benjamin, the revolution of photography - that fortunately was more far-reaching than the diverse aesthetic trends into which it unfolded as from the 19th century - resulted from the reproductibility inherent to its technique. In tune with the serialization mode created by the industry that today prevails in the modern world, photography (and later the motion pictures) enabled the large-scale production of pictures essentially different from the sole work made by hand.

Image generation technology presents the recurrent risk of identifying with efficient and operational standards of vision that are, therefore, inseparable from high definition and clearness (except when the real model is not highly defined and clear itself). Hence the frequent assessment of a photographer's authorial attributes being performed through the narrowing criteria of technical quality of pictures.

The crude literality that characterizes Enrica Bernardelli's photo series doubles herein as a silent iconoclastic stance. It announces, through photo titles, minimal actions that lend a polysemous sense to her works while combining conceptual roughness, iconic allure, and manual intervention. When she perforates or rotates portions of the photo print, the artist shifts the authorial axis not only from photographic virtuosity but also from actions appreciated for her commendable manual skills (given that boring holes and rotating require nearly mechanical gestures). The same logic is found in Bernardelli's design of perforated films and objects made with circular cuts, such as for example the round chessboard. Paradoxically, the obviousness of her photo titles finds a counterpart in the subtle non-designation of a field in which the open and mysterious sense of her works crop up. As we can see, the issue is neither the print excellence of photo images (some of which were not even shot by Bernardelli), nor its thematic content, or even a banal handwork invested with the photographic process. Only the mutual contamination of the parts kindles the imagetic field of perforated and rotated works.

When Enrica Bernardelli intervenes by hand on the photo support, she does not have as an objective to establish it as a unique work. She transgresses and rotates portions of images, thus shuffling procedures and traditions - the manual skills characteristic of pre-modern art production and the reproductibility of industrial techniques - though without aggregating value to them. Her hand does not act in the way of handcraftsmanship. It produces sequels, it leaves signs that prompt the viewer to see from the artist's viewpoint. In this sense, action is that of an individual who ponders where and how to turn the viewer's eye into an accessory, rather than the nostalgic move in the opposite direction of those who believe in gesture's mere and singular expressiveness.

Fernando Cocchiarale

Rio de Janeiro, November 1996

EDOUARD **FRAIPONT**

PHOTOGRAPH OF NOUMENON

Life, as another comment on some thing else that is unreachable, and that is there within reach of that leap that we do not take.

Life, a ballet on a historical theme, a story from real-life, a fact-as-lived over a fact from reality. Julio Cortázar, *Rayuela* (1968).

By creating photographic images, the work seeks a new configuration in the representation of desires, feelings, anxieties, ideals; internal reality-a mental process including thoughts, spirituality, conceptions and imagination. The photographic image interrogates its own ability to document and create, moving away from its iconicity (resemblance to the real) in an attempt to offer the chance of a new memory of an intangible, but intelligible world, of the unachieved but desired consequences of utopia and anguish.

The camera appears to be a recorder with its own capabilities. Photographic film witnesses the indication of the presence of a body in front of it and the gesture expanded in space and time through the mediation of physical and chemical processes. The body, therefore, becomes fields of living colors and blocked colors, structures of light and mass in the reaffirmation of photographic process. Light re-creates amid the encounter between the subject and the technical apparatus in front of it. The creative process is completed in the resolution of the latent image, in the link between action and chance.

Construction starts from the self, from personal experience, that is to say, from the body itself or from neighboring structures and bodies that suggest intimacy, but tend to discourage a voyeuristic approach. The subject/object is photographed not as an identifiable model in its individuality, but as presence, in search of an essential abstraction that creates plural characters. The images seek a fluid reading yielded for the emotion, imagination and memory of those who see them.

In *Being an Angel 1* and *Being an Angel 2*, the image reflects the desire to make the body into a representation of a spiritual being, the mediator between man and idealization itself in order to attain the supreme impulses: eternity, freedom and power. Photography facilitates a transformation, although fictitious, of a real body into the virtual image of an angel. As false witness, as creative asset, the photographic process does not lie through being unwilling to speak the truth; it simply suggests. *Being an Angel 1* shows a body wrapped in lines of blue light in a movement of beating wings, vainly attempting to take flight, a mere representation in which transformation is incomplete, limited by the picture and by the static self itself at center. *Being an Angel 2* is the counterpart as it returns its carnality to the red-hot body. The body seems to be rising, undressing, and glowing with desire to become a spiritual being, without losing the body and its pleasures, in the supreme ecstasy of being a god without ceasing to be an individual.

Edouard Fraipont

(with assistance from **Cristiana Mazzucchelli**)

DANIELA **GOULART**

I use photography as a means of artistic expression and creation of visual statements. I see photography as the ideal medium to comment on life through composing and lending consistency to what we identify as the modern world.

I photograph people, who become art objects that I symbolically appropriate. Something is reduced to a sequence of signs that allow a reading indicating or representing something that we do not actually see, though it is present, revealing its psychological reach and emotional power.

Contemporary approaches are seen in the images and in the crude treatment and mounting of works, thus infringing the traditional values of photography.

My current work, an extension of previous projects, consists of portraits that feature a mixture of eroticism and morbidity. These pictures create a sensation of uniqueness and strain; they boast the beauty that exists in loneliness and anguish.

Daniela Goulart

MICHEL **GROISMAN**

SPATIOTEMPORAL WORKS THAT MAKE USE OF THE BODY AS SUPPORT

A superficial reading of the devices produced and used by Michel Groisman in "Spatiotemporal works that make use of the body as support" might see them as associated with the theme of perversion or a conception of the body as memory of pain and suffering. Belts and leather vests with buckles, gloves and tennis shoes joined to piping, electric wire, lamps, candles, and matches are attached to the half-naked artist and his partner (in his work *Creatures*) might seem extremely aggressive if viewed separately from Groisman's performances. This whole apparatus and its obscure initial evocations transmutate and become self-illustrating during the artist's performance. As the action takes place we see that these accessories are not fetishes but supports that bring to the surface those secret flows of energy circulating within the body. In *Creatures*, the beauty of the rhythmic movement of the bodies belongs more to the sphere of breeding and reproduction than to the celebration of morbidity and pain. It arises from the basic objective of symbolizing the body's vital flows through the transmission of real energy (electrical and igneous). This is done through connecting the performers' bodies as they literally light up the lamps they carry (in *Creatures*), or through successively lighting and snuffing out candles flames connected to the legs and arms of a lone artist (in the work *Transfers*). Contrary to what these body accessories would imply outside the context of Groisman's actions, the transmission of this luminous energy remits to the positivity of life itself, and of desire, and to the eternal switching of energy flows fading out and surging forth again in a sequence of connections with neither origin nor ending.

Fernando Cocchiarale

Rio de Janeiro, August 1999.

MARCELA **HARA**

GEOMETRY OF THE BODY

The prevailing spirit at this end of millennium has reflected on art the existential concerns of the young generation, which have been rendered by artists whose works address issues related to the human body, individuality and Otherness, life and death.

Art production worldwide has been aware of this atmosphere since the late 1980s as shown in a few exhibitions held in foreign countries, as for example the remarkable *Freeze* organized in 1988 by young British artists including Damien Hirst. This exhibition inspired the controversial *Sensations*, now showing at the Brooklyn Museum, in New York, that was originally presented at the Royal Academy of Arts, in London, in 1997.

In Brazil, the exhibition *Espelhos e Sombras* (Mirrors and Shadows) curated by Aracy Amaral and held at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, in 1993, constituted a milestone on the appearance of a new art production that was to replace the return to painting in the 1980s.

However, the Brazilian approach to the contemporary existential problematic in no way resembled the foreign approach. Here constructive legacies, on the one hand, and Clarkian bequests, on the other, in conjunction with the gestural and bodily freedom inherent in Brazilians (which I regard as a virtue) have yielded a unique production, typical of Brazil - a production Tadeu Chiarelli has designated as "Brazilian international art."[1]

While addressing romantic themes such as life, death, body and existence, the young Brazilian contemporary generation "constructs" form in abidance by the constructive thought of the 1950s, i.e., bringing into the discussion those problems inherent to the artwork itself. Marcela Hara integrates the generation that immediately followed that congregated in *Espelhos e Sombras*, most of them young artists who have adopted photography as their principal medium.

While gathering in her previous work impressive images collected from police and hospital files (as for example the photo of an infant killed in an accident, arranged in a metal box side by side with other no less shocking photos), Hara worked in a constructive manner; she took approximately 20 boxes, which she arranged on the wall as modules, mathematically, thus bringing to mind drawers in mausoleum walls.

In the work she presented at Panorama 1999, the artist substituted the realism of her previous work for nearly abstract, yet still recognizable photos. A first and quick glance on the large-format black-and-white panel featuring the multiple repetition of a same photo refers us to the abstract photography of Geraldo de Barros, for example: fragments of modern buildings, modules formed by windows, façades, stairways...

However, a more attentive viewer will notice that Hara's photos are neither pictures of the outside world, nor much less façades, but images of the interior world. Actually, they are pictures of human insides, fragments of the "architecture" of the human body constructed with muscles, organs, and veins. In other words, they are an endless number of parts, each one of them having its own important and vital function. They are parts that we use mechanically every time we breathe or move, often unaware of the complexity of this mechanism.

For the work shown at Panorama 1999, Marcela Hara appropriated an X-ray photo that she manipulated in the computer to establish a dichotomy between the organic and the mechanic. Thus she created new images built from modules that allow a play of light and shade, somewhat resembling constructive works made in the 1950s. Given that these forms are not merely geometric, but also parts of the human body - hinged parts of our complex inside -, the work is not only formal but also romantic.

The use of a manipulated medical radiograph in the creation of an artwork launches Hara's production in the international contemporary art scene, which has been problematizing issues related to scientific research such as cloning, for example, thus prompting us to reflect on our own existence.

Rejane Cintrão

October 1999

[1] Chiarelli, Tadeu. Arte Internacional Brasileira. Lemos Editorial, São Paulo, 1999.

AMILCAR **PACKER**

Amilcar Packer's work points to one of the paradoxes of contemporary life. He has developed a kind of image that is recognized and appreciated due to the prevalence of technology, while from another angle he comments on the difficulty of the body's adaptation to the norms of society today.

He has built a set consisting basically of a backdrop with vertical and horizontal lines, against which he has videotaped himself wearing different kinds of clothing or draped in fabrics. The end product is seen in the stills taken from the videotape. The color and texture of the images are brought out by artificial lighting and by the different stages of his production process and they allow us to identify a "contemporary" environment in the works, perhaps due to the presence in our lives of computer monitors, TV screens or even just color photos, all of which propitiates a certain familiarity with these kinds of images that were almost nonexistent during the first half of the century. So that is why the issues are taken up in this particular context.

By subverting the way we usually wear clothing and by wearing items of clothing in odd ways, Packer questions the functionality of certain cultural conventions, as well as our constant yearning to fit into certain behavioral patterns in order to be acknowledged as part of society. Body postures remit to the world of fashion: they reinforce the idea of established paradigms followed by most people to standardize appearance and fashion is developed much more on the basis of marketing considerations than from any concern for human anatomy.

Moreover, many of the pieces of clothing and fabrics that Amilcar Packer shows do actually deform the male body, often emphasizing phallic shapes or profiling the penis, or sometimes covering his face. Discussion is thus focused on a reflection on the role of men in our basically male-dominated society, in which the affirmation of masculinity through phallic symbols apparently continues to override the characteristics of individuals.

We also see how the body is constrained to fit in with the vertical and horizontal lines in the backdrop, thus commenting, in a more general way, on the incompatibility between the organic forms of the human body and an environment created on the basis of rigid geometrical forms.

The work therefore questions the structure of today's lifestyle, both from a physical point of view, looking at the relation between body shapes, built space and clothing, and from a moral and psychological angle, by dealing with, for instance, sexuality, men's role in society and the manipulation of behavioral norms to serve the consumer market.

Ana Paula Cohen

1999

tradução: Jan Fjeld

30 YEARS OF PANORAMA

Margarida Sant'Anna
Anna Luisa Sarti
Museu de Arte Moderna de São Paulo

30 YEARS OF PANORAMA

In 1998, Museu de Arte Moderna de São Paulo celebrated its 50th anniversary. However, the museum's history is not linear: in 1963 its collection was donated to the University of São Paulo - USP and only in 1969, after six years of suspended operations, the institution moved into the building it still occupies at Ibirapuera Park. In these two active periods of the museum's history - from its foundation until the transfer of the collection to USP, and from the inauguration of the new building to the present time - two of the largest art exhibitions held on a regular basis in Brazil were created by mam: the São Paulo Biennial and Panorama of Brazilian Art.

Conceived by Diná Lopes Coelho in 1969, Panorama has become one of the most traditional and prestigious of mam's art shows, particularly because it was instrumental in validating the museum as a prominent institution. After all, at a time when the mam Collection was so small it could hardly be called a collection, the idea of organizing a show that besides presenting a comprehensive view of contemporary Brazilian art also encouraged donations or acquisition prizes was highly opportune.

Despite having undergone modifications that resulted mainly from internal crises at the Museum, the hardships imposed by the country's economic situation, and the new interrogations of contemporary art, Panorama of Brazilian Art celebrates its 30th anniversary as a successful event. These 30 years of history may be divided into three distinctive periods: shows organized under the general direction of Diná Lopes Coelho, exhibitions held under president Aparício Basílio da Silva, and the last three events, the different curatorial approaches of which have included new art media.

PANORAMA UNDER DINÁ LOPES COELHO'S DIRECTION: 1969 TO 1981

After five years working for Fundação Bienal de São Paulo (1962 to 1967), Diná Lopes Coelho was appointed director general of Museu de Arte Moderna de São Paulo by artists and individuals who had been in some way connected with the Museum ever since its foundation. Coelho started her tenure at mam by negotiating with São Paulo mayor Brigadier Faria Lima the lease of the Bahia Pavilion at Ibirapuera Park where the Museum could resume its pursuits. In a token of appreciation for the mayor's grant, Coelho dedicated to him the exhibition that inaugurated mam's new headquarters in 1969: Panorama of Current Brazilian Art.

Over the years the exhibition's profile was shaped gradually in a way that substantially abided by the original idea. Its mission was quite clear: "to amass and show high-level modern works of art made by artists from all parts of Brazil, with the purpose to show visitors an encompassing view of Brazilian art." According to the first clause of its regulations, each guest artist was to "definitively grant an artwork to integrate the mam Collection." Consequently, the first Panorama brought in seventy-two artworks to the Collection.[1]

No less than 102 artists showed at the first Panorama - an outstanding number that was only repeated in 1971 - works produced with different techniques and supports that included tapestry and photography. Later, works produced in these mediums were to be shown in dedicated exhibitions.[2]

If the artists so desired, their works could be put up for sale "so as to offer art collectors a large selection to choose from." This "art gallery" character of Panorama exhibitions remained effective until 1993.

Beginning in 1970, Panorama editions were alternately organized around the following art media: Painting, Engraving and Drawing, and Sculpture and Assemblage. Furthermore, awards were instituted thanks to the sponsorship of Loteria Federal do Brasil. Judging and awarding were responsibilities entrusted to "a five-juror committee appointed by mam, headed by the Museum's conservator, and integrated by another four members chosen among art critics or likewise qualified individuals."[3]

Beginning in 1981, the Art Committee became responsible for granting the awards. Guest jurors included Ferreira Gullar, Frederico Morais, José Roberto Teixeira Leite, Mário Barata, Olívio Tavares de Araújo, and Fábio Magalhães, among others. In 1970 only one prize was awarded, to painter Alfredo Volpi, for his canvas *Mastros (Masts)* now shown at Panorama 99. In 1972, only an Incentive Mention was awarded, which did not involve money or acquisition prizes. In 1973, an "Incentive Prize" destined for acknowledging the talent of young artists was instituted. In 1975 José Resende, whose work is also shown at Panorama 99 as a reference for the reading of contemporary works, was awarded the "Caixa Econômica Federal Incentive Prize." Beginning in 1970, exhibition catalogs were published to show the works awarded.

In 1977, a decision ruled that works awarded the "Caixa Econômica Federal Incentive Prize" would be incorporated in the sponsor's collection, currently conserved at the institution's headquarters in Brasília[4]: Jair Glass (Caixa Econômica Federal Incentive Prize: Drawing, Panorama 77), Mário Cravo Neto (Caixa Econômica Federal Incentive Prize: Sculpture, Panorama 78), and Ricardo van Steen (Caixa Econômica Federal Incentive Prize: Painting, Panorama 79). In 1980, the award was renamed simply "Caixa Econômica Federal Prize." That year, for the last time an awarded work was incorporated in the sponsor's collection: Marco Leoni, "Caixa Econômica Federal Prize: Drawing". Beginning in 1981, the sponsor no longer kept the awarded works.

Despite our research being restricted to the historical records found in only one reference library, mam's Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, the space newspapers dedicated to Panorama reveals the exhibition's popularity and its endorsement by jury decisions. Other artists awarded in Panorama editions held under Diná Lopes Coelho - Volpi, Arcangelo Ianelli, Weissmann, and Amilcar de Castro, among others - are frequently shown in exhibitions held at mam as well as at other cultural institutions.

In those days, Panorama's success and popularity derived substantially from Diná Coelho's excellent transit in the cultural and artistic milieu as well as to her centralizing administration (she carefully supervised all details, from invitation to exhibition arrangement). The director's charisma was directly accountable for the attendance of celebrated artists such as Bonadei, Zanini, Mira Schendel, and Waldemar Cordeiro who showed side-by-side with neophytes whose careers were just beginning. For a long time the exhibition's prestige overshadowed personal dissents that ultimately culminated in the discharge of Diná Lopes Coelho in 1981 by the then mam president Aparício Basílio da Silva, thus ending a period of consolidation for the Museum within the São Paulo cultural scene.

PANORAMA EXHIBITIONS: FROM 1982 TO 1993

In 1981 Aparício Basílio da Silva was appointed mam president, a position he held until 1992. During his tenure, even though eleven different technical directors ran the Museum,[5] the original Panorama as designed by Diná Coelho remained unchanged. The relevant novelty introduced under the new president was the creation of Special Rooms, in 1985, where the following retrospective exhibitions were held: Franz Weissmann (1985), Oswaldo Goeldi (1987), Julio Guerra (1988), Ernesto de Fiori (1989), and Henrique Oswald (1990).

In 1982, after the Panorama was shown in 13 annual editions, a building renovation project interrupted the series. When the regular showing was resumed in 1983, Panorama awards once again where named after their sponsors. However, in the ten exhibitions that followed, hardly ever the name of a same company appeared more than once as sponsor. Furthermore the catalog layout ws changed: although it was still black and white, the publication no longer brought postcard pictures of the awarded works as inserts. In 1990, when four works were awarded, the post cards were once again printed in black and white and distributed as inserts in the catalog.

This second phase of the Panorama series was marked by irregular quality, quantity, and frequency of the events. In 1990, the Art Committee decided that the segment "Panorama of Current Brazilian Art/Paper" was to include artist's books and paper as a medium, in addition to drawing and print making. In 1991, in the midst of the internal political and economic crisis that shook the country during the administration of Brazil's president Fernando Collor de Mello, only a poster featuring names of participating artists and photo reproductions of a few works were published instead of the catalog. In 1992 the mam administration chose to skip a Panorama edition, which was held in March 1993. Those were days of adversity.

During Aparício Basílio da Silva's tenure, a number of artists received two awards. In the 1970s Amilcar de Castro had been the only one to receive two awards, and in two different categories: in 1977, with three India ink drawings on paper[6] (shown at Panorama 99), and in 1978, with the sculpture *Carranca*[7], in display in the garden of Espaço mam - Higienópolis. In the 1980s, four previously awarded artists - Maria Bonomi (1970), Luiz Paulo Baravelli (1974), Takashi Fukushima (1976) and Emanoel Araújo (1977) - were once again given prizes. When Alcindo Moreira Filho was awarded in 1984 and then again in 1986, the jury's decision revealed a certain partiality for acknowledged artists, which stirred a wave of protest among younger artists. As a consequence, beginning in 1993 artists awarded in previous Panorama editions were no longer eligible for the prize.

During this period the Museum continued with its policy to put up for sale works shown at Panorama. This decision had a double purpose: to help both artist and mam, and "to encourage the appearance of new collectors ".[8] However, the 25% of the sale price destined for covering exhibition expenses was raised to 30%. At this point the artists were no longer selected only by the Art Committee, but also by order of application. Exhibition expenses that included packaging, transport and insurance were still covered by the artists, who became indignant and began to rebel. For instance, to express his protest, Antônio Dias went as far as to shred in public the Museum's invitation letter addressed to him and to state his refusal to show at Panorama.

Theoretically, once the "Caixa Econômica Federal Incentive Prize" no longer existed, all awarded works should be found in the mam Collection. In practice, some artists exchanged their awarded works for others. For instance, in 1992 Osmar Dalio took away his sculpture that had been awarded in 1991, and as late as in 1993 the Art Committee was still trying to find a solution for the case. One suggestion was for "the artist to replace the awarded work with a donation, in case of impossibility to return the sculpture to the Museum collection."[9]

In 1993, as result of a quick change in technical directors, Maria Alice Milliet opened the Panorama curated under Gule Motta. A lengthy period of severe crises was coming to an end. From then on, the Panorama series was to undergo changes.

PANORAMA EXHIBITIONS BEGINNING IN 1995

Under director Maria Alice Milliet and a new staff, mam got renewed breathing room and priority was once again placed in the Collection.

In September 1993, following a debate of issues concerning not only the Panorama production but also the procedures and ruling concepts of contemporary art, the Art Committee decided to transform the annual exhibition into a triennial event (in 1995, a new decision changed the exhibition mode to biennial).

Another decision involved returning to the title Panorama of Current Brazilian Art, without specifying category, medium, or support, so as to encompass a wider range of works. This move was meant to correspond to the on-going practice of contemporary art, which has done away with borders separating painting, sculpture, drawing, engraving, etc. In 1993, the change of the exhibition's name to "Panorama/Color" had been suggested and turned down, precisely because given the different mediums and supports, the Committee had opted for the traditional "Panorama of Current Brazilian Art/Painting, " for example. However, an article Carlos Uchoa wrote in 1993 about Nuno Ramos's installation *111* prompted the change in criteria for the exhibition's name taken into effect at Panorama 1995. In this show, curator Ivo Mesquita proposed a "de-hierarchization" of the arts.

In addition to the curatorial design - that conferred a more judicious reading on the exhibition - and the co-existence of different supports and language categories in a same show venue -for the first time in its history Panorama displayed image in motion (film and video) -, the show's visit to Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro was another big news. The catalog printed in English and Portuguese featured an essay written by the curator and critical reviews on all guest artists. In 1995 a catalog was specifically designed for children visitors who, for the first time, were a target public in the eyes of Panorama organizers. Taking for basis a meticulous research by Ricardo Resende, "Panoraminha" (Little Panorama) presented to young readers in clear and intelligent language the works and concepts in display at the exhibition. The initiative was repeated in 1997.

However, if on the one hand the high quality of publications that accompany Panorama comes as a surprise and exposes the Museum's concern with catalog publishing, on the other hand delivering information about awards has become problematic. The text presenting the exhibition in the catalog for Panorama of Brazilian Art in 1995, mam's president acknowledged the sponsoring company and the two prizes it offered to two artists. In a folder published as a register of the award ceremony, both prizewinners - Carlos Fajardo and José Resende - appear with works that do not belong in the mam Collection. Given the lack of regulation enforcement, no justification has been presented for Carlos Fajardo having exchanged his award-winning work for another, nor for José Resende's piece to have been donated to Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Furthermore, the names of Paula Trope (showing at Panorama 99 her awarded *Menor, Rafael, Gil Gomes and Marcelinho*), Rochelle Costi, Alex Cerveny, and Eliane Prolik were mentioned in the catalog as having been awarded, though there is no document or decision by the Art Committee attesting to these awards. The awarded works by these artists have been incorporated in the mam Collection.

In 1997, mam's chief curator Tadeu Chiarelli opened the 25th edition of Panorama and adjusted the new course drawn for the exhibition. That year, in addition to three essays on the show, the catalog featured critical essays on guest artists, and information about their principal one-person and group exhibitions. A calendar of parallel events enabled a greater exposure of issues raised by the curatorial team, through the attendance of art critics and intellectuals specialized in different subjects[10], besides informal meetings with artists at the show venue or at workshops conducted at the Museum.

In 1997 Panorama reached a record number of awards: ten prizes were given to nine artists (Tunga was awarded two different prizes) and 25 works were incorporated in the mam Collection. In 30 years of Panorama, no less than 84 prizes were awarded to 76 artists, thus resulting in approximately 150 new acquisitions for the Museu de Arte Moderna de São Paulo.

The will to conserve the history of the Panorama series was shown in Rejane Cintrão's text published in the exhibition catalog in 1997.[11] It is precisely within this context that the following survey has been conducted.

THE SURVEY

The survey data presented below derive from reference material available at Museu de Arte Moderna de São Paulo's Paulo Mendes de Almeida Library: newspapers, magazines and periodicals, books, catalogs, and the Museum's press-kits. However, the personal depositions of Diná Lopes Coelho and Maria Rossi Samora were critically important in clarifying part of the information that has not been not recorded in writing by the press writing or in in-house documentation..

The result of this survey is divided into:

Names of Art Committee members - responsible for the selection of guest artists - and jury members - responsible for awarding the works before this task was entrusted to the Art Committee.

Names of prize-winning artists, names of their respective works, names of prizes granted, exhibitions in which these works were shown, and bibliography presented in alphabetical order, without championing quality or quantity of information. This listing also includes names of folders and postcards produced for some award ceremonies.

Pictures of works conserved at the Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Roster of artists's names and the year in which they showed at Panorama. Asterisks indicate prizewinners. Underlined names indicate artists whose work has been incorporated in the mam Collection.

The need to fill in blanks in the database created at the Documentation and Cosnervation Department of the mam Collection inspired a careful study of the works added to the Collection through acquisition prices. Taking this study and the same cataloguing method for basis, a documentation card has been created for each exhibition. The first part of the survey presented herein for the first time integrates a project to study all exhibitions held at Museu de Arte Moderna de São Paulo, from 1969 to the present time. The conclusion of this study is scheduled for December 2000.

[1] From 1969 to 1979, no less than 338 works shown at Panorama exhibitions were incorporated in the mam Collection through donations by the artists themselves.

[2] The Tapestry Triennials at Museu de Arte Moderna de São Paulo took place in 1976, 1979 and 1982. In 1980, a Photography Triennial was shown at Museu de Arte Moderna de São Paulo.

[3] "Panorama of Current Brazilian Art" regulations, issued 1970.

[4] In 1977 - Drawing and Gravura - and 1978 - Assemblage and Sculpture -, only one of works awarded Incentive Prizes were incorporated in the Caixa Econômica Federal collection.

[5] Sema Petragnani (from mid-1981 to 1983), Ilsa Leal Ferreira (1984), Vera LúciaÓria (from 1985 to early 1987), Maria Perez Sola (February and March 1987), Milton Andrade (April to September 1987), Denise Mattar (October 1987 to October 1989), Maria Luiza Librandi (1989 and 1990), Pieter Thomas Tjabbes (1990), Camila Duprat (late 1990 to July 1992), Glória Cristina Motta (September 1992 to February 1993), Maria Alice Milliet (March 1993 to May 1994).

[6] Museu de Arte Moderna de São Paulo Prize - Drawing.

[7] Museu de Arte Moderna de São Paulo Prize - Sculpture.

[8] Letter Diná Lopes Coelho wrote to mam in March 1996.

[9] Minutes of the Art Committee meeting of 25 May 1993.

[10] Records on lectures are conserved at the mam library. Two of these lectures, by Suely Rolnik and Stella Senra, were published in *Revista do mam*, nº1 (Dec. 1998).

[11] "From Panorama of Current Brazilian Art to Panorama of Brazilian Art 1969-1997".

museu de arte modern

Departamento de Curadoria

Curador Chefe
Tadeu Chiarelli

Curadores Assistentes
Rejane Cintrão e Ricardo Resende

Produção
Ricardo Ramalho e Andrés Hernandez Martin

Assessora para Projetos
Marcela Hara

Secretaria Técnica
Cristiane Aparecida Morine, Denise Cardoso Freitas

Documentação e Conservação do Acervo
Aida Cordeiro, Camila Siqueira, Valeria Toloi

Pesquisa e Cursos e História da Arte
Margarida Sant'Anna, Anna Luisa Ávila Sarti

Biblioteca
Maria Rossi Samora, Sheila C. do Nascimento, Fabio Santiago da Silva, Cristiane de Oliveira
Estagiários: Luiz Fernando Evangelho, Rosilene Barbosa, Eliene Alves, Silvia Marques
Centro Estudos Luiz Martins: Cristiana Bertazoni Martins

Clube da Gravura
Maria Célia Valente Maluly (Voluntária), Giuliana Falzoni (Voluntária), Saleti Barreto de Abreu

Setor Educativo
Coordenação: Carlos Barmak/Vera Barros

Monitoria
Consultora da Monitoria: Marisa Szpigel
Coordenação dos monitores: Rosângela Brockhausen Dorazio
Equipe de Monitores: Adriana Ezabella Zampieri,André Bianchi, André Villela, Bartolomeo Gelpi, Carla da Silva, Edna Yumi Onodera, Fernanda Legrazie Ezabella, Gisele Martini, Marta, Lilian de Souza Bento, Laima Leyton, Leya Mira Brander, Maira Ribeiro Spilak, Marcelo Ozório, Matheus José da Costa, Maurício Eloy, Patricia Naka, Roberta Martinho, Tatiana Cavalheiro Sulzbacher
Estagiários: Andrea Souza, Fernanda L. Ezabella, Gustavo Dória, Lilian Bento, Maira Spilak, Roberta Martinho

Equipe Administrativa

Superintendência Geral
Ronaldo Bianchi

Assessoria da Presidência
Marlise Corsato Capano

Assessoria de Desenvolvimento
Ana Lacerda, Daniela Shinzato, Eleno Paes Gonçalves Junior, Isabela Pascoal (Voluntária)

Marketing
Camila Monteiro

Equipe Administrativa
Claudia S. Figueiredo, Edmilson C. da Silva, Leticia Pires, Marcia C. Soares, Monica Freires da Silva, Nelma Raphael, Vanessa Freires da Silva, Ricardo Rabelo da Silva.

Assistência de Montagem, Portaria e Manutenção
Adilto Souza do Monte, Cicero Monteiro Vieira, José dos Santos, Marcos dos Santos

Associados
Viviane Maccarone
Fernando Luiz Marcondes

Sala de Projeção
Marco Antônio de Oliveira

Loja
Filomena Pitta Pecego, Gina Scarpellini, Ivani dos Santos, Aparecida Grais, Maria Luisa Cimino, Natércia Ribeiro de Brito, Ariela dos Santos Cococi, Carmem E. Pousada, Ana Claudia Coelho Boucinhas, Marcilene Aparecida de Abreu, Olimpia de Souza Lemos, Ana Carolina S. Soldano.

Assessoria de Imprensa
JV & BST
Roberta Montanari
Claudio Sá

Diretoria

Presidente
Milú Villela

Vice-Presidente
Geraldo Abbondanza Neto

Tesoureiros
Alfredo Egydio Setúbal, Ney Castro Alves

Secretário
Eduardo Salomão Neto

Diretores
Ana Maria P.S.L.de Noronha, Celso Calicchio, Cesar Giobbi, Deborah Gentil, Evelyn Ioschpe, Isabella Prata, José Olympio da Veiga Pereira, José Zaragoza, Maria Lucia Pereira de Almeida, Michel Claude J. Etlin, Vera Pereira de Almeida.

Comissão de Arte
Ana Maria Tavares, Aracy Amaral, Cacilda Teixeira da Costa, Ingrid Olsen de Almeida, Ivo Mesquita, Milú Villela, Rhada Abramo, Tadeu Chiarelli

Conselho Deliberativo

Presidente
Benjamin Steinbruch

Vice-Presidente
Gilberto Chateaubriand

Conselheiros
Adolpho Leirner, Antonio Carlos Lima Noronha, Antonio Hermann Dias M. de Azevedo, Antonio João Abdala Filho, Beatriz Monteiro de Carvalho, Carlos Henrique Miele, Chella Safra, Claudio Lembo, Daisy Setúbal, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez Valente, Edemar Cid Ferreira, Edmundo Safdié, Edo Rocha, 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 Gandra Silva Martins, Jaime Roviralta, Jens Olesen, João Carlos Figueiredo Ferraz, João Rossi Cuppoloni, José Erminio de Moraes Neto, José Mindlin, Laodse de Abreu Duarte, Luciano Amaro, Luiz de Campos Salles, Manoel Felix Cintra Neto, Manoel Octávio Pereira Lopes, Marc Rubin, Marcelo Lacerda Soares, Marcantonio Vilaça, Marcílio Haman, Marcos Arbaitman, Maria da Glória Ribas Baumgart, Maria Luiza Lacerda Soares, Mauro Salles, 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 Ribenboim, Ricardo Gribel, Roberto Paranhos do Rio Branco, Roberto Mesquita, Roberto Teixeira da Costa, Rolf Gustavo Ribas Baumgart, Rosana Camargo Arruda Botelho,Sabine Lovatelli, Sérgio Arcuri, Vera Lúcia dos Santos Diniz, Veridiana da Silva Prado

panorama 99

Este catálogo foi composto em Univers C9 para os textos, C8 para legendas e C10 para as aberturas. Miolo impresso em papel Couche 150g e Marrakech 120g, capa em papel Triplex 300g. Fotolitos: **Laserprint** Editorial Impressão: **Margraf** Editora e Indústria Gráfica Ltda. Tiragem 2000 exemplares **IMPRESSO NO BRASIL** novembro 1999

mam