

PANORAMA  
DA ARTE  
BRASILEIRA

2003

(desarrumado)

19 DESARRANJOS

MUSEU DE  
ARTE MODERNA  
**mam**  
DE SÃO PAULO





PANORAMA  
DA ARTE  
BRASILEIRA

2003

Gerardo Mosquera  
Curador

Adrienne Samos  
Curadora Assistente

19 DESARRANJOS

MUSEU DE  
ARTE MODERNA  
**mam**  
DE SÃO PAULO

## YOU NEED NOT LOOK AT US: JUST LOOK AT WHAT WE ARE DOING

Imprensa Oficial is the publisher of Diário Oficial, the world's largest gazette and the communications agent for the São Paulo State Government. At the same time that it carries out its mission of publicizing and conferring transparency on official administrative acts, Imprensa Oficial invests in social programs, technology and staff training.

The publishing company is fully equipped to offer a wide range of print services and to engage in projects of broad social scope, for example by publishing books and periodicals in conjunction with top Brazilian universities and cultural institutions. Among its peers, it is acknowledged for the premier printing and quality of its products, many of which would not be published otherwise, on account of their specific characteristics. Imprensa Oficial has published more than 400 titles that have earned it numerous national and international awards.

Among other actions, the publishing company has created Circuito Paulista do Livro, a program of biennial book fairs presented in different cities of the state of São Paulo to facilitate access to books and disseminate the reading habit among the local populations.

Imprensa Oficial is a state-of-the-art organization outfitted with sophisticated technology. As State of São Paulo digital certifying authority, it keeps São Paulo on the forefront of technology. In this capacity, it has conducted the largest governmental program of digitalization in all of Latin America. The program named Acesso São Paulo (São Paulo Access) involves a state-wide network of 130 IT centers equipped with 1.200 computers that provide services such as e-mail accounts, distance learning programs and e-research tools to more than 250.000 registered users.

These achievements result from a fondness for innovation, accomplishment, and for surpassing expectations. Modernity, quality, and social commitment are some of the attributes rendered through Imprensa Oficial actions.





## NÃO PRECISA OLHAR PARA NÓS - BASTA OLHAR PARA O QUE ESTAMOS FAZENDO

A Imprensa Oficial edita o Diário Oficial, o maior jornal do mundo; mas não pára por aí: é a empresa de comunicação do Governo do Estado de São Paulo que, sem deixar de cumprir seu papel constitucional de dar publicidade e transparência aos atos do governo, investe em ações sociais, tecnologia e qualificação de seus profissionais.

No setor gráfico a Imprensa Oficial está capacitada a oferecer um grande mix de serviços gráficos e também atuar em projetos de grande alcance social, editando livros e periódicos em parceria com as melhores e maiores universidades e instituições culturais do Brasil. É reconhecida pelo mercado editorial pela excelência gráfica e qualidade de conteúdo de suas obras, muitas das quais, por suas características não encontrariam oportunidade de publicação. São mais de 400 títulos, reconhecidos pela conquista de vários prêmios nacionais e internacionais.

Para disseminar o hábito de leitura criou o Circuito Paulista do Livro, Bienais em regiões do Estado de São Paulo, levando uma proposta de acesso ao livro e disseminação do hábito da leitura para a população dessas localidades.

A Imprensa Oficial é uma organização de tecnologia de ponta com produtos eletrônicos sofisticados. É também a autoridade certificadora digital do Estado, integrando São Paulo à modernidade. Ao mesmo tempo, realiza o maior programa governamental de inclusão digital da América Latina: o ACESSA São Paulo. São cerca de 130 Infocentros espalhados pelo Estado, equipados com 1.200 computadores, que atendem mais de 250 mil pessoas cadastradas com contas de e-mail e acesso a serviços, cursos e pesquisas pela internet.

Estes são alguns dos resultados da paixão por inovar, cumprir responsabilidades e superar expectativas. Modernidade, qualidade e compromisso social, tudo isso está traduzido em nossas ações.



## PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2003 (DESARRUMADO) 19 DESARRANJOS

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO De 16 de outubro de 30 de novembro de 2003.

### EXPOSIÇÃO

**Realização** Museu de Arte Moderna de São Paulo

**Curadoria** Gerardo Mosquera

**Curadora Assistente** Adrienne Samos

**Curadora Executiva** Rejane Cintrão

**Projeto Museográfico** Gerardo Mosquera e Pedro Mendes da Rocha/arte3

**Produção** Equipe do MAM

**Assessoria de imprensa** Conteúdo Comunicações

### CATÁLOGO

**Coordenação editorial** Adrienne Samos, Gerardo Mosquera e Margarida Sant'Anna

**Textos** Adrienne Samos, Gerardo Mosquera e Paulo Climachauska

**Tradução** Andrea Rennée Gottlieb Justino / Espanhol, Graham Howell / Inglês e Izabel Murat Burbridge / Inglês

**Revisão** Adrienne Samos, Gerardo Mosquera, Margarida Sant'Anna e Victoria Murat

**Fotografias** Luigi Stavale, Andrés Martín Hernández e Romulo Fialdini

**Vídeo** Documenta Vídeo Brasil

**Projeto gráfico** Jose Roberto Freire





## **AGRADECIMENTOS**

Baratos Afins

Dimas Pessetti – Avesso TV

João Otavio Bittencourt Morales – Morales Comunicações

Marcelo Araújo – Pinacoteca do Estado

Miyoko Makino – Museu Paulista da USP

Philco

Raquel Glezer – Museu Paulista da USP

Regina Teixeira de Barros – Pinacoteca do Estado

Ricardo Bogus – Museu Paulista da USP

Sílvio Roberto de Arruda Leme – CET/GET.4

Agradecimentos especiais à Imprensa Oficial, à Ripasa e aos Conselheiros e Diretores do MAM que tornaram possível este projeto:

Antonio João Abdalla Filho

Claudio L. S. Haddad

Levy & Salomão – Advogados

Evelyn Berg Ioschpe

Geraldo de Figueiredo Forbes

Cia. Comercial Agrícola Industrial Grama

Votorantim Participações S/A

Andréa e José Olympio Pereira

DPZ

Luiz Antonio Viana

Jean Marc Nogueira Baptista Etlin

Paula P. Paoliello Medeiros

Paulo Setúbal

Peter Cohn

Roberto Teixeira da Costa

Roger Wright

Roberto Baumgart

Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Vera Diniz





Realização

MUSEU DE  
ARTE MODERNA  
**mam**  
DE SÃO PAULO

Patrocínio

Conselho e Diretoria do MAM

Apoio

**imprensaoficial**

**ripasa**

Apoio Institucional



Prefeitura Municipal de São Paulo  
Secretaria Municipal da Cultura



---

### **Museu de Arte Moderna de São Paulo**

Panorama da Arte Brasileira : (desarrumado) 19 desarranjos = Panorama del Arte Brasileño : (desórdenado) 19 desarreglos = The 2003 Panorama of Brazilian Art : (disarranged) 19 desarrangements / Gerardo Mosquera e Adrienne Samos, São Paulo : Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.  
152p. ; 143 il.

Títulos e textos em português, espanhol, Inglês.  
Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 16 de outubro a 30 de novembro de 2003

1. Arte Contemporânea - Brasil - século XXI I. Mosquera, Gerardo II Samos, Adrienne III. Título.

CDD: 7.09  
CDU: 7.037(81)

---



**sumário [index]**

|  |     |
|--|-----|
| UM PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA INTERNACIONAL   | 9   |
| Milú Vilella   |     |
| A PANORAMA OF INTERNATIONAL BRAZILIAN ART  | 11  |
| Milú Vilella   |     |
| DESARRUMADO  | 21  |
| Gerardo Mosquera   |     |
| DISARRANGED  | 29  |
| Gerardo Mosquera   |     |
| PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2003 DESARRUMADO (19 desarranjos)                                      | 36  |
| relação de obras em exposição [selected works]   | 114 |
| 19 perguntas para 19 desarranjos   | 118 |
| Entrevista com Gerardo Mosquera, realizada pelo jornalista Washington de Carvalho Neves por e-mail |     |
| 19 questions for 19 disarrangements  |     |
| Gerardo Mosquera gave an interview to journalist Washington de Carvalho Neves by e-mail            |     |
| anexo [appendix]   | 124 |
| versão para o espanhol [translation into Spanish]  |     |







## UM PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA INTERNACIONAL

Desde 1995, o MAM tem diversificado suas atividades com o objetivo de se tornar um dos mais importantes difusores da arte brasileira. Naquele ano, pela primeira vez, o Panorama da Arte Brasileira, organizado pela Comissão de Arte do Museu desde 1969, contou com um curador convidado, o historiador e crítico de arte Ivo Mesquita. A idéia de ter a participação de um curador partiu da necessidade de modernizar o conceito do Panorama, até então organizado por suportes. Inovando, novamente, o Panorama 95 rompeu fronteiras, sendo apresentado também no MAM do Rio de Janeiro, com o patrocínio da PricewaterhouseCoopers. As edições seguintes contaram com a curadoria de Tadeu Chiarelli, curador-chefe do MAM de 1996 a 2000, e em 2001, novamente com a parceria da PricewaterhouseCoopers, convidamos três jovens curadores – Ricardo Resende, Ricardo Basbaum e Paulo Reis –, que trouxeram o que de mais novo acontecia no Brasil.

Este ano decidimos inovar novamente e, com o objetivo de ampliar ainda mais as fronteiras desbravadas pelo Panorama, convidamos um curador internacional já bastante familiarizado com a nossa produção: o cubano Gerardo Mosquera, conhecido por várias mostras realizadas no exterior e por sua importante atuação no New Museum, em Nova York.

Após viajar por 11 cidades brasileiras visitando diversos ateliês e vendo mais de cem portfólios e reunindo uma documentação importantíssima sobre a arte brasileira atual, Gerardo Mosquera e a panamenha Adrienne Samos, curadora assistente, selecionaram 21 artistas, quatro deles trabalhando em dupla. O conceito da exposição, que integra três estrangeiros pela primeira vez, é explicado pelo curador no texto a seguir.

É importante destacarmos a importância dessa viagem dos dois curadores pelo Brasil, pois o material levantado transcende a curadoria do Panorama, possibilitando que ambos levem para o exterior muitos artistas brasileiros, participantes ou não do evento.

Sem dúvida, o Panorama 2003, ou como o intitulou Mosquera, o Panorama “Desarrumado”, é um marco na história do MAM. Desde a seleção de artistas e trabalhos à concepção do espaço, que contou com a colaboração de Pedro Mendes da Rocha, favorecendo o projeto de Lina Bo Bardi, a exposição resultou em uma das mais belas apresentadas em nosso espaço.

Mas a inovação não pára por aí. Dando prosseguimento ao nosso projeto de internacionalizar a arte brasileira, missão que temos cumprido com várias mostras do acervo que vêm sendo apresentadas no exterior, estaremos levando o Panorama da Arte Brasileira pela primeira vez para fora do Brasil. Entre os países possíveis, encontram-se Argentina, República Dominicana, Colômbia, Equador, México, Estados Unidos, Espanha, Portugal e China.

A captação de recursos para um Panorama marcado pela quebra de paradigmas não poderia seguir as normas. Pela primeira vez na história do Panorama, a mostra está sendo patrocinada pela Diretoria e pelo Conselho do MAM, provando que a união faz a força.

Agradeço, em nome de toda a equipe do MAM e dos mais de 300.000 visitantes anuais, a inesquecível e inestimável colaboração de nossos diretores e conselheiros que tornaram possível a realização deste Panorama, num ano marcado por dificuldades econômicas. É uma honra presidir uma instituição que conta com pessoas generosas e que acreditam no trabalho que estamos desenvolvendo.

**Milú Villela**

Presidente







## A PANORAMA OF INTERNATIONAL BRAZILIAN ART

Since 1995, MAM has taken to diversify its program with a view to becoming a major disseminator of Brazilian art. That year, and for the first time, the Museum commissioned a guest curator – art historian and critic Ivo Mesquita – to design the exhibition Panorama of Brazilian Art. The idea sprang from the need to renovate the concept of a show that up then had been organized according to type of support. In fact, the 1995 rendition of Panorama was double innovative in that, sponsored by PricewaterhouseCoopers, it left its São Paulo headquarters to visit MAM in Rio de Janeiro. Following the trend, Tadeu Chiarelli, MAM's chief curator from 1996 to 2000, designed the subsequent editions of the show, and in 2001, again with the support of PricewaterhouseCoopers, three young curators – Ricardo Resende, Ricardo Basbaum and Paulo Reis – organized a Panorama with the most recent Brazilian art production.

For 2003, we decided to innovate once again and further expand the horizons of Panorama by commissioning an international curator to organize the exhibition. This year's guest curator, Cuban critic Gerardo Mosquera, is known for the numerous shows he has organized in foreign countries and for his significant performance at New Museum, in New York.

At the end of a tour of 11 Brazilian cities at which they visited art studios, examined more than 100 artist portfolios, and gathered critical documentation on current Brazilian art, Gerardo Mosquera and assistant curator Adrienne Samos, of Panama, selected 21 artists that include two artistic duos. In this catalogue, the curator expounds the concept of his curatorial design for the Panorama, which for the first time presents works by (three) foreign artists.

Here I wish to emphasize the importance of the curatorial team's travel in Brazil, as the collected data transcend the scope of the Panorama and afford to Mosquera and Samos different opportunities to present Brazilian artists in the international art scene, regardless of whether or not these artists integrate the current Panorama casting.

Without a doubt, the 2003 edition of the show – the “Disarranged” Panorama, as Gerardo Mosquera has titled it –, sets a milestone in the history of Museu de Arte Moderna de São Paulo. From the selection of artists and their works to the gallery design by architect Pedro Mendes da Rocha, which further enhanced Lina Bo Bardi's original building architecture, the exhibition has turned out one of the most beautiful ever held at the Museum.

Yet there are other innovations being introduced with this year's Panorama. As part of our program to disseminate Brazilian art internationally – a program we have been implementing with the exhibition of works from the MAM collection in foreign countries –, Panorama of Brazilian Art will be traveling abroad for the first time. Argentina, China, Colombia, Dominican Republic, Ecuador, Mexico, Portugal, Spain and the United States are some of its eventual destinations.

The funding of a Panorama distinguished by a break with paradigms could not possibly abide by the rule. In 2003, for the first time in the history of the series, the Museum's Board of Directors and Advisory Council have sponsored the show, thus confirming the old adage: unite and conquer.

On behalf of the entire MAM team and of the more than 300,000 visitors who call at the Museum every year, I wish to express my heartfelt gratitude to our directors and board members for their unforgettable and invaluable contribution that has made this Panorama possible in a year marked by economic difficulties. I feel honored to chair an institution that counts on the support of generous individuals who show unwavering faith in our work and our mission.

**Milú Villela**

President





















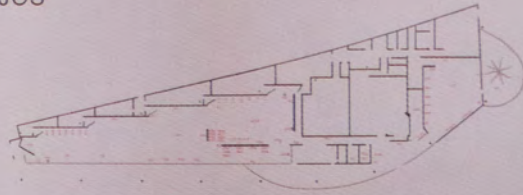






# PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2003 (DESARRUMADO) 19 DESARRANJOS

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|



LUISBERTO COSTA BARROS  
PAULO GUIMARAES  
JOSE DAMASCENO  
WMI DELVOYE  
FERNANDA GOMES  
JOSE GUEDES  
ADRIANO E FERNANDO GUIMARAES  
KAN YUAN  
LEONILDEA  
LUCAS LEVITAN E JALTON MOREIRA  
JORGE MACHO  
CILDO MIRRELES  
MARCONE MOREIRA  
VIK MURZ  
ERNESTO NETO  
JOSE PATRICKO  
SARA RAMO  
ADRIANA VAREJÃO  
ALEX VILLAR  
CURADORA  
GERARDO MOSQUERA

PATROCÍNIO: CONSELHO E DIRETORIA DO MAM



Este projeto foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) através do Programa de Financiamento de Atividades de Pesquisa em Artes Visuais (PROFAPAV). O projeto também foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) através do Programa de Financiamento de Atividades de Pesquisa em Artes Visuais (PROFAPAV). O projeto também foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) através do Programa de Financiamento de Atividades de Pesquisa em Artes Visuais (PROFAPAV).





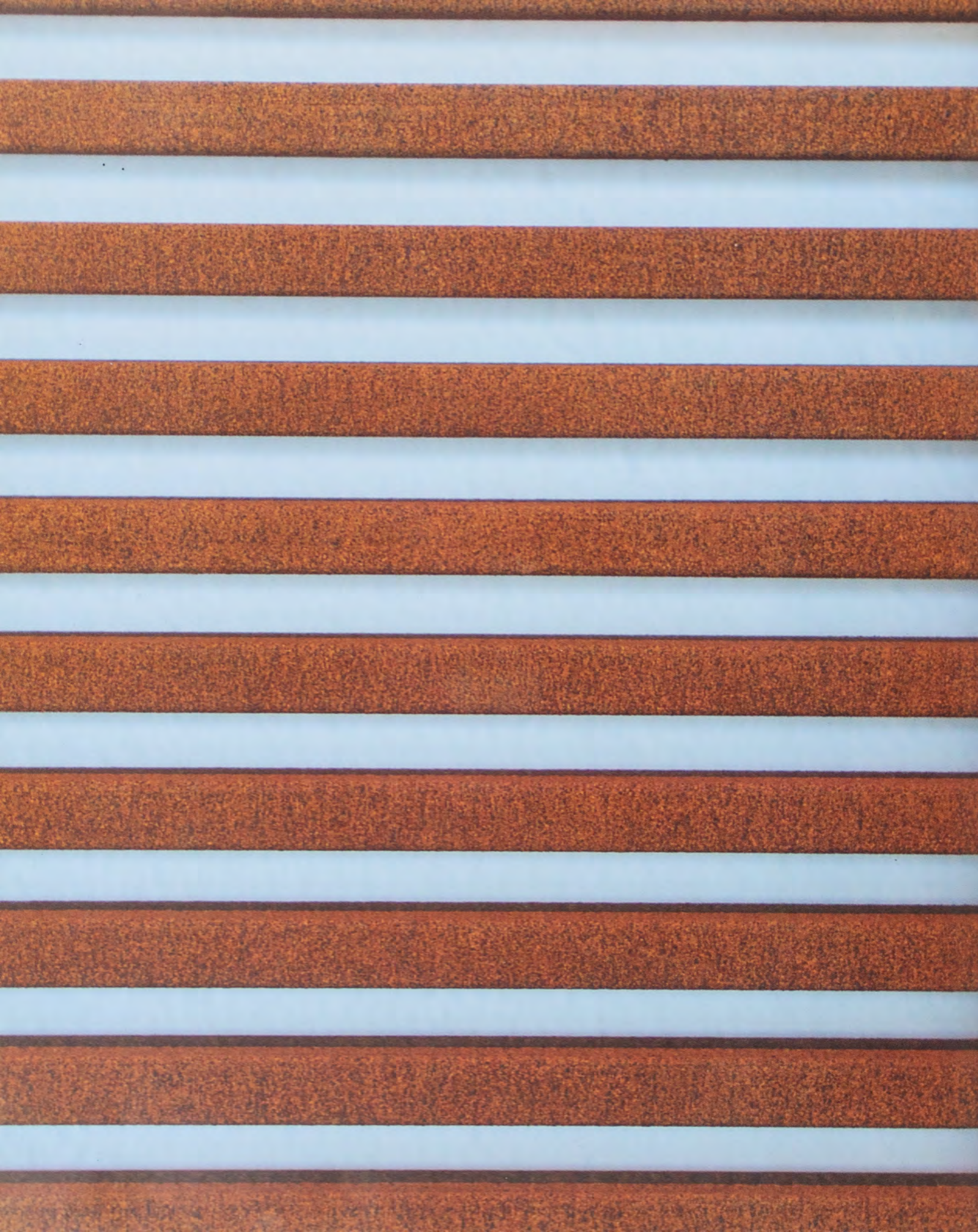
# PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

2003

(desarrumado)

19 DESARRANJOS







# DESARRUMADO

Gerardo Mosquera

## DESARRUMO

Este é um Panorama anti-panorama. Evita conscientemente apresentar uma antologia ou um exame da arte brasileira de hoje. Ao contrário, é apenas uma exposição baseada num conceito próprio e explícito, capaz de sustentar-se por si mesma além do Panorama. Este conceito, o “desarranjo”, não foi imposto pelo curador, e sim construído a partir da prática artística, após uma viagem de pesquisa por onze cidades do Brasil onde se avaliou o trabalho de mais de uma centena de artistas. Sintetiza certas inclinações-chave da arte atual do Brasil e além.

Os participantes da exposição não representam nenhum *hit parade*: foram selecionados por serem protagonistas importantes destas orientações e porque suas obras podem entrelaçar-se no discurso visual da mostra, concebida como um conjunto articulado e aberto ao diálogo. Somente em segunda instância levei em consideração os pares polares “jovens-velhos”, “emergentes-consagrados” e “desconhecidos-conhecidos”, em benefício da adequação dos artistas ao conceito da mostra, e do valor e da atualidade de suas práticas no contexto e internacionalmente. De acordo com os mesmos critérios incluiu-se Leonilson, um artista falecido que é um “morto indócil” (como diria o poeta), muito vivo e influente sobre a arte brasileira atual, e em especial sobre os jovens, conforme pôde ser comprovado na exposição apresentada recentemente na Galeria Vermelho, em São Paulo. Entretanto, no final, mais de um terço dos participantes brasileiros poderia ser destinado ao primeiro pólo dos dois últimos pares anteriormente mencionados. Apenas me impus uma regra estrita: não incluir nenhum participante do Panorama anterior, realizado em 2001. Os dezoito brasileiros selecionados vivem e trabalham em dez cidades brasileiras, inclusive Nova York (a cidade latino-americana de que mais gosto) e o inferno.

21

Na realidade, é impossível apresentar um panorama de uma cena artística tão vasta, importante e intensa como a do Brasil de hoje, no limitado espaço do MAM. Nem sequer é viável exibir uma representação exaustiva de artistas envolvidos no conceito do “desarranjo”. Esta mostra rejeita ainda a síndrome da lista e qualquer pretensão oníabrangente, que o nível limitado de meus conhecimentos também não permite. Além disso, as mostras “panorâmicas” correm o risco de converter-se numa enciclopédia ou em mais uma feira de arte do que num acontecimento artístico. A fim de enfatizar o caráter conceitual da exposição, usou-se pela primeira vez um subtítulo no Panorama – **19 Desarranjos** –, que se tornará título quando a mostra for apresentada no exterior. Essa mudança em relação ao propósito original dos Panoramas é, aliás, um corte drástico onde culmina uma tendência mais autoral na organização destes eventos a partir de 1995, quando foram encomendados a curadores fora do quadro institucional do Museu.

Outra propensão que agora se radicaliza é a diminuição no número de participantes. Este é o Panorama com menor quantidade de artistas: 21, sendo que dois deles trabalham a quatro mãos com outros. A seleção responde ao espírito anti-*survey*, mas, sobretudo, facilita a organização de um discurso expositivo mais estruturado e um



diálogo entre as obras. Entre outros critérios, essas obras foram escolhidas em virtude de suas inter-relações e sua capacidade para entrelaçar visualmente o conceito da mostra. Para buscar uma correspondência entre o projeto conceitual da exposição e sua museografia, optei por uma apresentação simples, minimal, com muito “ar”. Ela contradiz visual e espacialmente o caráter mais compressivo próprio de uma mostra panorâmica, enfatizando o perfil da exposição. Assim, serão empregadas as características originais do espaço do MAM (relação interior-exterior, luz natural, disposição expansiva das salas, continuidade visual) em dois grandes espaços com o mínimo de painéis, articulados com um desenho museográfico limpo, que facilita a concepção unitária e dialogadora da exposição. Este esquema também oferece maior espaço aos participantes para comunicarem suas mensagens artísticas e propicia a relação estética com as obras.

Uma parte notável da mostra (obras de sete artistas) estende-se além das salas do museu. Estes deslocamentos são de grau diverso. Fernanda Gomes introduz a luz solar dentro das salas mediante um conjunto de espelhos situados nas árvores do parque que está ao redor do Museu. Leva assim ao máximo o papel da iluminação natural que penetra nas salas através da parede exterior de vidros transparentes do edifício do MAM. Adriana Varejão entra com sua obra no espaço expositivo a partir de um corredor. Ernesto Neto faz uma intervenção na sala do Museu onde se exhibe permanentemente a *Aranha* de Louise Bourgeois, dialogando com esta artista (que surge, de fato, de forma inesperada, como outra participante no Panorama). Os irmãos Guimarães realizam uma de suas performances no parque em frente do Museu. Paulo Climachauska situa pequenas peças múltiplas nas salas do MAM e de outros museus em São Paulo (Museu Paulista e Pinacoteca do Estado). Lucas Levitan e Jailton Moreira apresentam sua obra na loja do Museu e numa loja especializada de música na cidade. Finalmente, José Guedes aumenta as listas brancas das faixas de pedestre na rua principal do Parque do Ibirapuera. Estes trabalhos tratarão de adequar-se aos outros museus e cidades para onde a mostra viajará. Apesar de ser possível que em alguns casos não possam ser realizadas, por serem muito específicas ou por problemas técnicos, haverá a tentativa de variações inventivas.

22

O Panorama inclui três artistas não brasileiros que não moram no Brasil. Um deles, o argentino Jorge Macchi, trabalha com uma galeria de São Paulo, mas os outros dois nem sequer estiveram no país. Todos foram selecionados porque suas obras encaixam muito adequadamente no conceito e discurso da mostra, e a enriquecem para outras perspectivas. Além deste motivo fundamental, a presença – pela primeira vez – de convidados no Panorama possui várias implicações. Por um lado, insiste no sentido “temático”, anti-panorama, da mostra. Por outro, se esta concepção autoral, anti-*survey*, contradiz o primeiro termo do enunciado do evento (“Panorama”), a inclusão dos estrangeiros contradiz seu segundo termo (“da Arte Brasileira”). Assim, o próprio nome da mostra fica como um significante esvaziado, que transfere boa parte de seu sentido ao subtítulo, permanecendo à maneira de uma dessas fachadas de edifícios históricos que se preservam por razões monumentais, enquanto o interior se transforma para satisfazer necessidades contemporâneas. Entretanto, esse *desarrumo* do Panorama é mais uma desconstrução provocadora do que uma mudança taxativa: no final, mostra-se uma tendência muito relevante na arte brasileira atual, e os estrangeiros não constituem nem a quinta parte dos participantes. Afora a proporção numérica, as obras dos três convidados foram escolhidas também pelo fato de consumirem pouco espaço e orçamento.

A inserção dos convidados realiza um comentário de “autocrítica”, a partir de dentro, às exposições determinadas por visões nacionais ou regionais, cujo momento, na minha opinião, passou. Esta crítica é muito pertinente na América Latina, onde a neurose da identidade e o fundamentalismo nacionalista mantêm certa força apesar do aumento na circulação internacional da arte que teve lugar em escala mundial nos últimos anos. O Brasil,



justamente, constituiu uma exceção, principalmente a partir da segunda metade do século passado. Mas mesmo antes da fundação da Bienal de São Paulo, em 1951, a primeira exposição do grupo SPAM, no início dos anos 30, e os três Salões de Maio organizados em São Paulo, entre 1937 e 1939, apresentaram conjuntamente artistas brasileiros e internacionais. De igual modo, houve coleções com um perfil global desde muito cedo, algo que, em geral, somente ocorreu na América Latina muito mais tarde, e, aliás, em um par de países. A cena artística do Brasil foi mais promíscua e aberta ao exterior do que a mídia latino-americana, e preocupou-se menos em mostrar seu documento de identidade. Ivo Mesquita chegou a afirmar que “o fenômeno denominado ‘arte brasileira’ sempre teve um sabor genuinamente internacional”.<sup>1</sup> Deste modo, a apresentação conjunta dos brasileiros e dos artistas convidados neste Panorama destaca a vocação internacional da arte contemporânea no Brasil e seu uso da “linguagem internacional” de um modo próprio.

Em cada cidade do exterior onde a mostra for apresentada se procurará incluir um artista local que contribua com o enriquecimento do conceito e do discurso visual da mesma. Assim, o número de “desarranjos” mudará, inclusive no título, em cada locação, tanto por acrescentar novos artistas quanto pela não-participação de algum brasileiro por razões técnicas ou de orçamento. O próprio título oferecerá, assim, uma visão flexível para as adequações que a mostra poderá experimentar durante seu itinerário.

É propósito primordial que o Panorama viaje pela primeira vez ao exterior, e que o faça como uma mostra “temática” de interesse internacional. Tal objetivo possui três vertentes. A primeira, contribuir com a difusão da arte atual do Brasil como prática com características próprias, produtora de uma das cenas artísticas mais fortes do mundo. Vários artistas brasileiros circulam internacionalmente, mas o Brasil é pouco conhecido como um espaço artístico de primeira importância e com um perfil peculiar. Quase sempre fica a impressão de que Hélio Oiticica, Lygia Clark ou Cildo Meireles surgiram do nada, pois há ainda um grande desconhecimento com respeito aos processos culturais no Brasil e de suas constelações de artistas e movimentos.

23

A segunda vertente tem por fim oferecer a mostra em países ou regiões que permanecem afastados dos “circuitos internacionais” e onde se manifesta uma energia emergente. Nestes lugares, o exemplo e a experiência da plástica brasileira podem gerar um intercâmbio frutífero, especialmente para os artistas e críticos jovens. Os brasileiros, por sua vez, teriam muito que aprender. Como mencionava Paulo Herkenhoff, “parece que dirigimos à arte de muitos de nossos vizinhos o mesmo olhar vago que experimentamos da parte dos Estados Unidos e da Europa em relação à arte brasileira”.<sup>2</sup> Os complexos de superioridade isolam tanto o “superior” quanto o “inferior”, o “centro” quanto a “periferia”, empobrecendo a todos. Deixando isso de lado, intercâmbios “horizontais”, Sul-Sul, são da máxima importância para conseguir uma circulação artística verdadeiramente global. Refiro-me ao esforço no sentido de criar uma pluralidade de circuitos internacionais capazes de estabelecer suas próprias práticas e valores que vão além de seus contextos, problematizando o que entendemos por “arte internacional”, “linguagem artística internacional” e “cena artística internacional”, ou ainda aquilo que chamamos “contemporâneo”. Além desse empenho, a última – porém não menos importante – vertente é, simplesmente, circular uma exposição capaz de gerar interesse por si própria.

O Panorama da Arte Brasileira, organizado pelo MAM desde 1969, é a segunda exposição periódica mais importante e bem consolidada no Brasil, apenas superada pela Bienal de São Paulo, o que representa um sucesso mas também pode ser uma carga. Toda instituição consagrada precisa de sacudidas periódicas que lhe permitam renovar-se, e o Panorama já o fez com antecedência. A decisão atual de encarregar a curadoria pela primeira vez a um estrangeiro indica uma preocupação dos organizadores nesse sentido. Por essa razão achei



que não tinha sido chamado para vir de tão longe apenas para repetir o que meus colegas brasileiros já tinham realizado de um modo muito melhor do que sou capaz de fazer. Propus-me assim uma curadoria com um duplo objetivo e em duas direções: trabalhar não só com a arte e os artistas, mas também com o Panorama como instituição. Fazer uma exposição e ao mesmo tempo *desarrumar* seu quadro institucional e sua estabilidade com a finalidade de mudanças renovadoras. Ao mesmo tempo, procurei uma semelhança conceitual entre os dois objetivos e concepções de modo que se combinassem, buscando uma coerência geral do projeto.

No entanto, não é minha intenção propor que o Panorama continue do modo como foi concebido por mim, embora talvez algumas linhas possam ser mantidas de uma forma ou de outra. Tentei provocar em vários sentidos. Como já disse, minhas perturbações no Panorama, se extremas, foram porém internas, sem transpor fronteiras. São ironias em ação. Algumas se manifestam em detalhes; por exemplo, além do valor e da pertinência indiscutíveis destes artistas, a inclusão de uma chinesa e, principalmente, de um argentino no Panorama da Arte Brasileira desconstrói ao absurdo o corte nacional e o título do evento. De certa maneira quis, também, como caribenho, responder a essa inclinação brasileira que Mesquita resumiu do seguinte modo: “Se algo nos separa da trágica sensibilidade de nossos vizinhos hispânicos, é precisamente nossa capacidade para rirmos dos outros e de nós mesmos. Este traço, contudo, é produto da ansiedade, do fato de que desconhecemos nossa própria situação (...)”.<sup>3</sup> Seguindo esse espírito, este é um Panorama que ri.

## 24 DESARRANJO

É um lugar-comum afirmar que, de um modo geral, a arte brasileira tem seguido uma inclinação construtiva – no sentido mais amplo do termo – a partir do impacto exercido no Brasil, nos anos 50, pelo concretismo, que foi a prolongação mais influente do construtivismo original. Este estereótipo, como tantos outros, encerra bastante verdade.

Na minha opinião, o que Max Bill fez de mais importante em sua vida foi visitar o Brasil. O artista e arquiteto suíço realizou uma mostra pessoal no Museu de Arte de São Paulo em 1950, e deu conferências em São Paulo mesmo e no Rio de Janeiro. Como se sabe, um ano depois ganhou o prêmio na primeira Bienal de São Paulo, e em 1953 percorreu o Brasil a convite do Governo. Seus postulados estimularam uma nova época na arte brasileira. Mais do que isso, seu impacto chegou até o novo milênio, servindo de base a toda uma orientação artística que o transcendeu, rumo às poéticas originais. Bill foi o detonador de um processo que deixou sua marca a um dos meios artísticos mais valiosos e promissores na atualidade (apesar de que tornaria a cair morto se visse quais foram os resultados de seus discursos fundamentalistas).

Entretanto, a extraordinária influência do concretismo no Brasil manifestou-se mais por tudo o que os brasileiros desarranjaram criativamente do que por aquilo que seguiram. Mas desordenar não significa negar totalmente. É surpreendente comprovar o quanto os artistas brasileiros tendem a estabelecer estruturas, criar “novas realidades” insólitas, ordenar componentes de caráter serial, trabalhar por adição de unidades, usar a geometria ou certa pulsão matemática de maneira direta ou indireta... A arte brasileira possui também uma sensibilidade única para com o material e se fundamenta no objeto, na sua realidade, sua fisicalidade. Trata-se de uma orientação



prevalecente, embora coexista com muitas outras práticas. Confere ao Brasil uma marca peculiar, que se salienta em relação às inclinações dominantes no resto dos países da América Latina.

A partir daqui, alguns artistas criam suas obras por meio do recurso formal e conceitual de “desarranjar” uma estrutura. Este “desarranjo” pode ser realizado na dimensão formal da obra, em seu conteúdo, em sua projeção, ou em todos eles. Trata-se de um proceder desconstrutivo, tanto em relação à estética construtiva quanto no sentido derridareano do termo: um construtivismo de signo contrário, uma negação da estrutura a partir de dentro da própria estrutura – pressupondo-a e sem fazê-la explodir –, uma crítica que é simultaneamente uma autocrítica. Neste ato, a operação de desestruturar constrói o próprio significado das obras em suas múltiplas implicações. Dizia Gaston Bachelard: “Queremos sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. E é, pelo contrário, a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção e, principalmente, a faculdade de livrar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens”.<sup>4</sup>

Acho que uma zona importante da imaginação artística brasileira é assim: uma imaginação como “mudança”, como “deformação” de imagens existentes e também de imagens “primeiras”, originárias. Uma boa parte da arte brasileira precisa de contornos prévios sobre os quais, e dentro dos quais, exercerá sua liberdade. É uma liberdade no interior de uma prisão querida e gostosa, como “o amor na prisão de teus braços”, de que falava um velho bolero que acabo de inventar. Insisto em que não estou me referindo a um procedimento de design, mas sim a uma variedade de estratégias estético-discursivas, com frequência bastante complexas e sutis, com o propósito de criar sentido. De certo modo, elas subvertem a partir de dentro o limite construtivo, porém sem transpô-lo, e sim ampliando suas possibilidades em direção a campos inéditos, potenciando-as de forma nova, pulsando uma tensão criadora de significados. A frequência desta operação no Brasil deve ter origem no neoconcretismo, que foi um “desarranjo” cuja influência ambígua e multidirecional persiste até hoje, muito enraizada na dinâmica artística do país.

Toda esta orientação se encaixa nas tendências pós-minimalistas e pós-conceituais da chamada linguagem artística internacional. Mas, de qualquer modo, os brasileiros são “pós” cheios de mundo. Em certo sentido, o minimalismo foi um “sonho da razão” do concretismo, ao mesmo tempo que um concretismo ingênuo, “à americana”, e desenganado de aspirações de design e arquitetura. Posteriormente, o pós-minimalismo foi seu neoconcretismo. Este modo revertido de colocar as coisas me parece plausível, afora o rumo anti-hegemônico que implica, porque o neoconcretismo antecedeu em muitos anos o pós-minimalismo, além de abrir um caminho novo, diferente.

Fazendo eco à herança neoconcreta e pós-neoconcreta, muitos artistas brasileiros atuais – tanto os “rigoristas” de São Paulo como os “lúdicos” do Rio de Janeiro, para seguir com a dicotomia clássica – trabalham com uma liberdade, uma emotividade, uma espontaneidade e uma sensibilidade particulares, às vezes inefável, que lhes dá um traço característico que vai além de sua diversidade. Eles introduziram uma – talvez paradoxal – expressividade no *detachment* contemporâneo, tornaram complexa ao máximo a estética do material, munindo-o ao mesmo tempo de uma carga subjetiva, e diversificaram, tornaram mais complexa e também subverteram a prática da “linguagem internacional”.

A personalidade desta plástica anti-samba não se produz – como ocorre tanto na arte latino-americana – mediante representações, simbolizações ou ativações importantes da cultura vernácula, mas por uma maneira específica de **fazer** a arte contemporânea, ou seja, mais pelos modos de **fazer** os textos do que de projetar os contextos. Comentando sobre o debate entre neoconcretos e pós-neoconcretos nos anos 60 e 70, Tadeu Chiarelli precisou que, já então, “em tal debate finalmente encontra-se fora de questão a querela nacional *versus* internacional, ou o próprio desejo de criação de uma arte nacional, ainda presente em determinado momento da trajetória



neoconcreta”.<sup>5</sup> Superar todo o resto de neurose nacionalista e de seus tensos dilemas permitiu que os artistas brasileiros se concentrassem no trabalho em si e em calma (o que, certamente, seria bastante saudável para muitos artistas latino-americanos ainda a essa altura). Tal posicionamento, ligado à atração pela vanguarda internacional que foi enraizando-se em consequência das Bienais de São Paulo, e junto com outros processos facilitados pelo sincretismo cultural do Brasil, produziu o que vejo como uma superação do programa da Antropofagia.<sup>6</sup> Não se trata mais de apropriar-se do “internacional” e degluti-lo, mas sim de **fazê-lo** diretamente. Se, em termos bem gerais, foi imposto pelo mundo um tipo de “linguagem artística internacional”<sup>7</sup>, fruto da maior internacionalização dos circuitos e do mercado da arte, os brasileiros, mais do que falar esta linguagem com sotaque, estão **construindo-a** à brasileira, isto é, reinventando-a à sua própria maneira.

Trata-se de um rumo muito importante, porque o fluxo da cultura não pode ficar sempre na mesma direção Norte-Sul, conforme dita a estrutura de poder. Não importa quão plausíveis sejam as estratégias de apropriação e transculturação comuns no âmbito pós-colonial, implicam um jogo de rebote que reproduz aquela estrutura hegemônica, embora a contestem e se valham da mesma para afirmar as diferenças e interesses próprios daquele âmbito.

Esta transformação dos cânones globais pela arte brasileira contemporânea também constitui um “desarranjo”. Permite proceder em sentido contrário, do Brasil para o mundo, e ver certa poética “brasileira” nas obras dos três artistas estrangeiros incluídos na mostra, que vai além de seus traços muito pessoais e de suas diferenças. Não quero dizer que estes artistas tenham recebido influências da arte brasileira – o que é improvável em dois deles –, mas coincidem em certos traços gerais bastante freqüentes e marcados na arte do Brasil, traços que encarnam e expandem orientações de época. Ao mesmo tempo, os “desarranjos” dos artistas convidados contribuem ativamente para diversificar e enriquecer o alcance da exposição.

26

O conceito de “desarranjo” como eixo para a seleção dos artistas e de suas obras, bem como para o discurso conceitual e visual da mostra, corresponde-se com o desarrumo introduzido na estrutura tradicional do Panorama. A exposição, conforme já foi dito, consiste em um projeto duplo, voltado tanto para a arte e para os artistas como para a instituição. Estas idéias inspiram-se num músico cubano: o pianista e compositor Felo Bergaza, uma figura bastante esquecida da vida noturna havanesa dos anos sessenta. Nas noites do cabaré Tropicana, Felo entusiasmava as pessoas com os arranjos musicais que tocava num grande piano de cauda. Eram tão radicais que ele os denominava “desarranjos”. Sua exaltada inventividade de compositor e executante fazia com que no final pouco restasse do número original, embora seus contornos não fossem ultrapassados.

De modo parecido, nesta mostra o fato criativo se manifesta num ato suave de subversão. Talvez este último se relacione com o espírito destes tempos metamórficos, em que as mudanças têm lugar nas margens, nas fronteiras, nos interstícios, nas mini-políticas... numa complexa trama de readequações. Apesar de se ter falado de uma “era da aquiescência”<sup>8</sup>, creio com bastante otimismo que se trata, na verdade, de um tempo dialógico, em que as transformações se desenvolvem de um modo diferente, em sentido horizontal e expandido mais do que vertical e concentrado. Vivemos uma época de reajuste, que entrelaça uma pluralidade de processos onde participam agentes sociais e culturais anteriormente excluídos. Ultrapassando a arte e a cultura, toda uma estratégia do “desarranjo” caracteriza – e simultaneamente metaforiza – um mundo pós-utópico onde a dinâmica de transformação, mais do que mudar o que é, procura “desarranjá-lo”.



Meu trabalho por todo o Brasil esteve sempre rodeado de hospitalidade, simpatia, ajuda e entusiasmo. Portanto, meu primeiro e maior agradecimento vai para o país e sua gente.<sup>9</sup> Desejo também reconhecer especialmente o axé das equipes de curadoria, educação, imprensa, montagem e projeto do MAM, bem como de sua diretora. Diverti-me muito trabalhando com eles. Além disso, quero destacar os valiosos intercâmbios com os colegas Felipe Chaimovich, Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão, Paulo Herkenhoff, Ivo Mesquita, Maria Alice Milliet, Adriano Pedrosa e Adrienne Samos, cujas generosas opiniões tanto me ajudaram. Agradeço a Samos, também, por ter aceitado trabalhar como curadora assistente. Estou muito em dívida com aqueles que me atenderam e me assessoraram em minhas inesquecíveis andanças pelo país: Moacir dos Anjos, Barbara Cunha Lima, Eduardo Frotta, Luisa Interlenghi, Marco Mello, Vicente de Mello, Rodrigo Moura, Emmanuel Nassar, Nina Matos, Gê Orthof, Marília Panitz, Heitor Reis, Elder Rocha, Elida Tessler... Agradeço aos artistas participantes por seu entusiasmo, confiança e capacidade de resposta: nos demos muito bem no baile. Também aos colecionadores, às instituições e galerias que emprestaram suas obras e facilitaram meu trabalho, especialmente a Galeria Fortes Vilaça e a Galeria Luisa Strina. Fico com saudade de todos.

<sup>1</sup> Ivo Mesquita. "Brasil". In Edward Sullivan (editor): *Arte latinoamericano del Siglo XX*, Madri, Nerea, 1997, p. 228.

<sup>2</sup> Paulo Herkenhoff. "The Void and the Dialogue in the Western Hemisphere". In Gerardo Mosquera (editor): *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, inIVA, 1995, p. 70.

<sup>3</sup> Mesquita, *op. cit.*, p. 202.

<sup>4</sup> Gaston Bachelard. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación y el movimiento*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 9. Devo esta referência a Glenda León.

<sup>5</sup> Tadeu Chiarelli. *Arte internacional brasileira*. São Paulo, Lemos Editorial, 2002, 2ª edição, p. 35.

<sup>6</sup> A estratégia de apropriação cultural do alheio proclamada no *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade (1928) é ao mesmo tempo um programa artístico e uma descrição metafórica da tendência à cópia criativa freqüente no Brasil e na cultura da América Latina.

<sup>7</sup> Gerardo Mosquera. "¿Lenguaje internacional?". Madri: *Lápiz*, nº 121, abril de 1996, p. 12-15.

<sup>8</sup> Russell Jacoby. *The End of Utopia. Politics and Culture in an Age of Apathy*. Nova York, Basic Books, 1999, p. 11.

<sup>9</sup> Agradeço em particular por não ter sido assaltado dessa vez no Rio.







# DISARRANGED

Gerardo Mosquera

## CHARACTER (DISORDERS)

This is an anti-panorama Panorama. An exhibition that deliberately avoids presenting an anthology or even a review of current Brazilian art. On the contrary, it is simply upheld by a particular and explicit concept, designed to stand for itself despite the Panorama. This concept – namely “disarrangement” – was not imposed on the curatorial design; rather, it sprang naturally from my observation of artistic practices in the course of a field research during which I assessed the production of more than 100 artists in 11 Brazilian cities. This concept is a synthesis of certain key inclinations of the art currently made in Brazil, and beyond.

The artists I present in this exhibition are not ranked in a hit parade. They have been selected both for being significant protagonists of these inclinations and for their works, which can be interlaced in the visual discourse of a show conceived as an articulated set open for dialogue. Only secondarily did I ponder the binomial oppositions of young and old, emerging and established, unknown and well-known: primarily I strived to determine which artists would more effectively reflect the exhibition concept, and to assess the importance and validity of their respective artistic practices within the context of the show as well as internationally. The same criteria applied to Leonilson, who is an “unruly dead man” (in the words of a poet) since he remains quite active and influential not only within the realm of current Brazilian art, but particularly among younger artists – as was clearly demonstrated by works shown recently at Sao Paulo’s Galeria Vermelho. Ultimately, however, more than one third of participating Brazilian artists could be labeled as emerging and unknown. There was only one strict rule I established: not to include artists who had shown in the previous Panorama, in 2001. The 18 selected Brazilian artists live and work in ten Brazilian cities, including New York (my favorite Latin American city) and hell.

The truth of the matter is that no panoramic presentation of a vast, significant and intense artistic milieu such as the current Brazilian scene can be rendered in MAM’s somewhat restricted exhibition venue. Neither would it be feasible to organize an exhaustive representation of artists that render the concept of “disarrangement.” This show rejects the inventory syndrome and any such all-encompassing attempt, which my limited knowledge also precludes. Furthermore, “panoramic” shows risk becoming encyclopedic or a sort of art fair, rather than an artistic event. To underscore the conceptual character of this edition of the Panorama, it is given a subtitle for the first time – 19 Disarrangements –, which subsequently will provide the title for the exhibition in its international tour. This change in fact constitutes a drastic break with original aim of the Panorama, resulting from an authorial trend introduced in the organization of the show since 1995, when it was first entrusted to a guest curator unrelated to the Museum.

Another tendency that now comes to a peak is the reduction in number of guest artists. This is the Panorama with the smallest number of participants ever – 21 in total, of which two artists work in partnership with two others.



Their selection not only echoes an anti-survey spirit, but above all contributes to the organization of a more structured expository discourse, and to a dialogue involving all works. Among other criteria, the works have been selected for their interrelationships and their capacity to visually represent the underlying concept of the show. While seeking to establish a correspondence between my conceptual design for the exhibition and its museography, I opted for a clean, minimal, airy presentation that visually and spatially contradicts the more compressive quality of a panoramic show, thus emphasizing this exhibition's profile. Moreover, I chose to avail myself of the original spatial characteristics of MAM (the relation between outside and inside, natural lighting, the expansive correlation of the exhibition areas, visual continuity) and set up two large spaces with only two panels arranged into a simple museographic layout meant to render the unifying and conversational concept of the show. This layout also allows more room for each participating artist to convey his or her artistic message, and favors the aesthetic fruition of the works.

A significant part of the show (works by seven artists) extends beyond the Museum halls, in different degrees of displacement. Fernanda Gomes brings sunlight into the gallery through mirrors fastened to trees in the park surrounding the Museum. In so doing, the artist carries out to the extreme the role of natural lighting that comes in through the magnificent crystal façade of the MAM building. Adriana Varejão's tiles cover an entire wall of the main corridor and enter the exhibition venue. Ernesto Neto devises an intervention in the room where *Spider*, by Louise Bourgeois, is permanently shown. He creates a dialogue with the artist who, as a consequence, rather unexpectedly takes part in the Panorama. The Guimarães brothers present one of their performances in the park, in front of the Museum. Paulo Climachauska arranges small multiples in rooms at MAM as well as other museums in Sao Paulo. Lucas Levitan and Jailton Moreira show their work in the Museum shop and in a downtown music shop. Finally, José Guedes intervenes in the crosswalk of Ibirapuera Park's main street by widening its stripes. These artists will have to adapt their respective works to the local conditions of other museums and cities where the exhibition will be held. Given the specificities of certain works or potential technical difficulties which might render identical mounting unfeasible, artists will attempt to come up with inventive variations in the different venues.

This year's Panorama includes three non-Brazilian artists living outside Brazil, two of which have never been to this country. The third artist is Jorge Macchi, an Argentine represented by a Sao Paulo gallery. They have been selected because their works duly match the concept and the discourse of this exhibition, and they also enrich it by providing different outlooks. Aside from this central motive, the attendance – for the first time – of foreign guest artists in a Panorama brings several implications. On the one hand, it asserts the “thematic”, anti-Panorama status of this show. On the other, while this authorial, anti-survey rendition contradicts the first word of the exhibition's official title (Panorama of Brazilian Art), the selection of foreign artists counters the rest of the phrase. Thus, the title of the exhibition becomes an empty signifier that transfers a substantial part of its meaning to the subtitle. It remains like an old building façade preserved for historical reasons, but its interior transformed to meet present-day requirements. This “disarrangement” of the Panorama, however, is more a provocative deconstruction than a forthright change: ultimately, the exhibition still presents a highly relevant inclination within the current Brazilian art production, and foreign artists do not even constitute a fifth of participating artists. Besides, one decisive factor for the selection of these guest artists' works was their modest spatial and budgetary needs.

The inclusion of guest artists constitutes a self-critical comment, issued from within, on exhibitions dictated by national or regional standpoints, whose time, in my opinion, is gone. Such criticism is quite pertinent in Latin



America, where identity neurosis and nationalist fundamentalism remain relatively strong despite art's increased international circulation observed in worldwide scale over the past few years. In this respect Brazil is an exception, particularly since the second half of the 20<sup>th</sup> century. Even prior to the establishment of the Sao Paulo Biennial in 1951, the first exhibition of the SPAM artistic group, held in the early 1930s, and the three May Salons organized in Sao Paulo, in 1937-1939, showed works by Brazilian and foreign artists, side by side. Similarly, collections with global profile were formed from the onset of collectionism in Brazil, something that was to occur in Latin America years later, and even then, only in a couple of countries. Besides being more promiscuous and open to foreigners than most of Latin America's artistic milieu, the Brazilian art scene was also less concerned with asserting its identity. Ivo Mesquita went so far as to state that "the phenomenon called 'Brazilian art' has always had an essentially international flavor."<sup>1</sup> The joint presentation of Brazilian artists and foreign guest artists in this Panorama acknowledges the international vocation of a contemporary art made in Brazil and rendered in its own domestic version of "international language."

In each foreign city where the exhibition will be presented we will try to include a local artist capable of enriching the show's concept and visual discourse. Also, with the participation of local guests and the occasional nonattendance of a Brazilian artist due to some technical or budgetary reason, both the number of disarrangements and the exhibition title are likely to change at each new location. The title itself shall thus reflect the adaptations eventually introduced in the itinerant show.

A central purpose is for the Panorama to travel abroad for the first time and, what is more important, as a "thematic" exhibition capable of drawing interest internationally. This undertaking has three main goals. Firstly to contribute to the diffusion of current Brazilian art as a distinctive practice that yields one of the world's most vigorous artistic environments. Various Brazilian artists are very present in the international art scene, but Brazil is still hardly known as a first-rate artistic milieu with a unique profile. Often the impression is that Hélio Oiticica, Lygia Clark, or Cildo Meireles came out of nowhere, given the prevailing unawareness of the country's cultural processes, and its constellations of artists and movements.

31

The second goal is to present the exhibition in those countries or regions that remain isolated from the "international circuits" and where an emergent force is manifested. There, the example and experience of the Brazilian visual arts might lead to a fruitful exchange, particularly for young artists and critics. Brazilians, in turn, also have much to learn. In Paulo Herkenhoff's words, "it seems that we cast the same vague glance upon the art of many of our neighbors as the one that historically we seem to have experienced on the part of the USA and Europe in relation to Brazilian art".<sup>2</sup> Superiority complexes distance the "superior" from the "inferior", the "center" from the "margins", thus impoverishing all. Besides, "horizontal" South-South exchanges are critically important for a truly global artistic dissemination. Here I refer to an endeavor to create a multiplicity of international circuits capable of establishing their own practices and values so as to reach beyond their own contexts and problematize what we understand as "international art," "international art language," and "international artistic scene," or even what we understand as "contemporary". Last but not least, the third significant goal is simply to circulate an exhibition capable of generating interest for its own sake.

"Panorama of Brazilian Art", the show that Sao Paulo's Museum of Modern Art first organized in 1969, is one of the most important and well-established periodical exhibitions in Brazil, second only to the Sao Paulo Biennial. This status is quite auspicious, but it can represent a burden too. Every institution needs an occasional jolt to renew itself, and the Panorama has already been shaken up before. The organizers' decision to commission a



foreign curator for the first time reveals a concern in that direction. In view this, I thought the Museum would not bring me in from overseas just to repeat what my Brazilian colleagues had done far better. So I devised a curatorial concept with a double objective and aimed at a double target: to deal with art and artists, but also with the Panorama as an institution. I set out to curate an exhibition and at the same time disarrange its institutional scope while seeking to introduce innovative changes. I also sought a conceptual analogy between the double objectives and targets so they could interact in search of a general coherence.

However, it is not my intention to propose the continuity of the Panorama along the format I have conceived, though perhaps a few guidelines could be preserved one way or another. I wanted to provoke in several ways. As I have mentioned, the changes I introduced within the Panorama system were extreme albeit internal, since they did not reach beyond any borders. They are ironies put into action. Some are evident in particular details; for example, in addition to the value and undisputable pertinence of the selected artists, the inclusion of a Chinese and above all of an Argentinean in a Panorama of Brazilian Art paradoxically deconstructs *ad absurdum* the exhibition title's national skew. As a Caribbean I also wanted to respond to the Brazilian inclination that Mesquita summed up thus: "The ability to parody others as well as ourselves separates us from the tragic sensibility of our Hispanic neighbors. Yet this characteristic also springs from the anxiety of not knowing our place (...)"<sup>3</sup> Following that spirit, this is a Panorama that laughs.

## CONCEPT (DISARRANGEMENTS)

It is commonplace to avow it that Brazilian art in general adheres to a constructive (in the broadest sense of the term) inclination since the 1950s due to the strong impact of the Concrete movement, i.e., the most influential extension of the original Constructivism. This stereotype, like many others, contains a fair amount of truth. In my opinion, the most important thing Max Bill ever did was to visit Brazil. In 1950, the Swiss artist and architect showed his work at Sao Paulo's Art Museum, and held conferences in this city and in Rio de Janeiro. A year later he was awarded the prize at the first Sao Paulo Biennial, and in 1953 he traveled the country as an official guest of the Brazilian government. His postulates stirred a new age in Brazilian art. What is more, their impact lasted as far as the turn of the millennium, providing the underlying elements for an artistic strain that was superseded by poetics far more original. Bill triggered off a process that made a definite imprint on one of the most valuable and promising artistic scenes of our day (though no doubt he'd drop dead again should he witness the outcomes of his fundamentalist preaching).

In truth, the extraordinary influence of Concrete thought in Brazil has been more evident in the creative disarrangement of its precepts than in its adherence to them. But disarrangement and total denial are not synonymous. It is amazing to see how much Brazilian artists tend to establish structures, create outlandish "new realities," order serial components, work by addition of units, use geometry or mathematical formulations directly or indirectly... Brazilian art also reveals a keen sensibility to materials; it is founded on the object, on its reality, its physicality. By and large this orientation prevails even while co-existing with other practices. It



confers on Brazil a distinctive mark that stands out in relation to dominant tendencies in the rest of Latin America.

Some artists conceive their works by the formal and conceptual recourse of “disarranging” structures. Such disarrangement may be executed in the formal dimension of the work, its content, its projection, or in all three. It is a deconstructive procedure both in relation to constructive aesthetics and in the Derridean sense of the term, i.e., a reverse constructivism, a denial of structure from within structure itself, and a criticism that is at once self-criticism. In so doing, the de-structuring operation actually constructs meaning in its multiple implications. Gaston Bachelard remarked that “one always wants imagination to be the faculty to *form* images. Rather it is the faculty to *deform* the images supplied by perception, and above all, the faculty to liberate us from the primary images, to *change* images”.<sup>4</sup>

I believe this to be an important zone of the Brazilian artistic imagination; imagination as “change” or “deformation” of existing images, and even of “primary” ones. A fair portion of Brazilian art requires pre-established frameworks on and within which to exert its freedom – a freedom contained in a pleasant and beloved prison, like the “love in the prison of your arms”, according to the old bolero lyrics I just made up. I insist I am not referring to a design procedure, but to a quite complex and subtle variety of aesthetic-discursive strategies performed to create meaning. In a way, they subvert the constructive framework from inside, without breaking it; rather, they expand its possibilities towards uncharted fields, invigorating them anew, and introducing a pulsating tension that generates meaning. The frequency of this operation in Brazil must have originated from the neo-Concrete movement, a disarrangement whose ambiguous and multidirectional influence lasts to date, deeply rooted in the country’s artistic dynamics.

This inclination matches the post-minimalist and post-conceptual tendencies of the so – called international artistic language. Yet, Brazilians are worldly “posts”. In a sense, Minimalism was the Concrete movement’s “dream of reason” and also a naïve, USA-style Concrete movement disillusioned with aspirations of architecture and design. Later, post-Minimalism became their neo-Concrete. This reverse order of stating things seems plausible to me, not only for the anti-hegemonic course it implies, but because the neo-Concrete movement preceded post-Minimalism by many years – besides having treaded a new and different path.

33

Echoing the neo-Concrete and the post-neo-Concrete heritage, many current Brazilian artists – including the “rigorists” of Sao Paulo and the “playful sensualists” of Rio de Janeiro (following the established dichotomy) – work with a unique and ineffable freedom, emotion, spontaneity and sensibility, thus imparting a characteristic trait to their production that transcends their diversity. These artists have introduced a (perhaps paradoxical) expressiveness into contemporary detachment; they have provided the utmost density to the aesthetics of the material by investing it with a subjective load, and they have diversified, rendered more complex and even subverted the practice of “international language.”

The personality of this anti-samba art is not produced – as is usually the case with Latin American art – by means of representations, symbolizations, or important activations of vernacular culture; but by a specific mode of **creating** contemporary art – that is, by the ways in which texts are **created**, rather than contexts projected. On the dispute between neo-Concretes and post-neo-Concretes that took place in the 1960s and 70s, Tadeu Chiarelli remarked that “totally excluded from this debate is the question of national versus international, or the very desire to create a national art, still found at a certain moment in the history of the



neo-Concrete”.<sup>5</sup> Overcoming nationalist neurosis and its tense disjunctives has allowed Brazilian artists to concentrate on the work itself, and do it quite serenely (something that would do a world of good to many Latin American artists even today). This positioning, plus an attraction towards the international vanguard – which first took roots in the Sao Paulo biennials –, and other processes favored by Brazil’s cultural syncretism, have produced what I view as a surmounting of the Antropofagia project.<sup>6</sup>

Now the matter no longer has to do with appropriating and devouring the “international:” it has to do with directly **making** it. If in general terms a type of “international artistic language”<sup>7</sup> has been imposed on the world, deriving from the greater internationalization of circuits and the art market, Brazilian artists are **building** this language in their own domestic manner, rather than speaking it with a foreign accent.

This is a very important turn, for culture cannot always flow in the same North-South direction dictated by power structures. No matter how plausible the appropriative and transcultural strategies commonly found in post-colonial regions might be, they entail a rebound game that reproduces that hegemonic framework, despite contesting it and using it to assert those region’s differences and interests.

This transformation of global canons by Brazilian contemporary art is also a form of disarrangement. It enables not only a reversal procedure –now from Brazil to the world– but also to recognize certain “Brazilian” poetics in the works of the three foreign artists included in the show – a poetics that reaches beyond their personal traits and their differences. I do not mean to say that these artists have necessarily been influenced by Brazilian art, which is rather improbable in two of them. Yet they expose certain general features that are quite frequent and distinctive within the art from Brazil – features that embody and expand period orientations. In turn, the disarrangements by guest artists actively contribute to diversify and enhance the scope of the exhibition.

34

The concept of disarrangement as central axis for the selection of artists and their works, as well as for the conceptual and visual discourse of the show, finds a counterpart in the disarrangement introduced in the traditional Panorama structure. As I mentioned, the exhibition aims both to work with art and artists, and with the institution. The inspiration for these ideas came from a Cuban musician, well known in the Havana nightlife of the 1960s, who later fell into oblivion: the pianist and composer Felo Bergaza. Many nights at the cabaret Tropicana, Bergaza thrilled audiences with his musical arrangements played on a grand piano. These arrangements were so extreme that he called them “disarrangements.” Without ever going overboard, his praised inventiveness as a composer and performer barely left any parts of the original composition untouched.

Likewise, in this exhibition and its works, creativity is manifested through a subtle act of subversion. Perhaps this relates to the spirit of these metamorphic times in which changes take place on the margins, along the boundaries, in the interstices, in minipolitics... forming a complex fabric of rearrangements. In spite of the so-called “era of acquiescence”,<sup>8</sup> I hopefully believe this in fact to be a dialogic time in which transformations occur in a different manner, i.e., horizontally and as expansion, rather than vertically and as concentration. We are living in a time of readjustment that blends a multiplicity of processes in which previously excluded social and cultural agents are now engaged. Beyond art and culture, a whole strategy of disarrangement characterizes – and is a metaphor of – a post-utopian world where the dynamics of transformation, rather than striving to change what is, seek to “disarrange” it.



During the field research that took me on a visit to different parts of Brazil, I enjoyed the warm hospitality, friendliness, assistance, and enthusiastic support of the people I met. Therefore, first and foremost I wish to express my heartfelt gratitude to the country and its people.<sup>9</sup> In particular, I wish to acknowledge the *axé* (good vibes) of the MAM teams involved in the show organization –curatorial, art education, press, mounting, and project design, as well as MAM director. I greatly enjoyed working with all of them. I wish to mention the exchange with my colleagues Felipe Chaimovich, Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão, Paulo Herkenhoff, Ivo Mesquita, Maria Alice Milliet, Adriano Pedrosa, and Adrienne Samos, all of who generously contributed to my project. I am also grateful to Samos for having accepted to work as assistant curator. I am greatly indebted to those who welcomed and assisted me in my memorable travels about the country: Moacir dos Anjos, Barbara Cunha Lima, Eduardo Frota, Luisa Interlenghi, Marco Mello, Vicente de Mello, Rodrigo Moura, Emmanuel Nassar, Nina Matos, Gê Orthof, Marília Panitz, Heitor Reis, Elder Rocha, and Elida Tessler, among others. I thank all the participating artists for their enthusiasm, trust, and keen responsiveness: we really had a ball working together. I thank all those collectors, institutions and galleries, particularly Galeria Fortes Vilaça and Galeria Luisa Strina, for loaning pieces from their collections and making my work substantially easier. I already miss you all.

<sup>1</sup> Ivo Mesquita, "Brazil", in *Latin American Art in the Twentieth Century*, ed. Edward Sullivan (London: Phaidon Press, 1996), p. 228.

<sup>2</sup> Paulo Herkenhoff. "The Void and the Dialogue in the Western Hemisphere". In Gerardo Mosquera (editor): *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, London, inIVA, 1995, p. 70.

<sup>3</sup> Mesquita, *op. cit.*, p. 202.

<sup>4</sup> "On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images." Gaston Bachelard, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement* (Paris: Editions José Corti, 1943), p. 7. I owe this reference to Glenda León.

<sup>5</sup> Tadeu Chiarelli. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, 2<sup>nd</sup> edition, p. 35, translated herein.

<sup>6</sup> The cultural appropriation strategy of aliens proclaimed in Oswald de Andrade's *Manifesto Antropofágico* (1928) is at once an artistic program and a metaphorical description of the tendency to execute creative copy, which is frequent in Brazil and in the culture of Latin America.

<sup>7</sup> Gerardo Mosquera. "¿Lenguaje internacional?". Madrid: *Lápiz*, n° 121, April 1996, p. 12-15.

<sup>8</sup> Russell Jacoby. *The End of Utopia. Politics and Culture in an Age of Apathy*, New York: Basic Books, 1999, p. 11.

<sup>9</sup> I am particularly thankful for not having been mugged in Rio this time.



# PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2003

## 19 DESARRANJOS

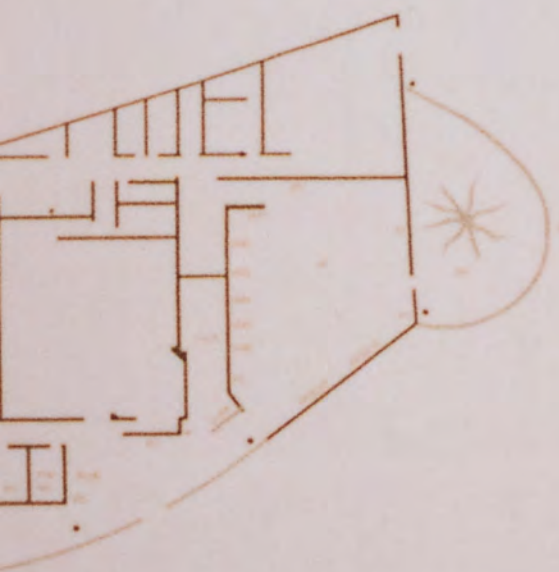


CONSELHO E DIRETORIA DO MAM

ADOLPHO LERNER, ANTONIO JOÃO ABDALLA FILHO, CLAUDIO L. S. HADDAD, LEVY & SALOMÃO - ADVOGADOS, EVELYN BERG KOSCHKE, GERALDO DE FIGUEIREDO FORBES, CILDA  
LUIZ, ONO WAKI, FAN MARC NOGUEIRA BARBOSA ETUN, PAULA PAQUELLI DE MEDeiros, PAULO SETUBAL, PETER COHN, ROBERTO GIANNETTI DA FONSECA, ROBERTO



ESARRUMADO)



UMBERTO COSTA BARROS

PAULO CLIMACHAUSKA

JOSÉ DAMASCENO

WIM DELVOYE

PAULO CLIMACHAUSKA

JOSÉ DAMASCENO

FERNANDA GOMES

FERNANDA GOMES

JOSÉ GUEDES

JOSÉ GUEDES

ADRIANO e FERNANDO GUIMARÃES

KAN XUAN

LEONILSON

ADRIANO e FERNANDO GUIMARÃES

LUCAS LEVITAN e JAILTON MOREIRA

JORGE MACCHI

CILDO MEIRELES

KAN XUAN

MARCONE MOREIRA

VIK MUNIZ

JOSÉ LEONILSON

JOSÉ PATRÍCIO

SARA RAMO

LUCAS LEVITAN e JAILTON MOREIRA

ADRIANO e FERNANDO GUIMARÃES

ALEX VILLAR

JORGE MACCHI

COARABOIA

GERARDO MOSQUERA

CILDO MEIRELES

MARCONE MOREIRA

VIK MUNIZ

ERNESTO NETO

OLA INDUSTRIAL GRAMA, VOTORANTIM PARTICIPAÇÕES S.A., ANDREA E JOSÉ OLYMPIO PEREIRA, INTERAMERICANA LTDA, ROGER WRIGHT, ROBERTO BAUMGART, SÉRGIO RIBEIRO DA COSTA, WERLANG, VERA GIBZ

JOSÉ PATRÍCIO

SARA RAMO

ADRIANA VAREJÃO

ALEX VILLAR







38 UMBERTO COSTA BARROS

*Lugar*, 2003 bancos de madeira e persianas, dimensões variáveis [wooden benches and blinds, variable dimensions]

Difference is posed against sameness, the one versus the many, the human being versus the collection, the subject versus the object. The mobile versus the immovable... Resistance is nothing if it is only mental.

Ernest Larsen







Em 1969 este artista participou do III Salão de Artes Plásticas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Num momento de inspiração extraordinária, criou ali uma obra histórica, uma das instalações mais assombrosas e fascinantes que já conheci. No entanto, apesar de sua importância, essa peça ficou bastante esquecida. Costa Barros não usou a sala de exposição. Amontou numa sala de aula todos os seus móveis, que se mantiveram em precário equilíbrio, como num ato de acrobacia, utilizando como calços somente pedaços de giz recolhidos na própria classe. Ao olhar repentinamente a sala de aula tinha-se a impressão de estar testemunhando um acontecimento mágico ou um milagre: a rebelião lúdica de um austero lugar de estudo. Era também como se aquele espaço de cálculo e projeto tivesse enlouquecido de súbito, desarranjando-se de modo exaltado e brincalhão. Confessou-me Cildo Meireles que foi uma das experiências artísticas mais surpreendentes de toda sua vida. Com justiça, a instalação recebeu o primeiro prêmio no Salão.

No ano seguinte, o artista participou do XX Salão Nacional de Arte Moderna, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Naquela oportunidade realizou outra intervenção memorável. Simplesmente levantou os lados das persianas que protegem do sol as salas do museu, criando desenhos concisos mediante um desarranjo mínimo e em concordância com o funcionamento normal das persianas.

Uma obra menos espetacular, sem dúvida, porém de uma efetividade e simplicidade muito sugestivas. Um exemplo perfeito da possibilidade de unir arte e vida, da arte como simples deslocamento do cotidiano, um toque mágico à realidade. Esta memorável intervenção também não foi alvo da atenção que merece.

Ambas as obras eram *site-specific* e derivavam uma parte do impacto de sua resposta a lugares e situações pré-existentes. Entretanto, suas implicações artísticas e seu poder de sugestão vão muito além disso. Respondendo ao espaço do museu, Costa Barros realizou para esta mostra duas instalações que prolongam as poéticas daquelas intervenções. Agora, ele colocou as persianas, o que lhe permitiu jogar mais livremente com elas, não só como estrutura, mas também com a luz. Realizou ainda uma obra de equilíbrio-desequilíbrio com móveis encomendados para tanto. Estas banquetas acrobatas constituem sem dúvida o desarranjo mais espetacular da exposição, e um dos mais poéticos. Além disso, a obra adquire um caráter performático e processual, uma vez que é tão frágil que se prevê que se desmontará várias vezes durante a exposição e o pessoal do museu será sucessivamente obrigado a montá-la de novo. Assim, a peça se desarranja sozinha e o museu deverá arranjar o desarranjo, num paradoxo significativo para o sentido todo da exposição. Um desarranjo em perene atividade, vivo. **Gerardo Mosquera**





In 1969 this artist took part in the 3<sup>rd</sup> Salon of Plastic Arts in the Federal University of Rio de Janeiro's Faculty of Architecture and Urban Planning. In an extraordinary moment of inspiration he created a historic work there, one of the most stunning and fascinating installations I have ever seen. However, in spite of its importance, this piece has been quite forgotten. Costa Barros did not use the exhibition space. He piled up all of a classroom's furniture, balancing it precariously, like an acrobatic feat, wedged only with pieces of chalk found there. A quick look around the room gave one the impression of witnessing a magical event or a miracle: the mischievous rebellion of an austere study room. It was also as if that space, usually given to calculations and projects, had suddenly gone mad, disarranging itself in an exalted and playful way. Cildo Meireles confessed to me that it was one of the most astonishing artistic experiences of his entire life. Quite fittingly, the installation received first prize in the Salon.

The following year, the artist took part in the 20<sup>th</sup> National Salon in Rio de Janeiro's Museum of Modern Art. On that occasion he carried out another memorable intervention. He simply raised the blinds that keep the sun out of the museum's rooms, creating concise designs by means of a minimal disarrangement and in keeping with the normal function of the blinds. A less spectacular work, no doubt, but imbued with suggestive effectiveness and simplicity. A perfect example of the possibility of joining art and life, of art as a simple shifting of the everyday, a magical touch applied to reality. This notable intervention did not receive the attention it deserved either.

Both works were site-specific and derived part of their impact from their response to pre-existing places and situations. However, their artistic implications and power of suggestion go far beyond. Responding to the museum space, Costa Barros created for this show a different set of installations that extend the poetic content of those interventions. Now he has used the blinds in a more autonomous, sculptural manner. This has allowed him to play more freely with them as a structure, thus creating a three-dimensional piece that evokes an extraordinary cascade, and another one that spills out of the MAM's enormous windowpanes, undulating about the floor. He has also created a series of balanced/unbalanced works with furniture built for the purpose. These acrobatic benches undoubtedly constitute the most spectacular disarrangement in the exhibition, and one of the most poetic. In addition, the work acquires a performatic and process-oriented character since it is so precarious that it is expected to collapse several times during the exhibition, and the museum staff will be repeatedly obliged to rebuild it. Thus the piece disarranges itself and the museum will have to arrange the disarrangement, in a paradox significantly relevant to the whole exhibition. Disarrangement in continual activity, alive. **Gerardo Mosquera**









42 PAULO CLIMACHAUSKA

*Pintura / Coquetel Molotov*, 2003 vidro para pincel, terebintina, tinta a óleo, lona [paintbrush jar, turpentine, oil paint and canvas], 23 x 10 x 8 cm

Apresentada também no Museu Paulista e na Pinacoteca do Estado [Also shown at Museu Paulista and Pinacoteca do Estado.

Sacred cows make the tastiest hamburger.  
Abbie Hoffman



## COQUETEL MOLOTOV / PINTURA

Vidro para pincéis, terebintina, tinta e lona. Materiais próprios da prática da pintura reordenados de forma a propor uma pintura atuante e transformadora sobre os objetos e sistemas reais do mundo. O projeto Coquetel Molotov / Pintura, presente nesta exposição, ocupa espaços do Museu de Arte Moderna de São Paulo e de outros museus da cidade (Pinacoteca e Museu Paulista), dialogando com o acervo de pinturas destas instituições. No Museu Paulista, ou do Ipiranga, os coquetéis são dispostos sob a grande tela do *Grito da Independência*, em um trânsito entre pintura e história. Na Pinacoteca, um diálogo com um acervo pictórico que trata de uma identidade nacional, assim como no MAM, uma relação estreita com um projeto de país moderno que se quedou à deriva.

## PINTURA / ARTE

ARTE como ação... PINTURA como meio... PINTURA como composição... ARTE como ordenação... ARTE como transformação... PINTURA como gesto... ARTE como proposição...

Tal como compor um quadro clássico... composição, gesto, ação, ordenação dos materiais da pintura, enfim... porém, reagrupá-los como proposição de ação, de gesto e de transformação do mundo.

Anda (Arte), Lança (Pintura), Pensa (Arte), Queima (Pintura), Grava (Arte), Levanta (Pintura), Pinta (Arte), Fala (Pintura), Come (Arte), Desenha (Pintura), Circula (Arte), Esculpe (Pintura), Tropa (Arte), Dorme (Pintura).

Paulo Climachauska

PATROCÍNIO: CONSELHO E DIRETORIA DO MAM

APOIO:



AGRADECIMENTOS

OLPHO LEIRNER, ANTONIO

JOÃO ABDALLA FILHO, CLAUDIO L. S. HADDAD, LEVY & SALOMÃO - ADV

ANTONIO VIANNA, NARCISUS MARC NOGUEIRA BAPTISTA, ETLIN, PAULA PAOLIELLO E MEDEIROS,



MAM DO ANTONIO VIANNA



## MOLOTOV COCKTAIL / PAINTING

Jar for brushes, turpentine, paint and canvas. The proper materials for painting assembled in the proper order to create the kind of painting that will act upon and transform the objects and systems that appear in the world. *The Molotov Cocktail / Painting* project presented in this exhibition, has been located in the São Paulo Museum of Modern Art (MAM) and other galleries in the city (Pinacoteca and the Museu Paulista), engaging in dialogue with the paintings in the collections of those institutions. In the Museu Paulista – or the Museu do Ipiranga – the cocktails are laid out beneath the huge canvas of *O Grito da Independência* [The Cry for Independence], proposing a transit from painting to history. In the Pinacoteca, the dialogue is set with a collection of pictures whose theme is that of national identity, as in MAM an ironic relation is established with the Panorama and its works.

## PAINTING / ART

ART as action ..... PAINTING as a means .... PAINTING as composition.... ART as ordering .... ART as transformation ..... PAINTING as gesture ..... ART as proposition .....

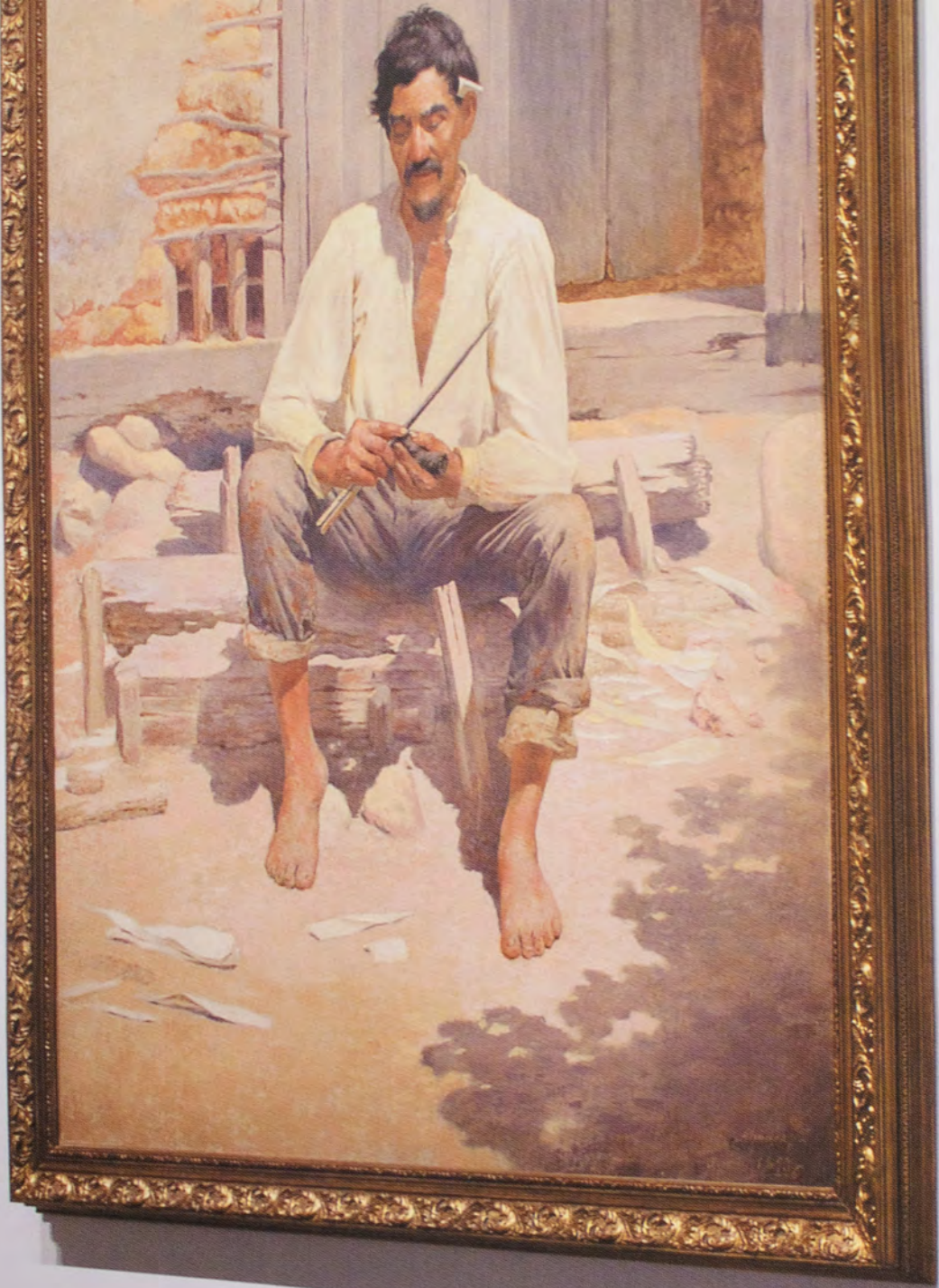
Just like composing a classic picture.... composition, gesture, action, arranging the materials of the painting.... though regrouping them as a plan of action, as gesture and transformation of the world.

Walk (Art), Throw (Painting), Think (Art), Burn (Painting), Record (Art), Raise up (Painting), Paint (Art), Speak (Painting), Eat (Art), Draw (Painting), Circulate (Art), Carve (Painting), Make Love (Art), Sleep (Painting).

Paulo Climachauska







Umberto Boccioni, *The Painter*, 1911. Oil on canvas. 100 x 140 cm. Gallery of Modern Art, Rome.

Umberto Boccioni, *The Painter*, 1911. Oil on canvas. 100 x 140 cm. Gallery of Modern Art, Rome.

**THE PIAZZA DEL FUTURO (1911)**  
The painting depicts a man sitting on a wooden bench in a workshop, focused on working with a tool. The background shows a workshop with various tools and materials, and a window in the upper left corner. The painting is framed in a gold, ornate frame.





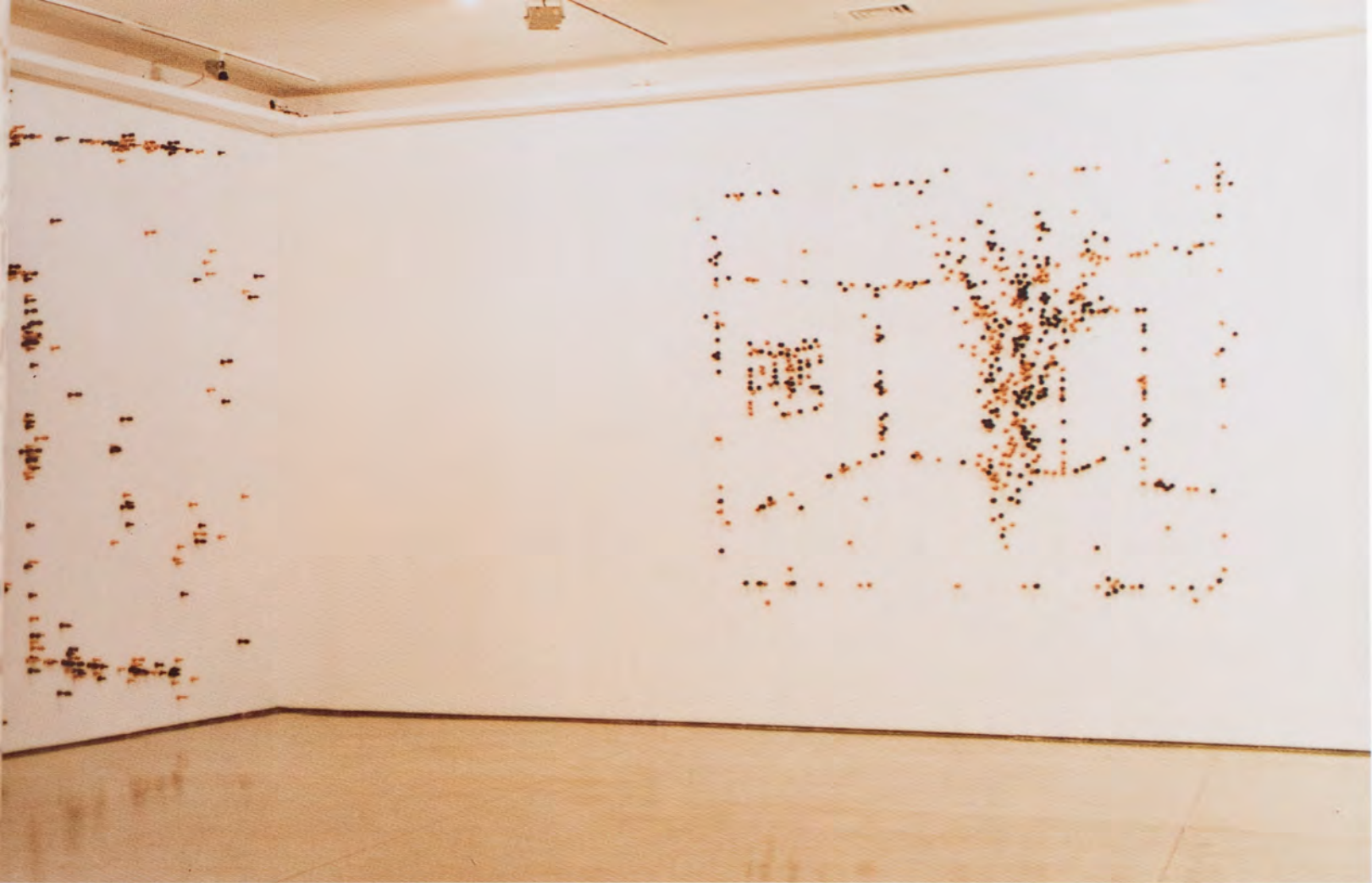


46 JOSÉ DAMASCENO

*Motim III*, 1998/2003 peças de xadrez sobre parede, dimensões variáveis [chess pieces on wall, variable dimensions]

Ao término do jogo, o rei e o peão voltam para a mesma caixa.  
Provérbio italiano





Comentou-se que este artista trabalha com sistemas, tanto desarranjando os existentes como criando outros novos ou estabelecendo relações insólitas entre eles. É uma afirmação verdadeira; porém, sem outros matizes cruciais, poderia dar a idéia de uma obra analítica, objetiva ou centrada em pura pesquisa estrutural. Seria mais exato dizer que Damasceno é um poeta dos sistemas. Tanto por seu enfoque subjetivo como por nos tornar as coisas mais complicadas, em vez de dissecá-las. Ou seja, porque tenta seguir a meada da realidade viva em vez de atuar num laboratório artístico-conceitual. Disse ele: "A realidade, ou o que se conhece como tal, possui incontáveis estratos, capas, dimensões, densidades e tipos de porosidades. São canais de tremenda complexidade estrutural que se movimentam, crescem e são modificados de acordo com outro vasto universo de pontos de vista". Sua arte tem mais a ver com o mistério do que com a claridade, porque está inserida na própria trama destes sistemas. Por isso inventa muito mais do que analisa.

Há, ao mesmo tempo, uma marca construtiva – tão suave como arraigada –, como oculta por trás da vibrante subjetividade das obras. Por mais insólitas, inventivas e provocantes que elas possam ser, quase nunca "se soltam". Não menciono isto como limitação, mas como um traço que contribui para o caráter destes trabalhos e que, de um modo geral, é a marca de muita arte brasileira. Damasceno situa-se no grau zero da vontade construtiva, da ordem e da desordem, e é de lá que nos surpreende com seus atos de magia e filosofia.

*Motim*, a instalação que se apresenta nesta mostra, encena a rebelião do xadrez. Numa metáfora tão direta como efetiva, as peças se liberam da trama ortogonal do tabuleiro, de suas regras e hierarquias, para espalhar-se pela parede, misturando-se num cuidado desarranjo. É uma obra belíssima sobre a liberdade, onde a espetaculosidade do impacto estético contribui para potencializar o sentido. A revolta explosiva do jogo de ordem e análise por excelência contrasta com o ordenamento matemático do dominó, um jogo de sorte, na instalação de José Patrício. A ordem se desarranja no acaso, o acaso na ordem, fazendo referência ao intrincado nó de sistemas e processos que ocupam Damasceno. **G. M.**





It is said that this artist works with systems, disarranging present ones, creating new ones or establishing unusual relationships between them. This is true, but omitting crucial nuances could lead to the idea of an objective, analytical work, or one centered on purely structural research. It would be more accurate to say that Damasceno is a poet of systems, both due to his subjective stance and to his complicating things instead of dissecting them; that is, because he tries to follow the skein of living reality instead of working in an artistic-conceptual laboratory. He says: "Reality, or what is understood by it, has innumerable strata, layers, dimensions, densities and kinds of porosity. There are channels of tremendous structural complexity that move, grow and are modified in relation to another vast universe of points of view". His art has more to do with mystery than with clarity since it emerges from the intertexture of these systems. For this reason he invents more than he analyses.

At the same time, a constructive praxis – both delicate and deep-rooted – permeates the vibrant subjectivity of the works. Unusual, inventive and provocative as they may be, they hardly ever 'break loose'. I do not mean this as a limitation but as a quality that contributes to the nature of these works, and is a prevailing trademark of much Brazilian art. Damasceno is positioned at zero degree of the constructive will, of order and disorder; from this position he surprises us with his philosophical acts of magic.

*Motim* [Mutiny], the installation presented in this show, stages the rebellion of chess. In a metaphor as direct as it is effective, the pieces free themselves from the geometric structure of the board, from its rules and hierarchies, in order to spread all over the wall, intermingling in careful disarrangement. It is a most beautiful statement on freedom; the spectacular nature of the aesthetic impact magnifies its connotations. The explosive mutiny of the game of order and analysis par excellence, contrasts with the mathematical arrangement of the dominos, a game of chance, in José Patrício's installation. Order is disarranged by chance, chance by order, making a reference to the intricate knot in the systems and processes that preoccupy Damasceno. **G.M.**









50 **WIM DELVOYE**

*Anal Kiss B-29 (Hotel Montana – Zürich), 1999/2000* batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm

*Anal Kiss B-17 (Hotel Admiral – Basel), 1999/2000* batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm

*Anal Kiss A-15 (Adriano Hotel), 1999/2000* batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm

*Anal Kiss A-25 (Victoria Hotel), 1999/2000* batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm

*Anal Kiss B-41 (Hotel Federale Lugano), 1999/2000* batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm

*Anal Kiss A-29 (Ulun Ubud Cottages), 1999/2000* batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm

*Anal Kiss B-13 (Carlton – Strasbourg), 1999/2000* batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm

*Anal Kiss B-14 (Carlton – Strasbourg), 1999/2000* batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm

Com sutileza extraordinária, o erotismo libera lampejos muito intensos que, em certas ocasiões, revelam a verdadeira natureza de determinado órgão, subitamente reestabelecendo sua total realidade e ímpeto alucinante, enquanto, como divino soberano, instaura a abolição de hierarquias.

Michel Leiris





Este artista desarranja todo o conjunto de mecanismos de produção, gosto, hierarquia e fetichização da arte e sua linguagem. Ainda que contenha um sentido parodístico, esta crítica divertida consiste numa prática séria, “correta”, dos recursos e concepções a ela submetidos, que são ironizados ao serem introduzidos componentes que os contradizem sem negá-los. Vão desde as decorações geométricas feitas com peças de salsicharia ou com ladrilhos com imagens fotográficas de excrementos, até porcos tatuados e uma máquina que imita o processo da digestão humana com a finalidade única de produzir excrementos reais.

A própria crítica é menos um fim do que o método de um discurso aberto a outros significados. Um dos principais é a valorização do que é considerado “baixo”, que o artista troca sistematicamente com o “elevado”, desarranjando este regime de hierarquias. Outra linha de solapamentos conecta diferentes tempos, histórias e valores estético-simbólicos. Delvoye pratica uma exploração mordaz dos convencionalismos, deslocamentos e misturas de signos e valores que ocorrem nos processos culturais.

Os *Lipstick Prints*, que são apresentados pela primeira vez neste hemisfério, estão entre suas obras mais simples e totalizadoras, uma síntese de sua poética. Nelas a referência ao romantismo adolescente se desarruma somente porque a marca na carta de amor não é feita com os lábios, e sim com o ânus. Ainda que ambos sejam zonas erógenas, possuem diferente estatuto moral e axiológico: um se relaciona com o “bem” dos alimentos, e o outro, com o “mal” dos seus restos fecais. Um com o amor terno, e o outro, com a sexualidade dura. Esta legitimação do “sujo” remete-se ao enaltecimento do lixo, num dos vídeos de Kan, e das plantas das quais são extraídas drogas, na instalação de Varejão. Também à individualização anti-reutora, oposta à generalidade convencional, que acontece nas três obras. Cada ânus é um sujeito diferente e isto se salienta ao pintá-los com uma variedade de batons de marca.

Nisto, e no uso de papéis de hotéis de luxo, aparece também uma ironia a respeito da fetichização do consumo. Somente em tocá-los, o ânus os dessacraliza, os desarranja, os confronta com a verdade e a realidade, como um rei Midas antitético. E mais, como sempre ocorre com Delvoye, há uma zombaria em relação à arte e aos seus artifícios. As peças são gravuras no sentido estrito do termo, e o orifício anal, sua aurática matriz. A técnica para sua confecção, sem dúvida um aporte ao gênero, é guardada em segredo pelo artista, seguindo a tradição dos mestres medievais. Por outro lado, as obras proclamam uma limpa estética minimalista, também contrariada pelo devastador poder sedicioso da bunda. **G. M.**





This artist disarranges the whole set of mechanisms of production, taste, hierarchy and fetishization in art and its language. Aside from its parodic content, this amusing critique consists of a serious, 'correct' usage of the resources and concepts employed in it, which are treated ironically by introducing components that contradict but not negate them. They range from elaborate geometric decorations made with sausages, or tiles illustrated with photographs of feces, to tattooed pigs and a machine that imitates the process of human digestion with the single aim of producing real excrement.

The critique itself is less an aim than the method of a discourse open to other meanings. One of the most important is the assessment of what is considered to be 'low', which the artist systematically exchanges for the 'high', thus disarranging this hierarchical system. Another operation is the overlapping of different times, stories and aesthetic/symbolic values. Delvoye carries out a mordant study of the conventions, displacements and muddling of signs and values in cultural processes.

The *Lipstick Prints*, shown for the first time in Latin America, belong to his simplest and all-encompassing works, a synthesis of his poetics. Here, the reference to adolescent romanticism is disarranged only because the mark on the love letter is made by the anus, not the lips. Although both are erogenous zones, they have a different moral and axiological status: one is related to the 'good' of food and the other with the 'bad' of its fecal waste; one with tender love and the other with hard sexuality. This legitimization of the 'dirty' reminds us of the celebration of garbage in one of Kan's videos and of the hallucinogenic plants in Varejão's installation. We also detect the anti-reductive individualization – as opposed to conventional generality – that occurs in the three works. Each anus is a different subject, a fact emphasized by painting them with a variety of expensive lipsticks.

This and in the use of stationery from luxury hotels, also underlines an ironic comment on the fetishization of consumerism. The anus' mere touch de-sanctifies them and confronts them with truth and reality, like an antithetical King Midas. Moreover, as always with Delvoye, there is a mockery of art and its artifices. The works are prints in the strict sense of the word and the anal orifice is their auratic matrix. Its technique – which no doubt contributes to the genre – is kept secret by the artist, following the steps of medieval masters. On the other hand, these works proclaim a clear minimalist aesthetic, also contradicted by the devastatingly seditious power of the ass. **G.M.**









54 **FERNANDA GOMES**

*Sem título* [Untitled], 2003 espelhos, dimensões variáveis [mirrors, variable dimensions]

*Sem título* [Untitled], 2003 água e pedras, dimensões variáveis [water and stones, variable dimensions]

*Sem título* [Untitled], 2003 lápis de duas pontas, dimensões variáveis [double tipped pencil, variable dimensions]

*Sem título* [Untitled], 2003 copos com água e espelhos, dimensões variáveis [water glasses and mirrors, variable dimensions]

*Sem título* [Untitled], 2003 sabonetes, dimensões variáveis [soaps, variable dimensions]

Time flowing in the middle of the night,  
And all things creeping to a day of doom.

Alfred Tennyson, *The Mystic*



O verso do poeta tem, sem dúvida, ressonâncias mais angustiantes do que a obra de Fernanda Gomes; há, no entanto, uma empatia com o mundo inanimado que vincula ambas as sensibilidades. Uma empatia que na artista carioca forjou vasos comunicantes insólitos, não com as coisas, mas com os seus restos. Uma empatia oposta à mística social de Beuys, que transmutava o despojo mofado de seus ritos em relíquias sagradas, por sua vez depositárias de mensagens transcendentais.

A rica dimensão simbólica das “reliquias” de Gomes permanece contida nelas e nos ecos de infinitas perpetuações que laceraram sua antiga função e integridade. A um mundo em que inclusive automóveis, geladeiras e computadores têm vida breve, Gomes contrapõe seu universo de objetos diminutos e banais cujo desgaste e extrema precariedade os teria destinado ao maior colecionador de todos, o lixeiro, juntamente com os restos que Kan Xuan tenta redimir. Esta lhes devolve a identidade perdida com a palavra; Gomes lhes reinventa outra com as mãos.

Seus meticulosos desarranjos demonstram um profundo respeito por estes fragmentos resgatados. Ao alterá-los, mostra-nos a beleza contida em sua densa história anônima. Como Marcone Moreira, não se impressiona com o objetivo racionalismo industrial das polidas formas minimalistas nem com a saúde física das coisas novas, talvez por considerá-las planas, sem reverberações, sem matéria espiritual, sem vínculos subjetivos.

“Nenhum contexto é alheio à obra, como se a matéria tantas vezes ínfima e desprezível incluísse o mundo no qual se insere”, escreveu Fernando Gerheim sobre a artista. Refere-se não somente aos fragmentos erodidos que ela resgata e renova, como também a objetos cuja límpida beleza passa inadvertida por serem tão cotidianos e elementares. Para o Panorama, criou um jogo luminoso de refrações, raios e reflexos com simples copos de vidro cheios de água e espelhos colocados nas árvores do lado de fora do MAM. Assim, a luz do sol penetra a fachada de vidro do museu e faz parte integral da mágica instalação de Fernanda Gomes. **Adrienne Samos**



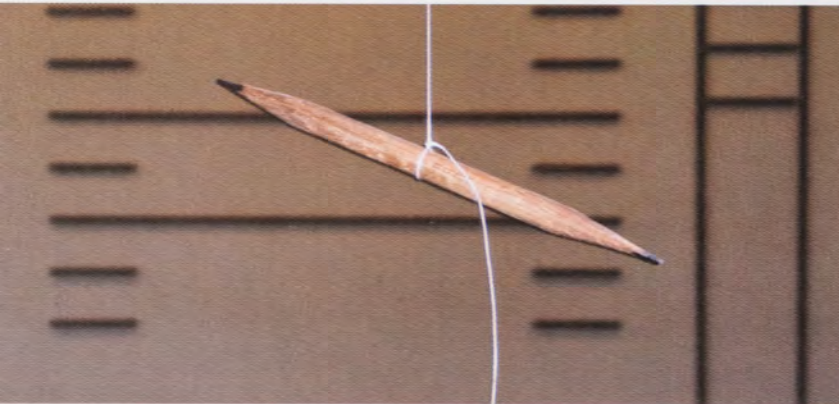


The poet's verse surely contains more anguished resonances than the work of Fernanda Gomes, though both sensibilities reveal empathy for the inanimate world. In Gomes this empathy has forged an extraordinary bond, not with things but with their remains. Yet hers is totally unrelated to Joseph Beuys' social mysticism, which transformed the musty residues of his shamanic acts into sacred relics and repositories for transcendent messages.

Gomes' 'relics' possess a rich symbolic dimension buried within them and in the echoes of nameless acts that eroded their previous function and integrity. Against a world in which even cars, refrigerators and computers have short lives, Gomes juxtaposes her universe of small, banal, deteriorated objects whose worthlessness have turned them into perfect bait for the greatest collector of all – the garbage can –, along with the debris Kan Xuan wants to redeem. The latter restores their lost identity with her words; Gomes invents another one for them with her caring hands.

Her meticulous disarrangements are evidence of a profound respect for these rescued fragments. By transforming them, she reveals the beauty contained in their compact, anonymous history. Like Marcone Moreira, the industrial rationalism of polished minimalist forms and the physical health of brand new things do not impress her, perhaps because she sees in them a lack of depth, of past resonances, of subjective ties.

"No context is alien to her work; as if matter so often contemptible and minute comprises the world in which it is placed", wrote Fernando Gernheim, referring not only to the worn fragments she rescues and renovates, but also to objects so commonplace that their diaphanous beauty goes unnoticed. With simple glasses filled with water and mirrors placed in branches of the trees outside the MAM, she has created for the Panorama an interplay of light refracting, beaming and reflecting ever so subtly at different points. Hence the sun enters through the enormous glass wall of the museum and its rays become an integral part of Fernanda Gomes' magical installation. **Adrienne Samos**











58 JOSÉ GUEDES

*Intervenção no [Intervention] Parque do Ibirapuera, 2003*

Hoje vivemos nossa utopia de modo subjetivo e cotidiano, no tempo real de experimentações tangíveis e intencionalmente fragmentárias.

Nicolas Bourriaud





Aprender as obras do Panorama 2003 em nítidas categorias é tarefa estéril e além do mais impossível. De fato, um dos tantos desarranjos conceituais desta mostra constitui-se na fusão dos mais diversos meios, gêneros e tipos de arte no processo criativo dos 21 artistas participantes. Vale observar que o gestor de uma das obras mais elusivas, desmaterializadas e efêmeras aqui expostas é, paradoxalmente, o único que dedicou boa parte de sua carreira à pintura.

Em sua longa trajetória, José Guedes experimentou com o hiper-realismo, o rigor construtivo e as dinâmicas entre cor, forma e textura. Desde o final dos anos 90 produz híbridos que combinam imagens fotográficas e superfícies de cores planas. Assim, a realidade direta começa a invadir a sua obra – uma realidade sempre claustrofóbica, fragmentada, ambígua –, desembocando em suas *Reconstruções* de 2001 (fotografias de poças em calçadas e ruas de sua Fortaleza natal, refletindo uma cidade invertida) e em vídeos recentes. Sua obsessão pelas disparidades, texturas e signos pintados no solo urbano parece tê-lo encaminhado a uma nova vertente criativa, que se reflete nesta mostra.

O artista concebeu desarranjar a clássica faixa de pedestres, estendendo radicalmente a série de listas transversais em uma ou duas ruas muito transitadas de São Paulo (tudo dependendo da trabalhosa obtenção da licença municipal). Metros e metros de impecáveis marcas brancas descontínuas oferecem o resultado de uma grande obra minimalista que é ao mesmo tempo anti-minimalista por seu alcance social. Os espaços de todas as cidades são mais públicos para uns do que para outros, parafraseando a célebre frase de Orwell. Com esse gesto impecável e utópico de inverter a hierarquia de privilégios, Guedes nos faz lembrar que os pedestres levam sempre a pior perante os motoristas e, por extensão, aqueles que menos têm perante os que mais têm. É a lógica que rege o mal chamado “bem” ou “domínio” público. A qualidade efêmera deste gesto – da mesma forma que os de Alex Villar – ressalta ainda mais a hierarquia de valores que impera em nossa confusa vida urbana.

É evidente que o termo utópico já não pode referir-se à antiga esperança de que a arte revolucione o planeta, mas sim ao desejo de “colocar mais poesia no mundo”, de que “o virtual assuma no centro”, “um desejo de reconstruir o mundo, de levar as coisas a um recomeço mesmo”, segundo palavras do próprio Guedes. Mediante uma intervenção única e também modesta, o artista e os caminhantes que cruzaram sua utópica faixa de pedestres estabeleceram um vínculo solidário e fugaz, mas nem por isso menos real. **A. S.**





Grouping the works in Panorama 2003 into neat categories is a task both impossible and pointless. Indeed, one of this show's many conceptual disarrangements lies in the mingling and blurring of methods, types and genres involved in the creative processes of the 21 participating artists. Paradoxically, the author of one of the most elusive, immaterial and ephemeral works on exhibit dedicated the greatest part of his life to painting.

In his long career, José Guedes has experimented with hyperrealism, constructivism and the dynamics between colour and texture. Since the late nineties he has produced hybrid works that combine photographic images with monochrome surfaces. In this way, direct reality makes its appearance – one that is always claustrophobic, fragmented and ambiguous – culminating in his 2001 *Reconstruções* [Reconstructions] (photographs of puddles in his native town of Fortaleza, which reflect an inverted city) and in recent videos. His obsession with mapping the disparities, textures and signs imprinted on streets and sidewalks seems to have led him to the new creative path revealed in this show.

The artist conceived the idea of disarranging the classic pedestrian crosswalk by radically extending its painted lines (in Ibirapuera Park's main street). Metres and metres of impeccable white lines result in a great minimalist work, which is also anti-minimalist due to its social thrust. Paraphrasing Orwell's famous phrase, urban spaces are more public for some than for others. With a flawless utopian gesture Guedes inverts the hierarchy of privilege, reminding us that walkers are always worse off than drivers, and by the same token, those who have less have proportionately less rights. This is the logic behind the so-called "public good" or "public domain". The ephemeral quality of his gesture – as in those of Alex Villar – further underscores the hierarchy of values that dictates our chaotic urban life.

Clearly the term 'utopian' can no longer refer to the old apocalyptic claim that art will revolutionise the planet, but rather to the *desire* to "put more poetry into the world", that "the virtual take centre stage", "a desire to rebuild the world, to start over again", in Guedes' own words. By means of a minimal yet sweeping disarrangement, the artist and the pedestrians who used his utopian crosswalk joined in a momentary – but no less real – common ground. A.S.





www.adrenalama.com.br

TOYOTA





62 **ADRIANO e FERNANDO GUIMARÃES**

*Respiração +*, 2002 duas caixas de acrílico, aço e ferro / performance [two acrylic boxes, steel and iron / performance] 188 x 71 x 190 cm (caixas / boxes)

*Luz incandescente*, 2000 transparência, colírio (base tropicamina a 1%), tapa-olho e armário de vidro e metal / intervenção, 72 x 35 x 30 cm (armário / cabinet) [transparency, 1% tropicamine-base eyedrops, eyepatch, and glass and metal cabinet]

*Respiração -*, 2002 cadeira e caixa de acrílico / performance [chair and acrylic box / performance], 90 x 65 x 50 cm (caixa / box)

*The air is full of our cries.*  
Samuel Beckett







Que ironia que Samuel Beckett, o grande desfazedor, consciente como ninguém do buraco no centro de todo ato humano, fosse também o dramaturgo mais obsessivamente resistente à menor mudança nas montagens de suas peças. Dupla ironia: os irmãos Guimarães dedicaram-se a desarranjar por completo as obras do autor irlandês, enxertando suas questões no campo da plástica para dissecá-las, reinventá-las e carregá-las com novas densidades.

O universo estético destes artistas brasileiros habita em caixas. Minimalistas, translúcidas, assépticas como vitrinas médicas, iluminadas das mais variadas formas, as caixas exibem textos ou objetos estranhos e sedutores que às vezes as transbordam; outras contêm *performers* – de corpo inteiro ou “fracionados” – e inclusive o próprio espectador.

Seu radical desarranjo do texto beckettiano é visto claramente nas três obras apresentadas neste Panorama. *Respiração + e Respiração* - se afastam substancialmente de sua fonte original, *Breath* (1969), a peça teatral mais curta da história, com somente 35 segundos de duração, sem atores nem palavras. Ambas as performances estão centradas no próprio ato de respirar para expor a banalidade do poder e a vã impotência que obriga tanto o fraco como o forte a repetir ações estéreis, risíveis e esvaziadas de sentido, que ainda por cima acabam no inevitável fracasso. O uso irrefletido da linguagem, a dramática iluminação, a parca beleza das cenas, o ritmo severo e a tortura branda a que se submetem os *performers* nos aproximam das fronteiras do horror.

*Luz incandescente* – obra extraordinária, de uma simplicidade extrema – é o desarranjo mais atrevido do Panorama. Sua origem procede de “blazing light”, a abstrata indicação dada por Beckett para a montagem de uma de suas peças e que rara vez é conseguida com a ofuscante intensidade que ele teria desejado. Mediante a aplicação de um colírio localizado numa caixa com instruções de uso, o espectador pode submeter sua visão a um transtorno temporário. A pupila não poderá realizar a contração involuntária que regula a entrada da luz, e assim o excesso desta esfumará os contornos de todas as coisas. Desta forma, quem se atrever a “iluminar sua percepção” terá o poder ótico de desarranjar ainda mais todos os desarranjos desta exibição. **A. S.**





How ironic that Samuel Beckett, the great undoer —searingly aware of the void at the centre of every human act— was so obsessively against the slightest change in the productions of his plays. Double irony: the Guimarães brothers have radically disarranged the Irish author's essential metaphors, grafting them in the arts arena so as to dissect, reinvent and load them with new content.

The aesthetic universe of these artists from Brasilia is contained in boxes. Minimalist, transparent and aseptic like medical cabinets, illuminated in the most varied ways, these boxes display bizarre, seductive texts or objects which sometimes spill out of them; some contain performers, and at other times, the spectator himself.

Their extreme disarrangement of Beckett's text is clearly seen in the three works shown in the Panorama. *Respiração +* [Respiration+] and *Respiração -* [Respiration -] have completely departed from their original inspiration, *Breath* (with no actors or words, it's the shortest play in history: 35 seconds long). Both performances, based on the simple act of breathing, convey the banality of power and the impotence that forces both the weak and the strong to repeat barren, ridiculous actions devoid of meaning and doomed to failure. The perfunctory use of language, the dramatic lighting, the spare beauty of the scenes, the stern tempo, and the disquieting torture the performers submit to, escort us near the margins of horror.

*Luz Incandescente* [Incandescent Light] – a work of extreme simplicity – is the boldest disarrangement of the Panorama. Its origin comes from "blazing light", the abstract stage directions for one of Beckett's plays, rarely achieved with the glaring intensity he would have wanted. By applying an eye drop found in a glass cabinet with instructions for use, spectators may temporarily distort their vision. The pupil can no longer perform the involuntary contractions that regulate the entry of light and so its excess blurs the contours of all things. In this way, whoever dares to "enlighten" his or her perception, will have the optical power to disarrange even further all the disarrangements in this exhibition. A.S.









*Meu lixo* [My garbage], 1999 vídeo DVD, sonoro [soundtrack], 2min57s

*Finalmente* [Finally], 2001 vídeo DVD, sonoro [soundtrack], 5min35s

*Cebola* [Onion], 2002 vídeo DVD, sem som [silent], 9min57s







## ¿Qué pasa con el puño cuando la mano se abre?

Edison Simons

Esta exposição apresenta pela primeira vez em nosso hemisfério esta jovem artista chinesa de vídeo-performance, que é ainda muito pouco conhecida internacionalmente. Ela participa com três obras apresentadas em três monitores simples. São muito diretas e concisas, retomando a limpa efetividade da prática do gênero nos anos sessenta e setenta. Seu conteúdo gira em torno da transformação através do "desarranjo", e da tensão de sentidos desencadeada por este processo.

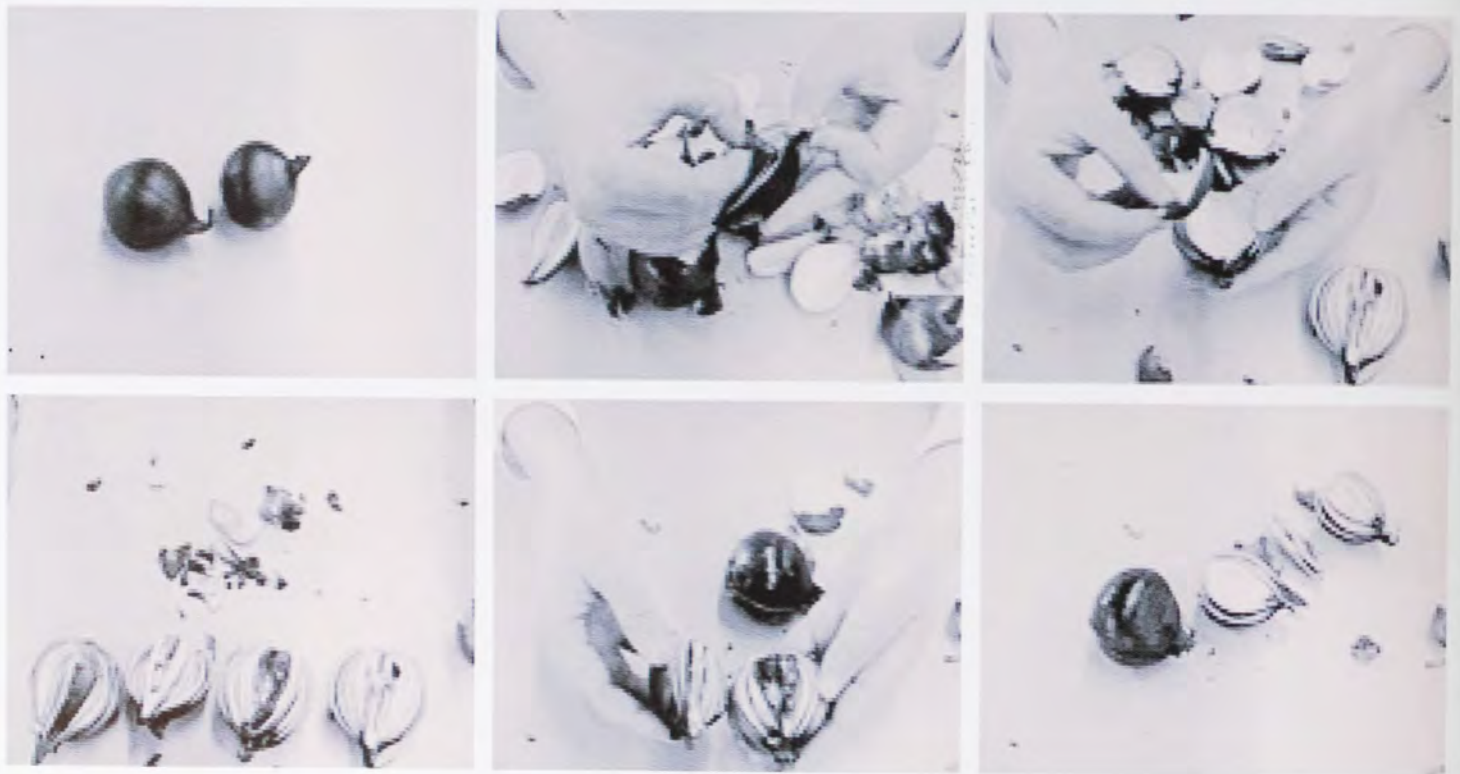
Em *Cebola* vemos as mãos da artista separando com meticulosidade as várias camadas de duas cebolas. Após tê-las desmanchado completamente, realiza a ação inversa: torna a montá-las com muito trabalho, misturando suas partes originais ao acaso. A possibilidade de um infinito jogo de arranjo e desarranjo fica depois proposta. Esta operação mínima abre o máximo de sugestões sobre o ser das coisas. A obra é um *microchip* ontológico de grande concentração reflexiva; uma ontologia atuada.

*Finalmente* mantém a mesma depuração formal, mas envolve o corpo e sua ação. Vêem-se de novo as mãos da artista, desta vez preparando massa, que ela depois cozinha. Kan vai então mastigando-a e cuspidando-a, para tornar a amassá-la e cozinhá-la, repetindo as ações até que a massa vai desaparecendo no processo material de suas transformações. A dialética arranjo-desarranjo é posta novamente em ação nesta peça, porém numa dimensão mais biológica.

*Meu lixo* é uma das performances mais comovedoras que já vi. Esta obra de menos de três minutos mostra novamente as mãos da artista, agora remexendo no depósito de lixo de sua casa. Ela retira os restos de algum resíduo e o nomeia em sua condição original. Por exemplo, pega pedaços de cascas de laranja e sussurra: "é uma laranja". A ação de nomear, como em alguns ritos, recria as coisas, que recuperam assim sua identidade própria que tinha sido reduzida à noção de lixo, embora os traços desta identidade ainda estejam presentes nos restos, permitindo uma identificação individualizada.

Há uma sutileza que se perde com a tradução. O mandarim e outras línguas chinesas não possuem tempos verbais. Quando a artista diz "é uma laranja" não existe a indicação de presente que ocorre no português, isto é, em sua língua original a obra assinala uma espécie de essência permanente das coisas por meio do contraste entre a afirmação verbal da laranja e a apresentação visual de seu estado atual, reduzido a uns restos. Assim, os três vídeos são discussões ontológicas a respeito da essência, da identidade, da metamorfose. Em *Meu lixo* o jogo de transformações ocorre do passado em direção ao presente. Isto lhe dá uma carga afirmativa, de sóbria e ao mesmo tempo emotiva poesia. Kan "desarranja" o lixo exaltando-o, como faz Varejão com as drogas. G. M.





This exhibition presents, for the first time in our hemisphere, the work of this young Chinese video-performance artist who is still little known in the international scene. She has contributed three works on simple TV monitors. Direct and concise, they recall the clean effectiveness of the genre in the 60s and 70s. The content revolves around transformation through 'disarrangement' and the semantic tensions released by this process.

In *Cebola* [Onion] we see the artist's hands meticulously separating the various layers of skin of two onions. After having completely taken them apart, she carries out the process in reverse: she painstakingly puts them together again, mixing up the original parts at random. Thus she suggests the possibility of an infinite game of arranging and disarranging. This minimal operation opens the maximum number of suggestions about the nature of things. The work is an ontological microchip of concentrated speculation; an enacted ontology.

*Finalmente* [Finally] maintains the same formal purity but includes the body in its action. Again we see the artist's hands, this time making pastry which she then bakes. Kan eats it, spits it out and then kneads it and cooks it again, repeating these actions until the dough gradually disappears during the physical process of its transformations. The dialectic of arrangement/disarrangement is again put into play in this piece, albeit in a more biological form.

*Meu Lixo* [My garbage] is one of the most moving performances I have ever seen. This work, barely three minutes long, shows the artist's hands once more, this time digging in her trash can. She takes out the remains of some item of garbage and gives it its original name. For instance, she takes out pieces of orange peel and murmurs: "This is an orange". The act of naming, as in certain rituals, recreates things, thus recovering their own identity, which had been consigned to the reductive notion of rubbish, though traces of this identity are still present in its remains and allow for an individualized recognition.

There is a subtlety here that is lost in translation. Mandarin and other Chinese languages do not have verb tenses. When the artist says: "This is an orange" there is no indication of the present – contrary to English – so in its original language the work shows a kind of permanent being in things by contrasting the verbal affirmation of the orange to the visual presentation of its actual state, reduced to debris. Therefore, the three videos are ontological discussions on being, identity and metamorphosis. In *My garbage* the game of transformations is carried from the past to the present. This endows it with an affirmative charge, and with a restrained and emotive poetry. Kan 'disarranges' her garbage by exalting it, as Varejão does with drugs. G.M.





Isto é um maço de cigarros.  
 Isto é uma noz.  
 Isto é uma linguiça.  
 Isto é um remédio.  
 Isto é uma banana.  
 Isto é uma laranja.  
 Isto é uma maçã.  
 Estes são temperos.  
 Isto é papel higiênico.  
 Isto é um bilhete.  
 Isto é um cartão de desconto.  
 Isto é um pacote de cigarros.  
 Isto é um iogurte.  
 Estes são salgadinhos de arroz.  
 Isto é um guardanapo.  
 Isto é uma semente de girassol.  
 Isto é uma laranja.  
 Isto é uma garrafa d'água.  
 Isto é um remédio.  
 Isto é uma linguiça.  
 Estes são salgadinhos de arroz.  
 Isto é papel higiênico e uma banana.  
 Estes são dois cigarros.  
 Isto é uma noz.  
 Isto é um remédio.  
 Isto é água destilada.  
 Isto é plástico.  
 Isto é papel.  
 Isto é uma linguiça.  
 Isto é um canudo.  
 Isto é um papel.  
 Isto é um remédio.  
 Isto é uma fita dv.  
 Isto é uma viagem e uma semente.  
 Isto é uma laranja e uma fita dv.  
 Isto é papel higiênico.  
 Isto é uma ervilha.  
 Isto é um chiclete.  
 Isto é um pedaço de pão.

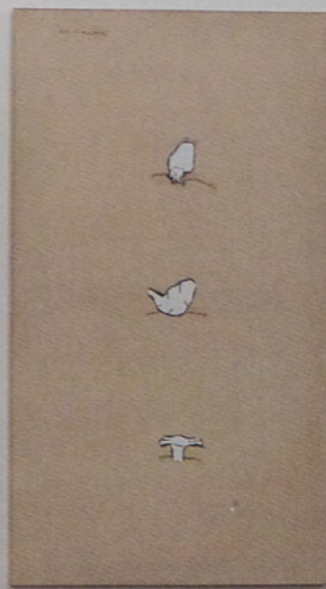
This is a cigarette pack.  
 This is a walnut.  
 This is a sausage.  
 This is medicine.  
 This is a banana.  
 This is an orange.  
 This is an apple.  
 These are spices.  
 This is toilet paper.  
 This is a ticket.  
 This is a discount card.  
 This is a cigarette pack.  
 This is a yoghurt bag.  
 These are rice chips.  
 This is a napkin.  
 This is a sunflower seed.  
 This is an orange.  
 This is a bottle of water.  
 This is medicine.  
 This is a sausage.  
 These are rice chips.  
 This is toilet paper and a banana.  
 These are two cigarettes.  
 This is a walnut.  
 This is medicine.  
 This is distilled water.  
 This is plastic.  
 This is paper.  
 This is a sausage.  
 This is a straw.  
 This is paper.  
 This is medicine.  
 This is a dv tape.  
 This is a pea and a seed.  
 This is an orange and dv tape.  
 This is toilet paper.  
 This is a pea.  
 This is a chewing gum.  
 This is a piece of bread.



PHILIPS

HAUER 1994





70 JOSÉ LEONILSON

*Para o meu vizinho de sonhos*, c. 1991 bordado sobre feltro [embroidery on felt], 90 x 38 cm

*Clear Water*, 1991 acrílica sobre lona [acrylic on tarpaulin], 155 x 86 cm

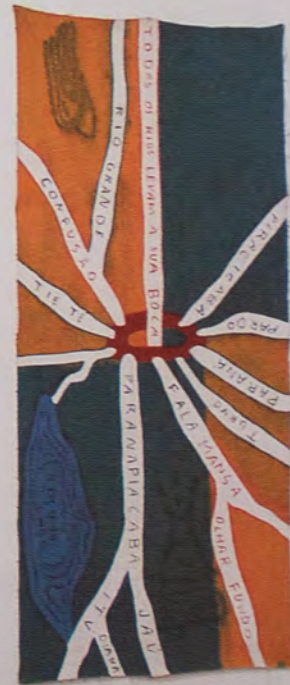
*Os rios por meu fluido entrego meu coração*, 1991 acrílica sobre lona [acrylic on tarpaulin], 164 x 100 cm

*Todos os rios*, 1988 acrílica sobre lona [acrylic on tarpaulin], 212 x 100 cm

Do meu sangue  
Do meu suor  
Este amor viverá  
Hélio Oiticica







O desarranjo radical na obra deste "morto indócil" deitou por terra concepções estéticas passadas e presentes. Sua arte é vida, sexo, religião, amor, cosmos, desejo, poesia. É relíquia, escultura, desenho, bordado, artesanato nordestino, moda universal, pintura, solidão, morte, poesia. Sempre poesia: um desarranjo da linguagem em todos os seus níveis. A imagem, o objeto e a palavra fraturam-se e emudecem para abrir-se ao enigma e à "imaginação amorosa de cada um", como diria Dalí. Essas "carências" são a chave e o paradoxo de sua arte, uma vez que acentuam precisamente aquilo que supera a faculdade de comunicar.

As mãos de Leonilson, assim como as de Gomes, resgatam, fundem, cosem, amarram, enlaçam ou bordam retalhos e fragmentos de objetos ou telas, para dar-lhes uma nova identidade, convertendo-os numa espécie de relicários. Mas, a meu ver, nas melhores peças dela a simbologia é concêntrica porque gira dentro de si mesma; nas dele, sentido e metáfora são intimamente autobiográficos e estão ligados ao sujeito do desejo. Mementos sacros, alegorias eróticas, ex-votos, íntimas ofertas de amor.

O artista cearense, falecido há exatamente uma década, participa deste Panorama com obra variada, desde as pinturas românticas do final dos anos 80, até desenhos e bordados de seus três últimos anos de vida. Nesse breve período, conforme aponta Lisette Lagnado, sua expressão sofreu grande mudança, em virtude da doença que o matou. Após 1989 encerra-se o capítulo lúdico do febril poeta enamorado e tem início uma etapa mais secreta e dolente. O corpo vai-se desvanecendo, suas peças simplificam-se ao máximo, repetem-se os mesmos ícones e o olhar interioriza-se. As metafóricas carícias e poemas de amor vão se tornando sussurros; a voz, melancólica e parca, vai-se apagando até extinguir-se. *O perigoso*, série de 1992, exibida sobre uma mesa de madeira, constitui-se de sete desenhos mínimos, infantis, quase inexistentes de tão precários. O quinto – uma gota de seu próprio sangue contaminado de Aids – deu origem ao cáustico título.

Em boa medida, o desarranjo intrínseco que se operava na linguagem estética de Leonilson seguiu seu curso, erodindo camadas e camadas de significado até defrontar-se com a morte, perante a qual tudo empalideceu e perdeu importância. Tudo, exceto a dor terrível, a fé religiosa e a infinita nostalgia do prazer. **A. S.**



*O templo*, 1993 bordado sobre feltro [embroidery on felt], 58 x 38 cm

*Sem título [Untitled]*, 1992 bordado e tinta acrílica [embroidery and acrylic paint], 37 x 28,5 cm

*Cheio, vazio*, 1993 bordado e costura sobre voile e sobre tecido de algodão [embroidery and sewing on voile and cotton fabric], 54 x 49 cm

*Rapaz sem rei*, 1993 bordado sobre feltro, algodão e lona crua [embroidery on felt, cotton and raw canvas], 55 x 36 cm

*Águas divididas*, 1993 bordado sobre seda e algodão [embroidery on silk and cotton], 42 x 38 cm

*J.L.B.D.*, 1993 bordado sobre veludo [embroidery on velvet], 14 x 12,5 cm

*J.L. 35*, 1993 bordado sobre *voile* [embroidery on voile], 15,5 x 15,5 cm

*Roupa de homem*, 1993 costura em tecido de algodão [sewing on cotton fabric], 64 x 36 cm

*O perigoso*, 1992 tinta e sangue sobre papel sobre mesa de madeira [paint and blood on paper on wooden table], 30,5 x 23 cm (desenhos / drawings); 100 x 181 x 51 cm (mesa / table)

The arresting disarrangement in the work of this “unruly dead man” has upset both past and present aesthetic preconceptions. His art is life, sex, religion, love, the cosmos, desire and poetry. It is sculpture, relic, drawing, embroidery, Northeastern handicraft, universal fashion, painting, solitude, death and poetry. Always poetry: a disarrangement of language at all levels. The image, the object and the word are filled with gaps and crevices, thereby embracing enigma and rousing the “amorous imagination of everyone”, as Dalí would say. These gaps are key to the paradox of his art, since they express precisely that which defeats the power to communicate.

Leonilson’s hands, like those of Gomes, rescue, blend, stitch, bind, tie or embroider scraps of cloth and fragments of items to alter their identity, transforming them into peculiar relics. But, in my opinion, her best pieces possess a concentric symbolism, one that turns upon itself; in his works, meaning and metaphor are fully autobiographical, and connected to the object of desire. They constitute sacred mementos, erotic allegories, ex-votos and intimate offerings of love.

The artist from Ceará, who died exactly ten years ago, is represented in this Panorama by various pieces, ranging from his romantic paintings of the late eighties, to drawings and embroideries from the last three years of his life. As Lisette Lagnado points out, in this brief period his work underwent a great change due to the sprouting of the illness that killed him. After 1989 he closes the playful chapter of the feverishly amorous poet and embarks on the last one, more secret and painful. The body begins to disappear, his works achieve maximum simplicity, the same icons are repeated over and over, and the gaze turns inward. The metaphorical caresses and love poems turn into murmurs; the melancholy, spare voice is gradually silenced. *O perigoso* [The Dangerous One], from 1992, is a series of seven minuscule, childlike drawings displayed on a wooden table... so precarious they barely exist. The fifth one – a drop of his own AIDS-infected blood – gives the work its caustic title.

Yet in spite of his illness, the intrinsic disarrangements of Leonilson’s aesthetic language followed their natural course, eroding layers and layers of meaning until, coming face to face with death, everything lost significance.. Everything except the terrible pain, religious faith and the infinite longing for pleasure. **A.S.**









74 **LUCAS LEVITAN e JAILTON MOREIRA**

*Inclinações musicais*, 2002 Cem caixas plásticas, impressão a laser e suporte de madeira [100 plastic cartons, laser printing and wood support], 149 x 149 cm

Information is not knowledge. Knowledge is not wisdom. Wisdom is not truth. Truth is not beauty. Love is not music. Music is best.

Frank Zappa





Sua obra consiste em cem caixas de CDs musicais com suas capas, que estão em exibição na loja do MAM e numa loja especializada de música na cidade. Cada capa identifica um CD diferente, e estes CDs contêm música de muitos lugares do mundo.

Mas as caixas estão vazias, e, além disso, os CDs que anunciam não existem. É tudo um engano monumental. Os artistas conceberam idéias de gravações inventadas por eles e desenharam as capas dos CDs levando em conta os países, as tendências de desenho vigentes na época atribuída a cada disco, a estética que os mesmos teriam de acordo com seu conteúdo, a casa discográfica que os produziria... Nada se mostra arbitrário e tudo é falso. São ficções feitas com todo rigor, fruto do poder inventivo dos autores, mas também de sua erudição musical e de design, bem como de pesquisas específicas que foram realizadas.

Na maior parte dos casos os CDs teriam sido possíveis, embora nunca tenham sido. Deste modo, as trilhas sonoras dos filmes de Glauber Rocha não foram compiladas, nem Lou Reed e Laurie Anderson cantaram juntos, conforme aparece no CD *Twin Hearts* proposto por Levitan e Moreira, nem Elis Regina apresentou *My Favorite Things*... Mas poderia ter ocorrido! Em outros poucos casos, ao contrário, trata-se de enganos do princípio ao fim, cheios de humor. Refiro-me a gravações impossíveis: a música de um povo da Indonésia que não possui música, ou "a música surrealista". Os artistas tiveram muito cuidado e meticulosidade em conseguir uma verossimilhança absoluta, capaz de enganar os conhecedores. Por isso a obra também é apresentada numa loja especializada, pois o objetivo principal deles foi obter uma espécie de armadilha zombadora e poética: fazer com que o público queira comprar os discos.

Levitan & Moreira são os autores de uma música-idéia, uma música conceitual. Uma música que não é possível ouvir, mas talvez imaginar. Para eles é também uma música do puro desejo. Lembro-me das palavras com que Eliseo Diego introduzia um de seus primeiros livros de poemas: "tendo vontade de lê-lo [o livro em questão], e não o encontrando, assim completo, por mais que o procurasse em muitos lugares diferentes, decidi por fim escrevê-lo eu mesmo. Parecendo-me que talvez haja outras razões mais graves para fazer um livro, mas nenhuma mais legítima". Os autores não fizeram a música, mas a simularam com legitimidade e com um grande conteúdo de realidade. É precisamente a sutil tensão entre verdade e mentira o que torna a sua peça fascinante. Também sua oscilação entre conhecimento e imaginação. Porém somente os conhecedores podem desfrutá-la em todo seu alcance, pois é a obra mais erudita em toda a exposição. No entanto, há algo que falta nela: *Os desarranjos de Felo Bergaza*, que nunca foram gravados, apesar de terem inspirado esta mostra. G. M.





Their work consists of one hundred music CDs, on show in the MAM shop and in a specialized music store in Sao Paulo. Their covers illustrate different recordings from many parts of the world.

But the boxes are empty because the CDs they refer to do not exist. It's all a monumental hoax. The artists invented these recordings and designed the CD covers according to the countries' trends in design current at the time each long play was supposed to have been made; the discs' aesthetics according to their content; the recording studio that would typically have produced them... Nothing is arbitrary, and yet everything is false. These are rigorously created fictions, the fruit of the creators' inventive power, their research, and their knowledge of music and design.

In most cases the CDs could have been made, but never were. The soundtracks of Glauber Rocha's films were not compiled, Lou Reed and Laurie Anderson did not sing together (as Levitan and Moreira pretend they did with the CD *Twin Hearts*), nor did Elis Regina sing *My Favourite Things*... But it could have happened! A few other cases, on the other hand, are hilarious frauds from beginning to end. I am referring to impossible recordings, like the compositions of a people in Indonesia who do not have music or the CD on *Surrealist Music*. The artists took great care to achieve an absolute verisimilitude that could deceive connoisseurs. For this reason the work is also presented in a specialized music store, since the main aim was to create a mockingly poetic scam: make the public want to buy the discs.

Levitan and Moreira are the authors of a music-idea, a conceptual music. Music that cannot be heard, but can perhaps be imagined... music of pure desire. This reminds me of Eliseo Diego's words in the preface of one of his first poetry books: "wanting to read it and not finding it, complete like this, though I looked for it in many different places, I finally decided to write it myself. To me there might be more serious reasons for writing a book, but none more legitimate". The artists did not make the music, but they simulated it legitimately and with a great amount of truthfulness. It is precisely the subtle tension between truth and falsehood what makes their piece so fascinating, as well as the balance of knowledge and imagination. Only connoisseurs can enjoy it to its full extent, being the most erudite work in the whole exhibition. Still, there is something missing in it: *The Disarrangements of Felo Bergaza*, which, though never recorded, inspired this show. G.M.







M M A R D E L A S A N T I L L A S O C A R I B E  
M A R C A S P I O O C A R G E N T I N O  
M a r M a r M a r S c o t i a m  
M a r A r a b i g o N A E M G A R M O O A C  
M A R D E L I G U R I A E M G A R M O O A C  
M A R É A N O  
G L A C

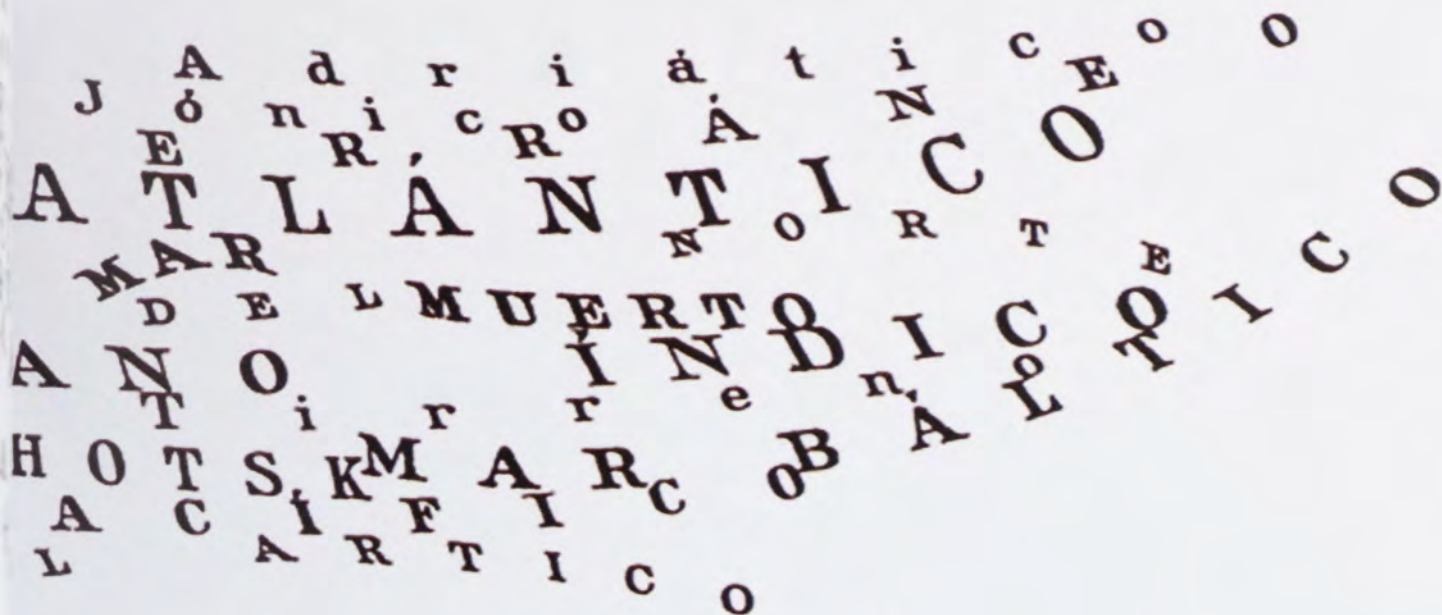
78 JORGE MACCHI

*El poema líquido* [O poema líquido], 2003 plotter (texto) sobre piso [plotter printing on floor], 400 x 100 cm (aprox.)

Quando falo do aspecto formal, falo da idéia. A forma do conceito em si. Busco a elegância formal tanto no conceito quanto na manifestação física de uma obra.

Cildo Meireles





Diz o curador desta mostra que Jorge Macchi é o artista mais brasileiro da Argentina e, a meu ver, com razão. Prova disso é sua admirável capacidade de materializar uma densa trama de associações em formas destiladas, sensuais e precisas. São, em essência, obras que entrelaçam dois pólos: a multiplicidade e a concisão. Por outro lado, seu uso agudo e pontual da linguagem vincula-o à tradição literária argentina.

O pior pesadelo de Borges era a Biblioteca Total, porque nada já escrito ou que venha a sê-lo ficaria de fora e, em conseqüência, as páginas valiosas ou extraordinárias se perderiam entre aquelas absurdas e reles (sem dúvida, um presságio da internet). Macchi parece ter a mesma obsessão, porém ao inverso: cada instante, evento, frase, conhecimento, pessoa e objeto do infinito oceano da história está irremediavelmente destinado ao esquecimento e à desintegração. Ele sabe disso e, no entanto, resiste. Como Fernanda Gomes e Marcone Moreira, busca e valoriza aquilo que para outros seria simples lixo. Macchi explica que os resíduos que atraem sua atenção já não são coisas, como antes, mas algo muito mais intangível: "as margens, as notícias policiais e as frases que pretensiosamente ilustram suas cenas de horror, as palavras retiradas de contexto, as mensagens de amor perdidas no jornal, os textos de publicidade, os obituários, os nomes que aparecem após o FIM dos filmes, os textos que ninguém lê". Vai guardando estes textos durante anos e depois os fragmenta e os desarranja de maneiras incrivelmente nítidas, poéticas e sutis.

As duas peças que agora apresenta são metáforas do fim. Em *Viagem submarina*, Macchi recortou todos os continentes e ilhas do atlas e os substituiu por mares e oceanos, criando uma imagem estranhíssima e desarranjada do mundo. Ficam somente as bordas daquilo que "antes" foram massas de terra e a água, elemento informe por excelência. Em *Poema líquido* a entropia é ainda mais radical. Tudo desapareceu, exceto os nomes de mares e oceanos. O engenhoso toque de humor na distorção – como "Mar do Morto" – ou na ficção – como "Mar Argentino" – e a bela dança aquática das palavras não atenuam o fato essencial de que estão a ponto de misturar-se numa amálgama indecifrável de letras e, finalmente, com o grande Nada escuro que nos espera e do qual, por um acaso remoto, procedemos. A. S.













82

**CILDO MEIRELES**

*Descala*, 2002 metal, 300 x 50 (variável / variable) x 5 cm



(...) una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo;  
esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre.  
**Jorge Luis Borges**







Há alguns anos a editora Phaidon solicitou a Meireles que escolhesse um texto literário para ser incluído no livro sobre sua obra. Não foi sem razão que optou pelo célebre conto de Borges. Tanto no labirinto de Ts'ui Pen como no trabalho deste grande artista brasileiro, o tempo é medular. Não o clássico tempo linear, mas um tempo desarranjado e talvez mais próximo da verdade. Tempo plural, heterogêneo e paradoxal, feito de divergências que às vezes convergem, de paralelos que podem entrecruzar-se.

O fator temporal, como tudo na obra de Meireles, está intimamente ligado à percepção psíquica, sensual e cognitiva do espectador. É lá, no "espaço humano", onde transcorre o tempo oculto em suas instalações e objetos, com cadências e desvios que se adaptam à sensibilidade de cada um. A forma aberta e fluida de suas obras também redime a experiência pessoal.

Se o tempo imprime sua severa marca nos objetos de Fernanda Gomes e nas "pinturas" de Marcone Moreira, nas obras de Meireles o tempo aponta na nossa direção, como ocorre com *Descala*, que pela primeira vez é exposta ao público. Dezesseis estruturas de três metros de altura parecem ser uma obra minimalista desarranjada, e de certa forma o são, pela repetição exclusiva de verticais e horizontais de medidas idênticas, porém dissimilar posição. O impacto estético é imediato. No entanto, com ou sem a ajuda do título, vamos compreendendo que o desarranjo estrutural tem raízes mais profundas. São escadas liberadas de sua funcionalidade pelo desajuste de suas barras e batentes. Exceto uma.

Assim como em seus trabalhos anteriores, este artista opera com o contínuo deslizamento de uma dimensão a outra: a referência ao objeto cotidiano, com sua ancestral bagagem semântica, dobra-se à forma "pura e objetiva" e às possíveis leituras da obra.

Inclusive numa obra de parede como esta, Meireles pretende que o espectador "veja com o corpo". É uma reação instintiva, nos imaginarmos subindo infrutiferamente as "*descadas*", até perceber que há, sim, uma delas que serve. Essa escada única faz referência à norma e ao mesmo tempo insinua uma saída alternativa. Utópica? O fato de que um objeto tão mundano e corporal tenha servido durante séculos como a melhor metáfora da ascensão espiritual e intelectual desmente a absurda polaridade judaico-cristã entre corpo e alma.

Mas acho que o humor de Meireles tem menos carga irônica do que poesia. Aquela que, com um gesto brilhante, preciso, nos entrega uma multiplicidade de sugestões. **A. S.**





Some years ago, Phaidon Press asked Meireles to select a literary text to be included in a book about his work. His choice of Borges' renowned story was not arbitrary. Time is as essential to Ts'ui Pen's labyrinth as to the work of this great Brazilian artist. Not classical linear time, but time disarranged, and one perhaps closer to the truth. Time plural, sundry and paradoxical, made up of divergences which sometimes converge, of parallels which may intertwine.

The time factor, like everything else in Meireles' work, is intimately connected to the psychological, sensual and cognitive perceptions of the viewer. It is here, within the 'human space', where his hidden time elapses, with cadences and detours that adapt to individual sensitivities. The fluid and open form of his works also serves to heighten personal experience.

If time has scarred the objects of Fernanda Gomes and the 'paintings' of Marcone Moreira, Meireles' time rather points to *our* direction, as in *Descala\**, shown in Brazil for the first time. Sixteen tall structures seem to comprise a disarranged and minimalist installation – which in a sense it is, given the serial repetition of identically shaped verticals and horizontals. The aesthetic impact is instantaneous. However, with or without the title's help, we learn that this structural disarrangement has deeper roots. We are looking at non-functional ladders since the sides and parallel rungs are in meticulous disarray. All except for one.

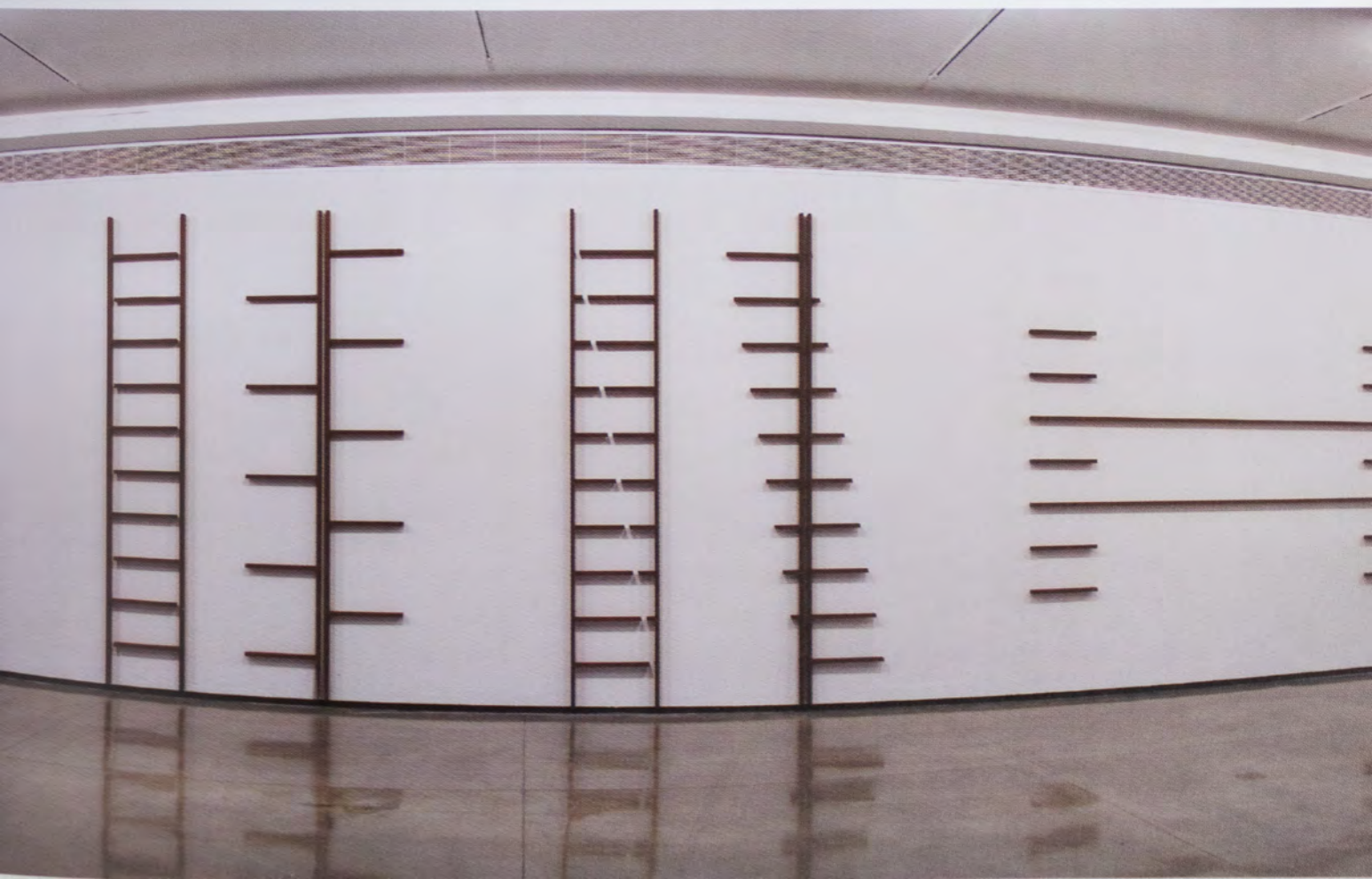
Meireles always works with slippages, that is, with the continuous crossover of one dimension to another: the reference to an object taken from daily life – with all its semantic baggage –, is seamlessly linked to the "pure and objective" form and to many other possible readings of the oeuvre.

Even in a wall piece such as this one, Meireles enables the viewer to "see with his body". As an instinctive reaction, we see ourselves pointlessly climbing these multiple variations of 'non-ladders' until we realise that indeed there is one that can work. This single stairway refers to the norm and at the same time suggests an alternative (utopian?) exit. That such a mundane and corporal object has been employed for centuries as the best metaphor for spiritual and intellectual ascent, does away with the absurd Judaeo-Christian polarity between body and soul.

Yet I believe Meireles' art is less ironic than poetic. The kind that, in a brilliant and precise gesture, bestows a wealth of suggestions. **A.S.**

\* "The title of the work is a pun on the Italian word 'scala', which means both stairway and scale." (Translator's Note)







**MARCONE MOREIRA**

*Memória do carvão*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood /appropriation], 58 x 70 cm

*Deslocamento*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood /appropriation], 45 x 95 cm

*Precaução II*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood /appropriation], 50 x 50 cm

*Arqueologia visual*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood /appropriation], 30 x 310 cm

*Andirobar*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood /appropriation], 62 x 85 cm

*Calafetação*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood /appropriation], 77 x 183 cm

*Tráfego*, 2002 madeira pintada (apropriação) [painted wood /appropriation], 52 x 75 cm

*Picadeiro*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood /appropriation], 57 x 126 cm

**Quanta arrogância se esconde na perfeição.**

Jean Arp, *Jours effeuillés*





Meses atrás, na galeria da Universidade da Amazônia, em Belém, realizou-se a primeira mostra individual de Marcone Moreira. Ao entrarmos na sala, a palavra que saltou à mente foi “Madí”. As peças apresentavam a característica subversão do enquadramento regular, a simbiose de escultura e pintura, a viva dinâmica entre cor e geometria, a pintura industrial sobre madeira, o formato modesto. Porém, logo se tornaram tão evidentes as amplas diferenças entre a obra do jovem artista de Marabá e a estética do grupo concreto rio-platense dos distantes anos 40 que nem sequer valia a pena traçar essas influências. E apesar disso, não dá para fugir à referência.

Marabá, pequena cidade paraense, é um entroncamento de grande movimentação mercantil, uma vez que é percorrida por dois rios que mais parecem mares, a estrada Transamazônica e a ferrovia Carajás. Está repleta de barcos e caminhões, os veículos mais valorizados da economia popular. Adornados com singulares jogos de cores e padrões que traduzem a rica, variada e luminosa natureza tropical, constituem-se em digna expressão do folclore nortista e são a única fonte direta do trabalho de Moreira. Direta ao ponto de que sua arte consiste na apropriação de pedaços já inservíveis destes veículos. O artista não pinta nem agrega absolutamente nada. Limita-se a pesquisar, escolher, apropriar-se e desarranjar com aguda sutileza estes velhos fragmentos de madeira para criar obras cuja inventiva cromática e estrutural contrasta com as capas de histórias inerentes aos materiais desgastados por anos de cargas e viagens.

A originalidade de sua obra reside precisamente na síntese entre esta apropriação direta e uma geometria objetiva, que a irmana e a distingue tanto da tradição concretista brasileira como das reelaborações do artesanato popular no trabalho de artistas como Leonilson e Emmanuel Nassar.

Se, conforme afirma Marcelo Pacheco, o grupo Madí buscava “sair da auto-referencialidade” e tratar “a arte como campo aberto e participativo e como agente nivelador no seu aspecto político e nas suas relações diretas com a comunidade”, na prática nunca o conseguiu. Foi impossibilitado por seu essencialismo rigoroso e asséptico. Com parecida sensibilidade construtiva e sintética, em outro tempo e lugar, a arte de Moreira aproxima-se muito mais dessas aspirações, celebrando a cultura e a vida de incontáveis viajantes humildes de sua extraordinária região do mundo. **A. S.**





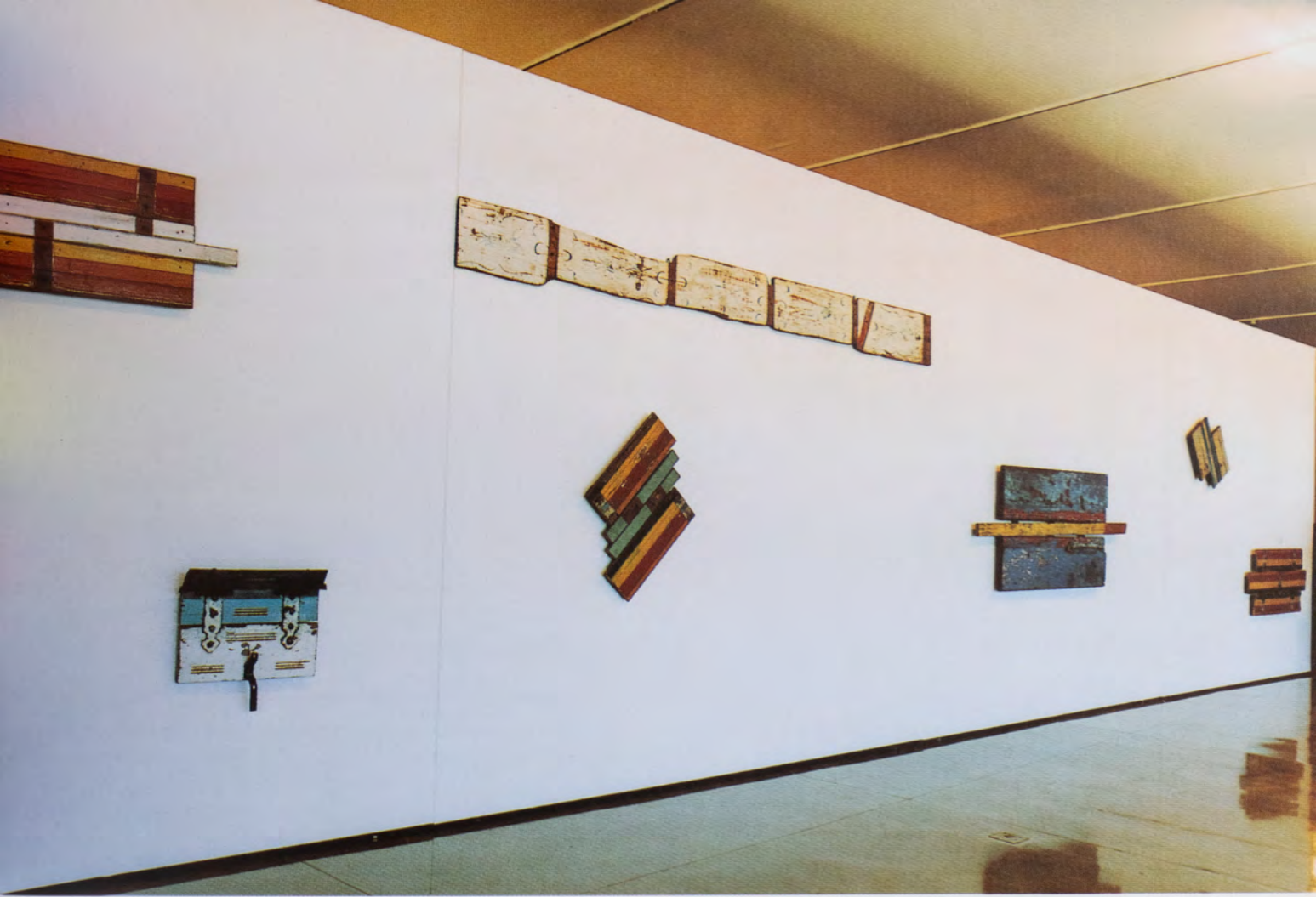
A few months ago the University of Amazonia, in Belém, held Marcone Moreira's first one-man show. Entering the room I instantly thought of Madí – the 1940s concrete art group from Argentina – since the works exposed a very similar altering of the conventional picture frame, the symbiosis of sculpture and painting, vivacious dynamics between colour and geometry, the modest format, and industrial painting on wood. Soon, however, the great differences between the aesthetics of the 21-year old artist from Marabá and the Madí group became so obvious that it made no sense to trace possible influences. And still the connection is unavoidable.

Marabá, a small town in the northern state of Pará, is also a commercial hub, where two huge rivers, the Transamazon Highway and the Carajás Railway meet. It is filled with trucks and ferries, the most treasured vehicles for the popular economy. Decorated with striking color combinations and patterns that translate the exuberant, varied and luminous world of the tropics, they are a prominent manifestation of Northern folklore, and the only direct source for Moreira's art, since it consists exclusively of appropriated fragments of vehicles that are no longer in use. The artist neither paints nor adds anything at all. With acute subtlety, he chooses, disarranges and combines these old wooden boards in order to create wall pieces whose chromatic and structural originality contrast with the layers of history inherent in materials worn out by years of transporting people and goods.

Moreira's innovation lies precisely in the synthesis between this direct appropriation and an objective geometry – tying and, simultaneously, distancing his art from both the Brazilian Concrete tradition and the reworking of folklore by artists such as Leonilson and Emmanuel Nassar.

If – as Marcelo Pacheco states – the Madí group tried to go “beyond the self-referential” and treat “art as an open participative field and as a force of equality in its political facet and direct relationship with the community”, in practice it never achieved this aim. Its rigorous and aseptic essentialism made it impossible. With similar constructive sensibility, at a far different time and place, Moreira comes closer to these aspirations, by celebrating the culture and life of countless travellers in his extraordinary region of the world. They no doubt understand his art in ways we cannot. **A.S.**









90 **VIK MUNIZ**

*Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) – Bomb, 2002* impressão gelatina e prata tonalizada de sépia [sepia-toned silver gelatin printing], 101,6 x 127 cm

*Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) – Key, 2002* impressão gelatina e prata tonalizada de sépia [sepia-toned silver gelatin printing], 101,6 x 127 cm

*Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) – Pipe, 2002* impressão gelatina e prata tonalizada de sépia [sepia-toned silver gelatin printing], 101,6 x 127 cm

*Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) – Tooth, 2002* impressão gelatina e prata tonalizada de sépia [sepia-toned silver gelatin printing], 101,6 x 127 cm

*Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) – Socks, 2002* impressão gelatina e prata tonalizada de sépia [sepia-toned silver gelatin printing], 101,6 x 127 cm

*Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) – Clip, 2002* impressão gelatina e prata tonalizada de sépia [sepia-toned silver gelatin printing], 101,6 x 127 cm

Crer nas imagens é como crer em Deus.  
Gerhard Richter





O equívoco é uma estratégia de desarranjo escolhida por Muniz, assim como por Delvoye como operação para nivelar as hierarquias impostas no Ocidente. Nos *Lipstick Prints* do artista belga, o ânus plagia a boca. Em *The Sarzedo Drawings*, como em toda a obra de Muniz, o ardil é polissêmico e trabalha em vários níveis e momentos de seu processo criativo.

Fotógrafo e desenhista impecável, este artista considera-se tecnicamente fiel ao cânone tradicional. O desarranjo ocorre na “união profana” de ambos os meios, a plástica e a fotografia, e, como corolário da realidade e da ficção. Semelhante a um jogo arrevesado de espelhos, o espectador percebe o que não é, toma consciência de seu equívoco, confunde-se mais, vai descobrindo as pistas do engano e acaba duvidando de toda forma de representação.

Suas numerosas séries de fotografias são, sem exceção, simulacros de simulacros de simulacros. A imagem original, a “verdadeira”, nunca aparece à nossa vista, seja porque nunca existiu, seja porque é somente evocada pela memória. Em cada obra, os múltiplos estratos representativos diluem o poder e o valor intrínseco da fonte inicial na qual Muniz se inspirou.

O artista é denominado “autor de ilusões de baixa tecnologia”. São bem conhecidos os seus registros fotográficos de assombrosos desenhos feitos com materiais efêmeros e “pobres” – pó, chocolate, algodão, fios, arame, geléia e manteiga de amendoim, espaguete com molho, açúcar, terra –; desenhos estes que, por sua vez, advêm da lembrança que o artista tem de pinturas ou fotografias clássicas, ou a partir de retratos de crianças indigentes imitando as poses de protagonistas de quadros célebres da história da arte. O que à primeira vista parece ser uma fotografia comum torna-se o retrato do retrato de um retrato ou de um desenho muito pessoal que parodia uma imagem “universal”. Horas e horas de trabalho árduo desaparecem num instante, permanecendo em troca aquilo que não se leva mais que um instante para criar: a fotografia.

*The Sarzedo Drawings* foram concebidos durante uma viagem realizada por Muniz pelo Sudeste brasileiro, em alusão aos imensos desenhos rituais de civilizações pretéritas, como os de Nazca. Em áridas paragens terrosas, o artista fez desenhos ultra-sintéticos e clichês de objetos comuns em enorme formato: uma meia, um cachimbo, uma chave, um dente... Depois, para fotografá-los, sobrevoou a área em helicóptero. A divertida irreverência destas imagens compara a seriedade cósmica de tempos remotos com a nossa frívola sociedade contemporânea. Mas o jogo se complica ainda mais. Em seu estúdio, Muniz criou sobre a mesa maquetes muito similares às paragens de Sarzedo e fez outros desenhos para depois fotografá-los. Você consegue decifrar qual é um e qual é outro? **A. S.**



Deceit is one strategy chosen by Vik Muniz and Wim Delvoye to disarrange the hierarchies imposed by the West.. In the Belgian artist's *Lipstick Prints* the anus emulates the mouth. In *The Sarzedo Drawings*, as always with Muniz, deceit is polysemic, working at various levels and moments in his creative process.

This impeccable photographer, sculptor and draughtsman considers himself technically faithful to the traditional canon. Disarrangement operates elsewhere: in the "profane union" of these crafts, and – as a corollary – of reality and fiction. Like in a convoluted hall of mirrors, the spectator sees what is not, becomes aware of his mistake, gets more confused, begins to find the clues that expose the deceit, and ends up doubting all forms of representation.

His numerous series of photographs are, without exception, simulacra of simulacra of simulacra. The original image, the 'true' one, never appears, perhaps because it never existed or was merely summoned by the artist's memory. In every piece, the multiple strata of representations dilute the power and cultural value of the primary source that inspired Muniz.

He has been called "the author of low-tech illusions". Well known are his photographs of painstaking drawings and sculptures made with ephemeral and 'poor' materials such as dust, chocolate, cotton, thread, wire, peanut butter & jelly, spaghetti & tomato sauce, sugar, and earth. These are works born from Muniz's recollection of classical paintings and photographs, or from portraits of street kids posing as characters from famous masterpieces.. What at first sight looks like an ordinary photograph turns out to be a portrait of a portrait, or of a very subjective drawing that parodies a 'universal' image. Hours and hours of hard work to produce that which disappears in an instant – and only what takes an instant remains: the photograph.

*The Sarzedo Drawings* were conceived during a journey through the Southeast of Brazil, and allude to the enormous ritual drawings of past civilizations like Nazca. On a vast earthy landscape the artist drew iconic representations of everyday objects on a huge scale: a sock, a pipe, a key, a paper clip, a tooth... He then flew over the area in a helicopter to photograph them.. The amusing irreverence of these images establishes a contrast between the cosmic solemnity of remote times and our frivolous contemporary society. But the game gets more confusing: in his studio Muniz made small-scale models of the Sarzedo site, drew other figures and photographed them. Can you decipher which is which? **A.S.**









94 ERNESTO NETO

*Nóôs óvos a vida*, 2003 cal, gesso e malha de poliamida, dimensões variáveis [quicklime, gypsum and polyamide knit, variable dimensions]

Chocam ovos de basiliscos, e tecem teias de aranha; o que comer dos ovos deles, morrerá; e do ovo que for pisado sairá uma víbora.

Isaías 59:5





Esta exposição inclui alguns dos artistas brasileiros mais conhecidos no país e internacionalmente. Para introduzir perspectivas de novidade de acordo com o conceito do Panorama, vários deles foram desafiados a realizar obras fora do marco habitual de seu trabalho. Assim, Adriana Varejão cobriu uma grande parede com azulejos reais, enquanto que Fernanda Gomes espalhou sutilmente sua obra por todo o espaço de exibição. Mas o desafio maior ficou reservado a Neto: atuar no espaço do **mam** em que está exposta *Aranha*, de Louise Bourgeois. Esta escultura, com sua sala especialmente construída, que permite ser observada de fora do museu, é um grande ícone artístico em São Paulo. Neto dialoga com ela, instituindo uma relação criativa entre um jovem artista brasileiro e a consagrada artista francesa, por meio de uma obra emblemática que é ao mesmo tempo uma imagem aurática muito estabelecida no contexto. Neto desarranja assim essa escultura e seu âmbito mediante uma interação desencadeadora de nossos sentidos e relações visuais e espaciais. É uma homenagem, mas homenagem viva: na ação, no intercâmbio, na transformação.

Não é caso único na mostra, uma vez que Paulo Klimaschuska colocou nela múltiplos parecidos com coquetéis Molotov e os pôs também em outros museus da cidade, junto a pinturas consagradas. Realiza desta forma uma desconstrução irônica da retórica associada a essas obras e uma autocrítica do Panorama.

Não há novidade no fato de um artista intervir na obra de outro para fazer um comentário sobre ela ou com o objeto de produzir uma nova mensagem artística baseada nesta ação e na sua combinação de elementos. Os arranjos musicais são um exemplo freqüente. Alguns artistas, como Christo, dedicam-se a intervir em todos os tipos de construções e até em paisagens. As intervenções podem ser representadas (como os bigodes que Marcel Duchamp desenhou sobre uma reprodução da *Mona Lisa*), re-semantizadas à maneira dos *image appropriators*, ou reais, como quando Joseph Kosuth cobriu esculturas com panos, e as efetuadas aqui. Talvez a intervenção mais extrema tenha sido a de Robert Rauschenberg, ao apagar um desenho de Willem de Kooning, com autorização deste, simbolizando assim a superação do expressionismo abstrato por uma nova geração de artistas.

A obra de Neto poderia ser resumida como a busca da máxima tensão do objeto no espaço; não numa perspectiva geométrica, mas sensual e morfológica. Dentro de uma evolução muito consistente, esta avançou numa direção mais espacial e interativa, ao configurar âmbitos que podem ser experimentados pelo público. Estas características fazem com que o artista possa desarranjar *Aranha* e seu espaço com coerência e efetividade, criando novos significados e experiências para os visitantes. Seu dueto com Bourgeois faz com que esta seja uma inesperada e involuntária participante do Panorama, ao mesmo tempo em que Neto impõe sua personalidade ao espaço. **G. M.**





This exhibition includes some of the best-known Brazilian artists both nationally and internationally. With the aim of launching innovative perspectives – as required by the Panorama – several of them accepted the challenge of creating pieces that depart from their usual work. Thus, Adriana Varejão covered a huge wall with real tiles, while Fernanda Gomes has subtly spread her work all over the exhibition area. But the biggest challenge was reserved for Neto: to intervene Louise Bourgeois' *Aranha* [Spider], permanently displayed in the MAM.

In the specially built room that allows it to be seen from outside the museum, this sculpture is one of São Paulo's great artistic icons. Neto engages in dialogue with it, building a creative rapport between a young Brazilian artist and an established French one by means of an emblematic work which is also an auratic image firmly established in its context. Thus Neto disarranges this sculpture and its environment through an interaction that unleashes new meanings, and new visual and spatial relations. It constitutes a homage, albeit a living one: in the act, in the interchange and in the transformation.

This is not the sole case here, since Paulo Klimaschaska has placed multiples of his *Molotov Cocktail* alongside many of the works in this exhibition, and famous paintings of other museums in the city. In this way he has carried out an ironic deconstruction of the rhetoric associated with these works, and a self-criticism of the Panorama.

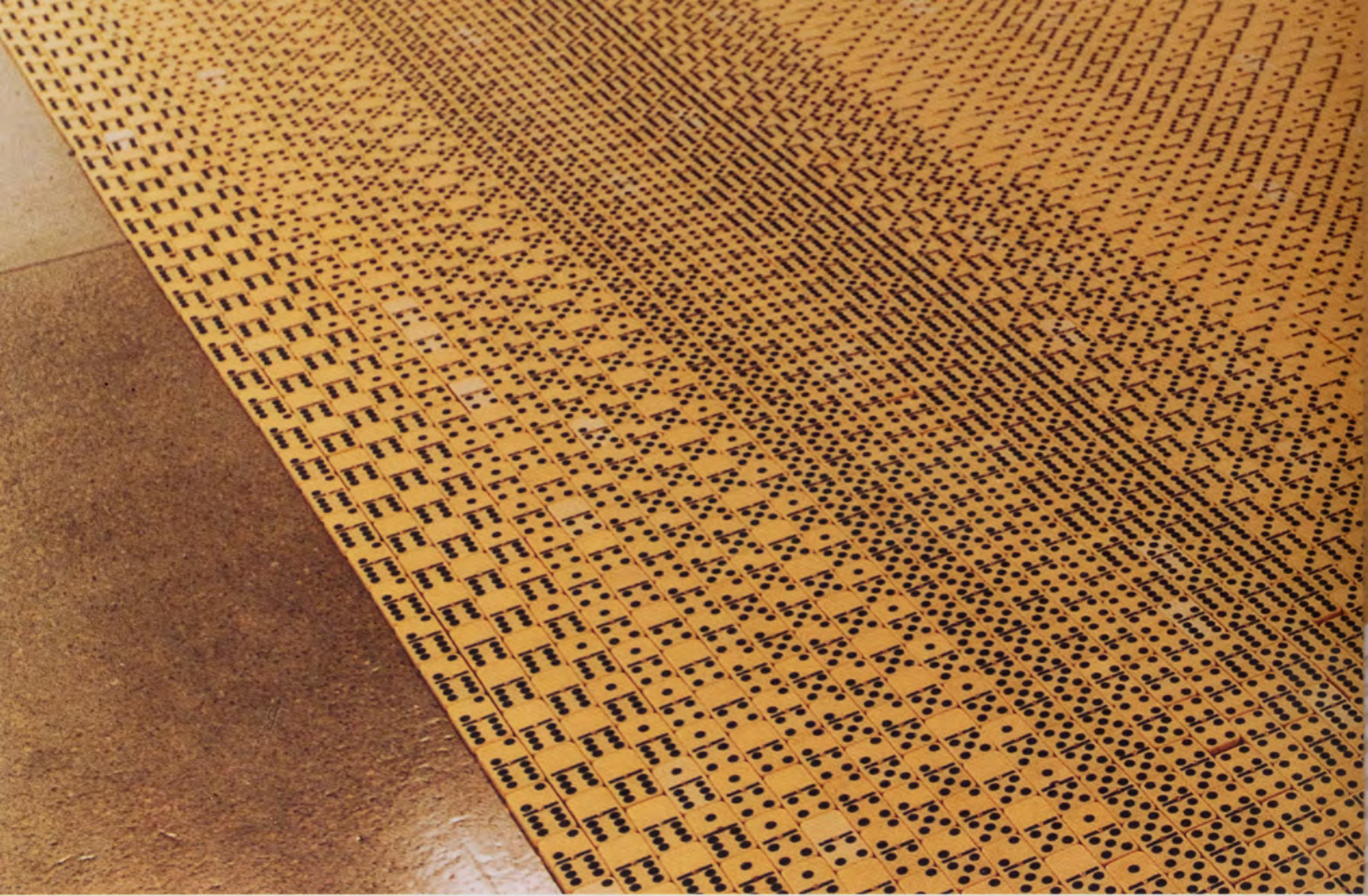
An artist intervening in the work of another artist, in order to comment on it or create a new message, is nothing new. Musical arrangements are a frequent example of this. Some artists, like Christo, devote themselves to intervening in all types of constructions and landscapes. These interventions may be represented (like the moustache Marcel Duchamp drew on a reproduction of the *Mona Lisa*); resemanticised in the manner of the 'image appropriators'; or real, as when Joseph Kosuth covered sculptures with cloths – and those in this show. Perhaps the most extreme intervention took place when Robert Rauschenberg erased one of Willem de Kooning's drawings (with his permission) thus symbolizing the overtaking of abstract expressionism by a new generation of artists.

Neto's oeuvre may be summed up as the search for the maximum tension of an object within space; its perspective is not geometrical, but sensual and morphological. His work has consistently evolved towards a more spatial and interactive direction by configuring environments that can be experienced by the public. These characteristics allow the artist to disarrange *Aranha* and its space coherently and effectively, creating new meanings and experiences for the visitors. His duet with Bourgeois makes her an unexpected and involuntary participant in the Panorama, while Neto imposes his personality upon the space. **G.M.**









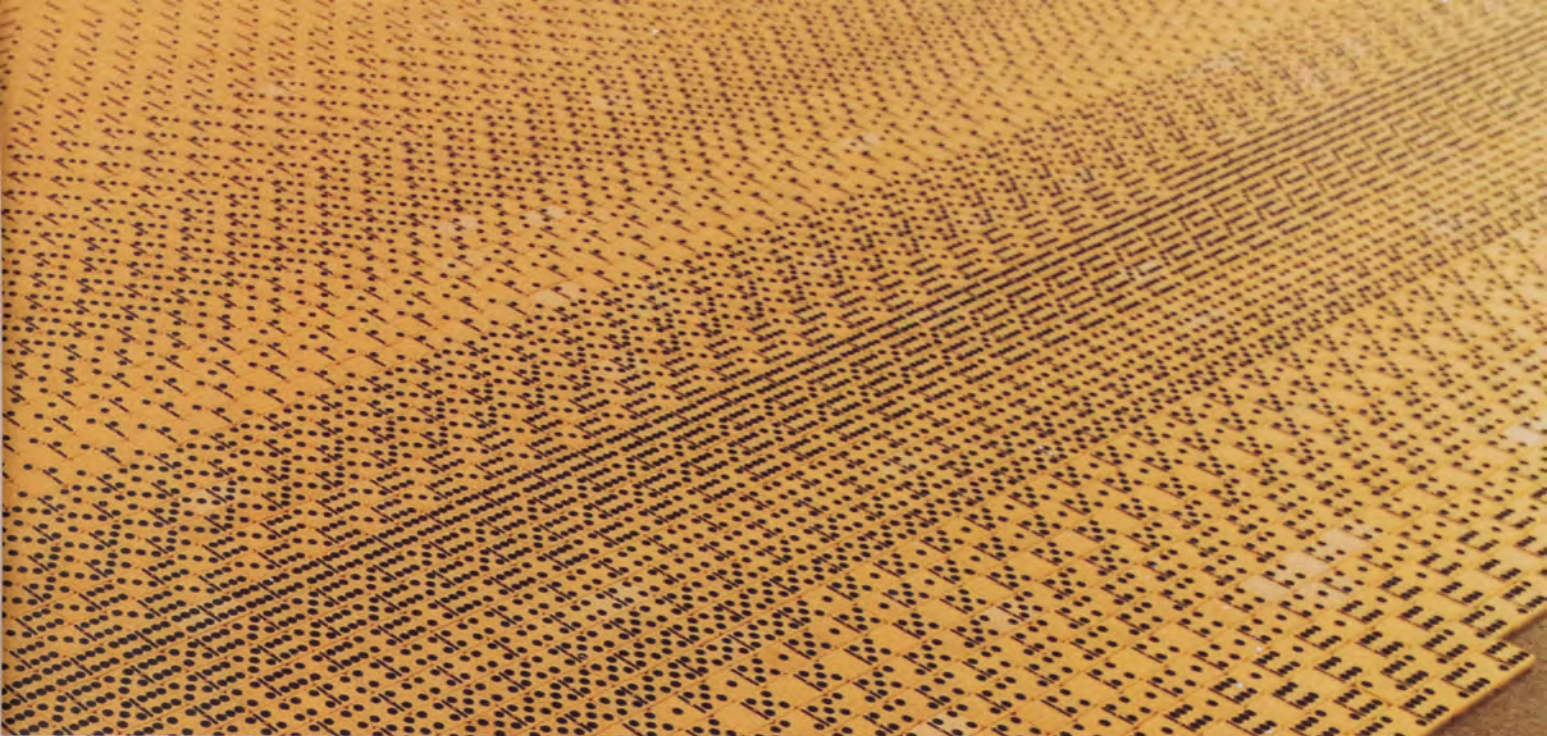
98 JOSÉ PATRÍCIO

*Duzentos e oitenta dominós*, 2000 7840 peças de dominó de resina [7,840 resin domino pieces], 312 x 312 cm

Sobre un fondo de azar, nada destaca; la pura opacidad de cada hecho,  
ininterpretable e inexplicable, es azar sobre azar, vacío.

Fernando Savater





Este artista oferece um exemplo interessante das respostas insólitas em que se manifesta a inclinação construtiva na arte do Brasil. Ele começou com composições geométricas de diferentes elementos seriados. Sua pesquisa com objetos obtidos da realidade levou-o às peças do dominó. Este jogo lhe ofereceu um material com possibilidades frutíferas que Patrício vem explorando há tempos em suas instalações.

O dominó é um passatempo bastante popular na América Latina, principalmente entre as camadas populares. O jogo possui um forte componente de acaso, mas jogá-lo a sério exige habilidade e memória. Traz como consequência a tensão interna de ser um jogo de sorte e ao mesmo tempo matemático; desta queda-de-braço procede o atrativo e o próprio desenvolvimento do jogo. Sua prática é quase sempre um evento social, em que participam mais observadores curiosos do que jogadores na mesa. Costuma ser praticado entre pessoas que se conhecem, num ambiente improvisado num quintal ou numa calçada, acompanhado do consumo de bebidas alcoólicas. O dominó é barulhento e barroco: os participantes falam, gritam, gesticulam, batem as pedras na mesa, riem...

O jogo se baseia em um desarranjo. Quando termina uma partida, as peças que tinham sido ordenadas são viradas para baixo e movidas sobre a mesa pelos jogadores até ficarem misturadas casualmente. A partir desta desordem arbitrária começa a nova partida. Deverá então ser ordenado novamente, de acordo com a conveniência de cada dupla de jogadores, com base nas peças que corresponderem a cada um por acaso.

As instalações de Patrício com os dominós têm um aspecto formal e construtivo e outro conceitual. Ele cria bonitas composições, insólitas e sugestivas, às vezes com efeitos óticos, valendo-se das configurações que são estabelecidas pelos pontos nas pedras, pelas diferentes cores e materiais das mesmas, e pela estrutura serial. O desdobramento realiza-se com as pedras soltas, que não são fixadas no piso nem em suporte algum. Porém, na mais pura tradição do concretismo, estas estruturas são determinadas por uma fórmula matemática fixa estabelecida previamente pelo artista, que norteia o ordenamento de todas as obras. A instalação muda em cada apresentação, devido a algumas escolhas formais que podem ser feitas pelas pessoas que montam a peça, mas a regra vai mais além deste elemento de acaso. Não importa quão diferentes fiquem visualmente, todas as instalações repetem a mesma fórmula.

Patrício cumpre ao pé da letra o discurso de Max Bill, mas ao mesmo tempo o contradiz ao realizá-lo com um elemento tão carregado de mundo como o dominó. O concretismo é assim seguido e negado ao mesmo tempo, mas o dominó também o é. Um jogo baseado no acaso e na desordem é submetido a uma ordenação estrita e repetitiva, que também nega o processo de reordenação fortuita mediante a qual se desenvolve o jogo. Ao organizar construtivamente suas peças, o artista desarranja em uníssono o concretismo e o dominó. Como nas instalações as peças ficam acomodadas mas soltas, as obras possuem uma grande precariedade que o espectador sente ao caminhar em volta: a batida descuidada de um sapato é suficiente para desmanchar tudo. O dominó conserva deste modo sua potencialidade de acaso, introduzindo uma tensão extra nas obras.

A obra de Patrício vincula-se com a instalação *Motim*, de José Damasceno – em que as peças de xadrez se rebelam do mandato estrito do tabuleiro – não só pela sugestiva inter-relação entre os jogos, mas por unir-se numa relação inversa. Ambas instalações são desarranjos opostos. Num caso, pela insurreição do jogo analítico por excelência: o desarranjo da ordem. No outro, por enfrentar a natureza de um jogo de sorte: o desarranjo do acaso por meio do método. As obras expressam assim uma ordem precária: parecem cosmos sob pressão, a ponto de explodir. **G. M.**





This artist offers an interesting example of the novel and unusual ways Brazilian art reveals its constructivist tendencies. He began by making serial geometric compositions of different elements. His research with found objects led him to focus on dominos, a material so full of possibilities that Patrício has been exploring it some time in his installations.

Dominos are a very popular pastime in Latin America, especially among the working class. The game contains a strong element of chance but playing it demands skill and good memory. Thus it contains the inner tension of being both mathematical and a game of chance; this conflict provides its main attraction and even its development. It is most often played as a social event, where there are more curious standing spectators than players at the table. It is usually played by people who know each other well, in an improvised environment – in a yard or on a street –, accompanied by liquor. Dominos are noisy and boisterous: the players talk, shout, gesticulate, bang the pieces on the table, laugh...

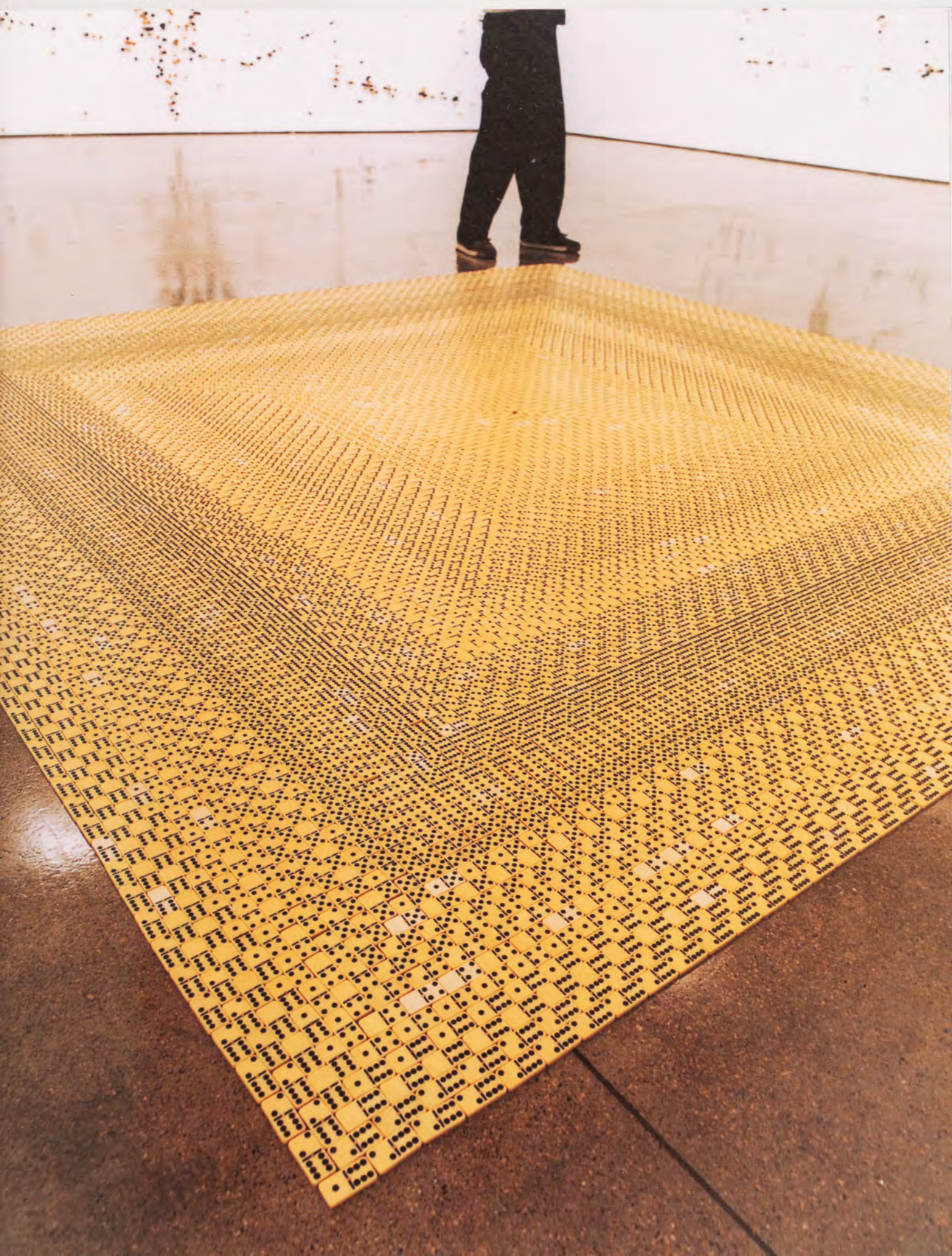
Dominos are based on disarrangement. When a game is over, the pieces that have been put in order are turned over on the table and mixed at random. After this arbitrary disorder the new game starts. The dominos must be ordered again according to each pair of players, and based on the specific tiles each one got by chance.

Patrício's domino installations have a formal and constructive aspect, as well as a conceptual one. He creates beautiful, unusual and suggestive compositions with optical effects, making use of the configurations created by the dots on the tiles, by their different colors and materials and by their serial structure. They are displayed as loose pieces, neither fixed to the floor nor placed on any kind of support. However, in the purest tradition of concrete art, the structures are defined by a fixed mathematical formula previously established by the artist, who directs the arrangement of all his works. The installation changes at each show as a result of certain formal choices that can be made by those who install the piece, but the rule transcends this element of chance. No matter how different they appear visually, all installations repeat the same formula.

Patrício follows Max Bill's discourse to the letter, but he simultaneously contradicts it by using an element as culturally loaded as dominos. Thus concrete art is at once followed and negated, but so are dominos. A game based on chance and disorder is submitted to a strict and repetitive ordering that also denies the process of fortuitous rearrangement intrinsic in its evolvment. By organizing his tiles constructively the artist disarranges both concrete art and dominos. Since the installation pieces are loose, the spectator feels their precariousness while walking around them; the careless touch of a shoe is enough to disassemble everything. As a result dominos keep its element of chance, adding tension to the works.

Patrício's piece is linked to José Damasceno's *Motim* [Mutiny] – in which chess pieces rebel against the strict rule of the chessboard – not only by the interrelation of the games but also because they are joined in an inverse rapport. Both installations are contrasting disarrangements. In the one case by the insurrection within the most analytical game of all: the disarrangement of order. In the other, challenging the nature of a game of chance: the disarrangement of chance by method. The works thus reveal a frail order: they seem to be a cosmos under pressure, on the verge of exploding. **G.M.**









102 SARA RAMO

*Ceia*, 2001 vídeo dv, 12min

*Oceano possível*, 2002 vídeo dv, 4min

What a thrill—  
My thumb instead of an onion.  
Silvia Plath, *Cut*







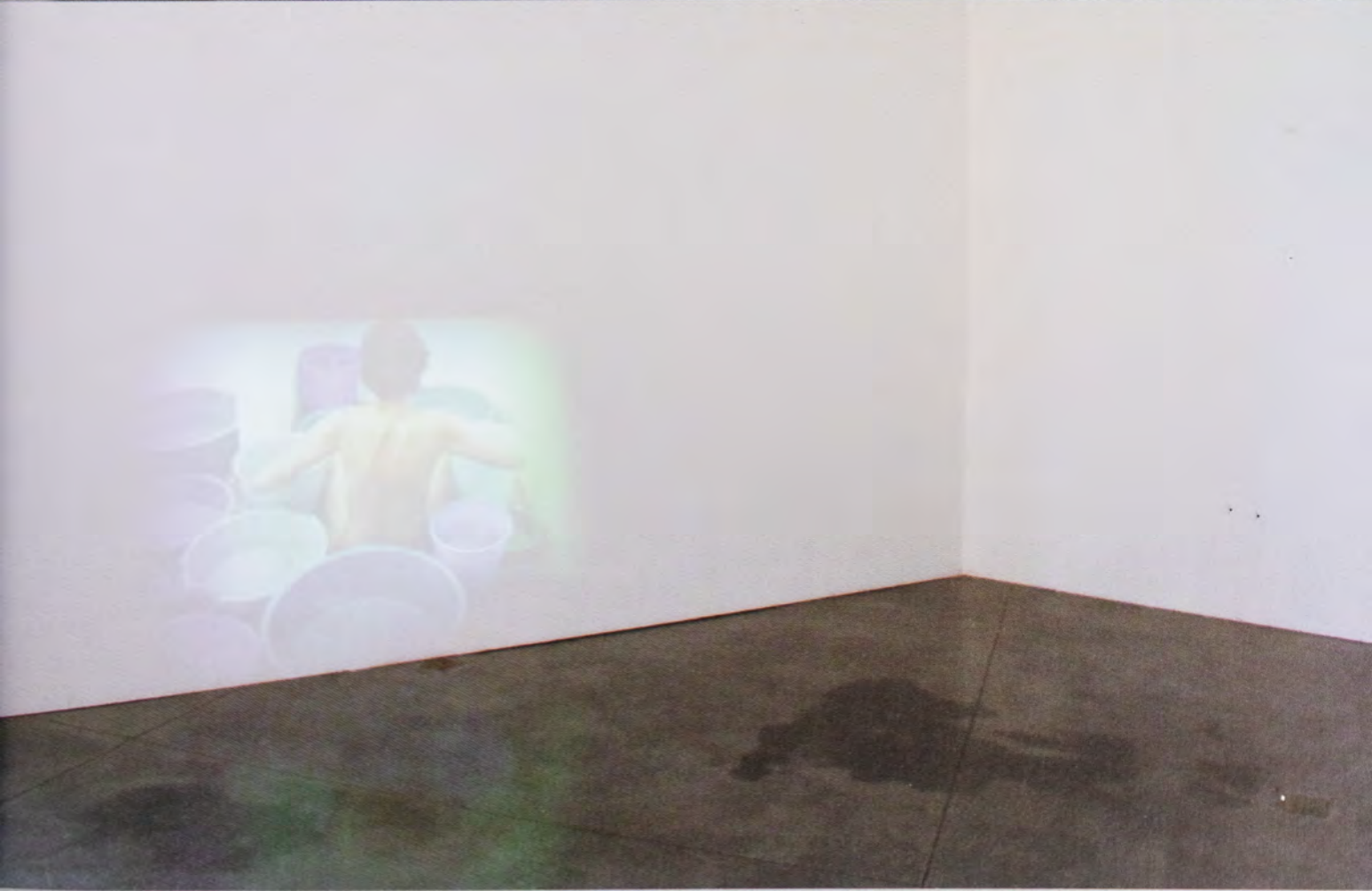
The concept of disarrangement is nowhere more explicit in this exhibition than in Sara Ramo's video-performance *Ceia* (Supper). In a single sequence we witness what seems to be an everyday domestic scene: the artist from behind, working in her kitchen. But instead of cooking and cleaning, Ramo disarranges and breaks her utensils, plates, food – in short, everything in the place. She does this as though it were a normal activity, without rage nor seized by madness.

The artist directly projects what her other colleagues in the show are doing in more diverse and indirect ways: disarranging pre-established structures in order to create different types of artistic messages. In her case she deals with the subversion of domestic routine, symbolic of the submission and trivialization of women in the home. She does not abandon this world, slamming the door of her house like Nora in Ibsen's famous play *The Doll's House*; she turns things upside down in her home, even though she seems to want to remain imprisoned there. However, her character uses the weapons of what is – that which she possesses and knows – to create a feasible, anti-utopian subversion armed with an immediate anarchic gesture. The direct clarity of this video-performance may serve as key to better understand the concept and discourse of this show.

Ramo's other video-performance, *Oceano possível* [Possible Ocean], is a fitting complement to the former. The artist appears again from behind, naked, sitting on the floor surrounded by blue plastic washbasins filled with water. She is bathing and also 'rowing' in these containers with two large wooden spoons, as if she were sailing on an imaginary ocean precariously improvised in a small room. It is a moving metaphor – again – of imprisonment in domestic space and of the dream of freeing oneself. This work is more poetic than the previous one, full of a sweet irony concerning the limitations and possibilities of dreams. Making a mess in the kitchen or rowing in plastic basins: this seems to be all we can do. But one way or another we must do something. This young artist persuasively exposes the gentle disillusionments of her generation. **G.M.**











106 ADRIANA VAREJÃO

*Panacea Phantastica*, 2003 serigrafia sobre azulejo, dimensões variáveis [silkscreen on tile, variable dimensions]

The suppression of the natural human fascination with altered states of consciousness and the present perilous situation of life on earth are intimately and casually connected.

Terence McKenna



De tanto simular paredes de azulejos não é de admirar que tenha acabado por construí-las. Para esta exposição recobriu com ladrilhos pintados o corredor do MAM habitualmente usado para o Projeto Parede e também uma das paredes de uma sala do Museu. Em cada um dos azulejos decorados há o desenho de uma planta que se utiliza como droga. Assim, a obra apresenta um panorama bastante exaustivo das plantas "malditas", execradas por nossa civilização.

A obra de Varejão se concentra nas capacidades representativas e ilusionistas da pintura. No entanto, seus propósitos não foram em primeira instância narrativos nem de representação. Foi mais um "desarranjo" da representação: uma estratégia de representar para des-representar. Esta lhe permitiu desconstruir os significados sociais, culturais e lingüísticos implícitos nas possibilidades de representação da pintura. Ao mesmo tempo, a operação aproveita essas mesmas capacidades para elaborar novos sentidos críticos, convertendo-as no próprio sujeito da pintura. Seu trabalho é, ao mesmo tempo, uma dissecação e uma apoteose da pintura.

Varejão não questionou os processos pictóricos e de representação em abstrato ou com generalizações, porém por meio de imagens retiradas do discurso colonial ou referidas à história do Brasil. O imaginário plasmado nos azulejos de tradição portuguesa foi seu principal material. Deste, passou ao próprio suporte, simulando puros ladrilhos brancos dentro de certo interesse construtivo por estes elementos seriados.

Na peça aqui apresentada, assim como numa anterior realizada em Paris, Varejão passou de representar a construir, pintando, compondo e colocando ladrilhos reais na parede. Sua obra aqui apresenta ressonâncias das ilustrações dos naturalistas e viajantes que exploravam o Brasil da época colonial. Vem a ser uma viagem, do termo e da noção de droga – muito problemáticos e estereotipados – até a vastidão ecológica das plantas reais, desabrochadas em toda sua maravilhosa diversidade, complexidade e beleza. Ou seja, uma passagem da ignorância para o descobrimento. Assim, por exemplo, os termos "marijuana" ou "fungo alucinógeno" reduzem e nivelam uma extraordinária multiplicidade de plantas. Várias continuam sendo usadas com fins religiosos por alguns povos, enquanto que o cultivo e a conservação de outras são penalizados por lei em muitos países. Tomara que o interesse universal que elas despertam possa impedir a extinção de algumas variedades.

Em todo caso, a denominação "droga" está muito marcada pelo costume e pela tradição cultural, sendo que no Ocidente não se consideram como tal o tabaco, o café e o álcool. A peça de Varejão leva à reflexão sobre algumas idéias estabelecidas. Da mesma forma em que Kan "desarranja" o lixo exaltando-o num de seus vídeos, Varejão o faz com a noção de droga. Seguindo a tradição colonial das paredes decoradas com azulejos, ela nos surpreende com a riqueza de uma botânica proibida. Sua obra constitui uma viagem de descobrimento e legitimação de uma flora maldita que, desde o corredor, entra com todo seu esplendor no espaço aurático do Museu. Uma homenagem às plantas que sempre nos acompanharam, mesmo que tenham tido que ficar nas sombras. G. M.



... produce profound and acute changes in the sphere of experience, in the perception of reality, changes even of space and time... Retaining full consciousness, the subject experiences a kind of dream-world, which in many respects seems to be more real than the customary normal world. Objects and colors, which generally become more brilliant, lose their symbolic character; they stand detached and assume an increased significance, having, as it were, their own more intense existence.

WILHELM KANTHACKER & KARL HOFFMANN, The Biology and Chemistry of Hallucinogens





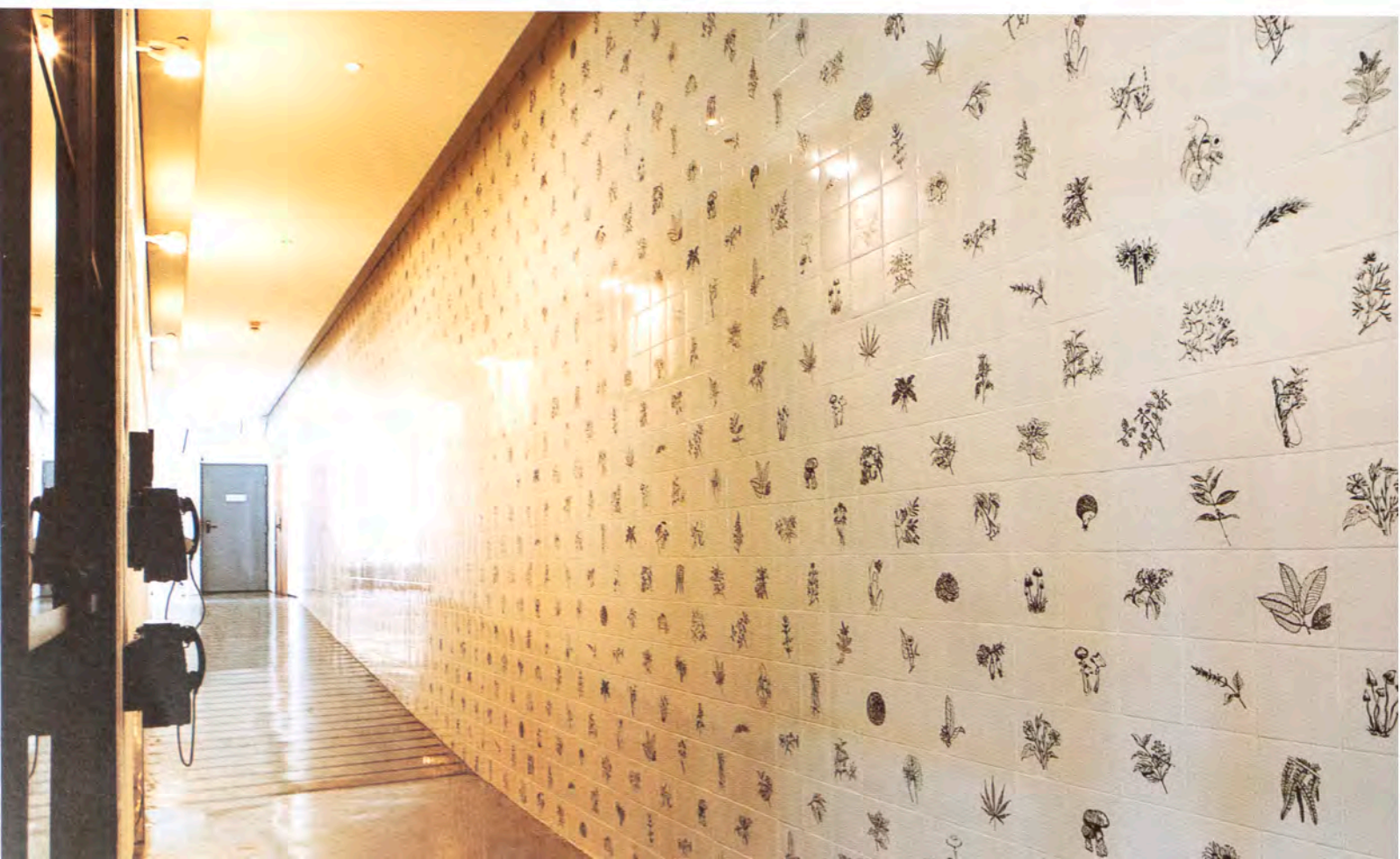
This artist has painted so many simulations of walls and tiles it is not surprising that she ended up building them. For this show, the corridor in MAM customarily used for the Wall Project and one of the walls of the exhibition space were covered with painted tiles. In each decorated tile appears a drawing of a plant used as a drug. Thus the work presents quite an exhaustive panorama of plants that are 'damned' and execrated by our society.

Varejão's oeuvre concentrates on the representative and illusionist faculties of painting. However, its primary intention is not narrative or representational, but rather a 'disarrangement' of representation: a strategy for representing in order to dis-represent. This allows her to deconstruct the social, cultural and linguistic meanings implicit in the representational possibilities of painting. At the same time, these same capacities are used to work out new critical meanings, transforming them into the very subject of painting. Her painting is at once a dissection and an apotheosis of painting.

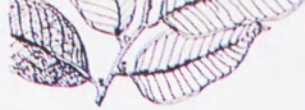
Now, Varejão has not questioned the pictorial and representational processes in the abstract or through generalizations; she has done so through images taken from colonial discourse or referring to the history of Brazil. The images produced on the tiles of the Portuguese tradition have been her main source. From these she has moved on to the supporting wall itself, imitating pure white tiles, with a particular constructive interest in these serial elements. This constitutes the most controlled, simple, and "minimal" direction of her recent work.

In the piece presented here, as in a previous one set up in Paris, Varejão has moved from representing to constructing, painting, composing and placing real bricks on the wall. Her work here echoes the illustrations of naturalists and travelers who explored Brazil in colonial times. It constitutes a journey, from the term and the very notion of drugs –problematic and stereotyped– to the immense ecological variety of real plants, in all their wonderful diversity, complexity and beauty. In other words, a journey from ignorance towards discovery. For example, the terms 'marijuana' or 'hallucinogenic mushroom' reduce an extraordinary variety of plants to the same level. Several are still used for religious purposes by some groups, while the cultivation and preservation of other plants is punished by law in many countries. If only the general interest they arouse could prevent the extinction of some varieties.

At any rate, the word 'drug' is very much defined by custom and cultural tradition, which in the West excludes tobacco, coffee and alcohol. Varejão's piece makes us reflect on some established ideas. In the same way that Kan Xuan disarranges rubbish and celebrates it in her videos, Varejão does so with the idea of drugs. Following the colonial tradition of walls decorated with tiles, she surprises us with the richness of prohibited botany. Her work is a journey of discovery and legitimization of a damned flower which, from this corridor penetrates – in its entire splendor – the auratic space of the Museum. An homage to plants that have always accompanied us, even when forced to remain in the shadows. **G.M.**











110 **ALEX VILLAR**

*Outros espaços: x porta* [Other Spaces: x-door], 1997/98 c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm

*Outros espaços: alarme de incêndio* [Other Spaces: x-fire alarm], 1997/98 c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm

*Outros espaços: balaústre* [Other Spaces: x-banister], 1997/98 c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm

*Outros espaços: canto*, 1997/98 [Other Spaces: x-corner] c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm

*Outros espaços: hidrante* [Other Spaces: x-hydrant], 1997/98 c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm

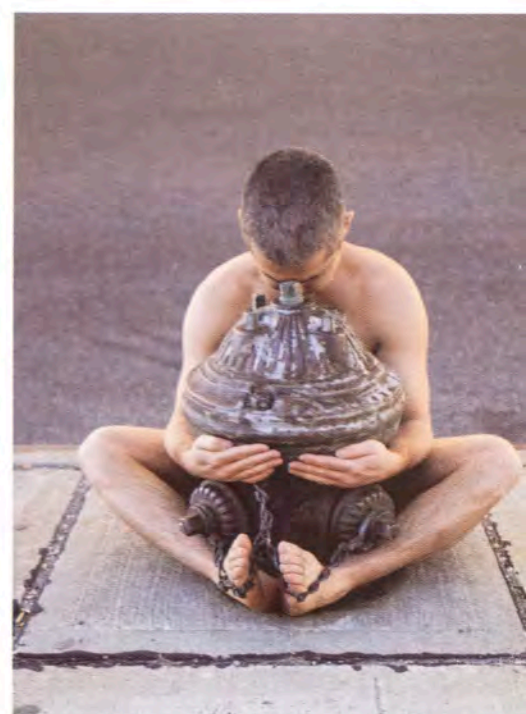
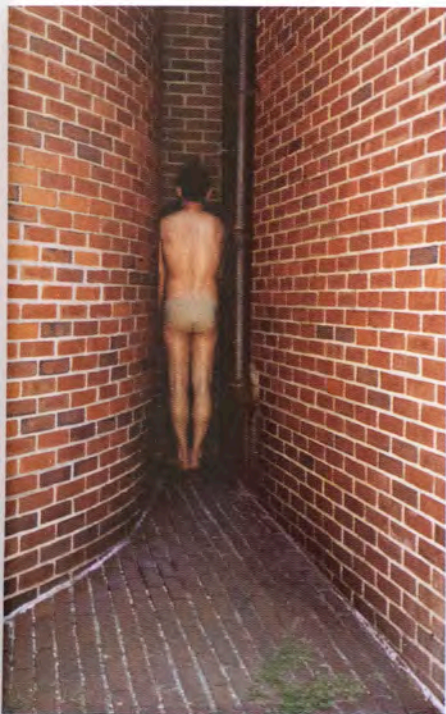
*Outros espaços: corrimão (pescoço)* [Other Spaces: handrail (neck)], 1997/98 c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm

*Outros espaços: janela* [Other Spaces: window], 1997/98 c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm

Nosso corpo não está no espaço, como os objetos: ele o habita ou frequênta.  
Ele se apõe ao espaço do mesmo modo que a mão a um instrumento.

M. Merleau-Ponty





Os únicos dois artistas que expõem fotografias neste Panorama são brasileiros que moram em Nova York e para ambos este meio é um elemento a mais de seu complexo processo criativo. As coincidências acabam aqui. Enquanto a fotografia é o arcabouço dos desarranjos de Muniz, nos de Villar é o seu próprio corpo.

Villar é, antes de mais nada, um *performer*. Tomando seu corpo como símbolo e metáfora, explora as possíveis harmonias e tensões entre o habitante das grandes metrópoles e seu contexto arquitetônico. Na série *Outros espaços* adapta seu corpo aos espaços negativos de janelas, portas, balaustradas ou cantos. Sua equilibrada anatomia, que faz lembrar o homem de Vitruvio, neutraliza o caráter pessoal de suas performances; além disso e contrariamente ao homem imponente desenhado por Leonardo, há uma modéstia na gestualidade de Villar, que aspira mais ao anonimato e à identificação coletiva do que à singularidade. Pelo mesmo motivo, seu rosto nunca adquire proeminência. A expressão psicológica recai somente sobre seu corpo, que ao mesmo tempo se propõe como todos os corpos.

Assim como Sara Ramo e Kan Xuan, seus desarranjos são provenientes de ações insólitas. Elas transformam seu entorno doméstico. Ele se transforma a si mesmo para criar uma simbiose e um diálogo de resistência com certos espaços urbanos. Mete-se nas aberturas de objetos arquitetônicos, os invade, os preenche com sua anatomia, umas vezes alongando-a e outras vezes comprimindo-a para adaptar-se às suas formas. O resultado é uma criação de esculturas vivas e híbridas: metade humana, metade coisa.

Ainda que o homem seja a metade mais vulnerável do conjunto, todo sítio arquitetônico integrado à vida pública delata uma história ligada às idéias e políticas imperantes. Villar desarranja as funções habituais destes objetos para evocar estratégias sutis de controle feitas "sob a medida do homem". Sua obra é uma metáfora dos tantos modos com os quais, dia após dia, resistimos ao espaço social e negociamos com ele, e de como este nos define, nos impõe ou nos confere nossa identidade. Depois de tudo, é provável que esses objetos habituais nas ruas de toda cidade sobrevivam ao corpo perecível, que, num breve gesto inaudito, os abraçou. A. S.





Only two artists exhibit photographs in this Panorama. Both are Brazilians who live in New York, and photography is one more element in their complex creative processes. Similarities between them end here. While this medium constitutes the framework in Vik Muniz's disarrangements, in Alex Villar's it is his own body.

Villar is above all a performer. Taking his body as symbol and metaphor, he explores the possible concurrences and tensions between city dwellers and their architectural context. In the series entitled *Outros espaços* [Other Spaces] he adapts his body to the negative spaces of windows, doors, balustrades and corners. His balanced anatomy, reminiscent of the Vitruvian Man, neutralises the personal character of his performances; in contrast to the overpowering figure drawn by Leonardo, there is a modesty in Villar's gestures which aspires more to anonymity and collective identity than to individuality. For the same apparent reason, his face is never preeminent. Psychological expression is solely revealed through the body, which aims to represent all bodies.

As with Sara Ramo and Kan Xuan, his strategy of disarrangement sprouts from unusual actions. They transform their domestic surroundings. He transforms himself to create a symbiotic dialogue of resistance with certain urban spaces. He gets into the openings of architectural objects, he invades them and fills them with his anatomy, at times stretching it and at others squeezing it to adapt to their shapes. The result is the creation of live hybrid sculptures: half human, half thing.

Although man is the more vulnerable half, every public architectural site reveals a story linked to dominant ideologies. Villar disarranges the usual functions of these objects so as to evoke subtle control strategies "made to the measure of man". His work is a metaphor of the myriad ways in which, day after day, we resist and negotiate social space, and how this space labels us, obliges us or confers us our identity. Ultimately, it is probable that these objects found on every city street will survive the perishable body which embraced them in an act, at once brief and extreme. **A.S.**







114 relação de obras em exposição [selected works]



**UMBERTO COSTA BARROS** (Rio de Janeiro, RJ, 1948) Vive e trabalha no [Lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

*Lugar*, 2003 bancos de madeira e persianas, dimensões variáveis [wooden benches and blinds, variable dimensions] Coleção do artista [Collection of the artist]

**PAULO CLIMACHAUSKA** (São Paulo, SP, 1962) Vive e trabalha em [Lives and works in] São Paulo, SP.

*Pintura / Coquetel Molotov*, 2003 vidro para pincel, terebintina, tinta a óleo, lona [paintbrush jar, turpentine, oil paint and canvas], 23 x 10 x 8 cm Coleção do artista [Collection of the artist]

Apresentada também no Museu Paulista e na Pinacoteca do Estado [Also shown at Museu Paulista and Pinacoteca do Estado.

**JOSÉ DAMASCENO** (Rio de Janeiro, RJ, 1968) Vive e trabalha no [Lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

*Motim III*, 1998/2003 peças de xadrez sobre parede, dimensões variáveis [chess pieces on wall, variable dimensions] Coleções Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Drausio Gragnani, São Paulo; M.J.M. Etlin, São Paulo

O artista é uma cortesia da [Courtesy of] Galeria Fortes Vilaça

**WIM DELVOYE** (Wervik, Bélgica, 1965) Vive e trabalha em [Lives and works in] Gant, Bélgica, e Londres, Inglaterra.

*Anal Kiss A-15 (Adriano Hotel)*, 1999/2000 batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm Coleção particular [Private collection]

*Anal Kiss A-25 (Victoria Hotel)*, 1999/2000 batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm Coleção particular [Private collection]

*Anal Kiss A-29 (Ulun Ubud Cottages)*, 1999/2000 batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm Coleção particular [Private collection]

*Anal Kiss B-13 (Carlton – Strasbourg)*, 1999/2000 batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm Coleção particular [Private collection]

*Anal Kiss B-14 (Carlton – Strasbourg)*, 1999/2000 batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm Coleção particular [Private collection]

*Anal Kiss B-17 (Hotel Admiral – Basel)*, 1999/2000 batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm Coleção particular [Private collection]

*Anal Kiss B-29 (Hotel Montana – Zürich)*, 1999/2000 batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm Coleção particular [Private collection]

*Anal Kiss B-41 (Hotel Federale Lugano)*, 1999/2000 batom sobre papel [lipstick on paper], 53 x 44 cm Coleção particular [Private collection]

**FERNANDA GOMES** (Rio de Janeiro, RJ, 1960) Vive e trabalha no [Lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

*Sem título* [Untitled], 2003 espelhos, dimensões variáveis [mirrors, variable dimensions] Coleção da artista [Collection of the artist]

*Sem título* [Untitled], 2003 água e pedras, dimensões variáveis [water and stones, variable dimensions] Coleção da artista [Collection of the artist]

*Sem título* [Untitled], 2003 lápis de duas pontas, dimensões variáveis [double tipped pencil, variable dimensions] Coleção da artista [Collection of the artist]

*Sem título* [Untitled], 2003 copos com água e espelhos, dimensões variáveis [water glasses and mirrors, variable dimensions] Coleção da artista [Collection of the artist]

*Sem título* [Untitled], 2003 caixa com objetos, dimensões variáveis [box with objects, variable dimensions] Coleção da artista [Collection of the artist]

**JOSÉ GUEDES** (Fortaleza, CE, 1958) Vive e trabalha em [Lives and works in] Fortaleza, CE.

*Intervenção no* [Intervention] *Parque do Ibirapuera*, 2003

**ADRIANO E FERNANDO GUIMARÃES** (Brasília, D.F., 1968) e (Brasília, D.F., 1962) Vivem e trabalham em [Live and work in] Brasília, D.F.

*Luz incandescente*, 2000 transparência, colírio (base tropicamina a 1%), tapa-olho e armário de vidro e metal / intervenção, 72 x 35 x 30 cm (armário / cabinet) [transparency, 1% tropicamine-base eyedrops, eyepatch, and glass and metal cabinet] Coleção dos artistas [Collection of the artists]

*Respiração +*, 2002 duas caixas de acrílico, aço e ferro / performance [two acrylic boxes, steel and iron / performance] 188 x 71 x 190 cm (caixas / boxes) Coleção dos artistas [Collection of the artists]

*Respiração -*, 2002 cadeira e caixa de acrílico / performance [chair and acrylic box / performance], 90 x 65 x 50 cm (caixa / box) Coleção dos artistas [Collection of the artists]



**KAN XUAN** (Xuan Cheng, China, 1972) Vive e trabalha em [Lives and works in] Amsterdã, Holanda.

*Meu lixo*, 1999 vídeo DVD, sonoro [soundtrack], 2min57s  
Coleção da artista [Collection of the artist]

*Finalmente*, 2001 vídeo DVD, sonoro [soundtrack], 5min35s  
Coleção da artista [Collection of the artist]

*Cebola*, 2002 vídeo DVD, sem som [silent], 9min57s Coleção da artista [Collection of the artist]

**JOSÉ LEONILSON** (Fortaleza, CE, 1957 – São Paulo, SP, 1993)

*Todos os rios*, 1988 acrílica sobre lona [acrylic on tarpaulin], 212 x 100 cm Doação [Donated by] Theodorino Torquato Dias e Carmen Bezerra Dias – Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo

*Clear Water*, 1991 acrílica sobre lona [acrylic on tarpaulin], 155 x 86 cm Coleção Galeria Luisa Strina, São Paulo

*Os rios por meu fluido entrego meu coração*, 1991 acrílica sobre lona [acrylic on tarpaulin], 164 x 100 cm Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, São Paulo

*Para o meu vizinho de sonhos*, c. 1991 bordado sobre feltro [embroidery on felt], 90 x 38 cm Coleção Eduardo Brandão e Jan Fjeld, São Paulo

*O Perigoso*, 1992 tinta e sangue sobre papel sobre mesa de madeira [paint and blood on paper on wooden table], 30,5 x 23 cm (desenhos / drawings); 100 x 181 x 51 cm (mesa / table) Coleção Ricardo Semler, São Paulo

*Sem título [Untitled]*, 1992 bordado e tinta acrílica [embroidery and acrylic paint], 37 x 28,5 cm Coleção Família Bezerra Dias, São Paulo

*Águas divididas*, 1993 bordado sobre seda e algodão [embroidery on silk and cotton], 42 x 38 cm Coleção Família Bezerra Dias, São Paulo

*Cheio, vazio*, 1993 bordado e costura sobre voile e sobre tecido de algodão [embroidery and sewing on voile and cotton fabric], 54 x 49 cm Doação [Donated by] Bayer S.A. – Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo

*J.L. 35*, 1993 bordado sobre voile [embroidery on voile], 15,5 x 15,5 cm Coleção Família Bezerra Dias, São Paulo

*J.L.B.D.*, 1993 bordado sobre veludo [embroidery on velvet], 14 x 12,5 cm Coleção Família Bezerra Dias, São Paulo

*O templo*, 1993 bordado sobre feltro [embroidery on felt], 58 x 38 cm Coleção Ricardo Semler, São Paulo

*Rapaz sem rei*, 1993 bordado sobre feltro, algodão e lona crua [embroidery on felt, cotton and raw canvas], 55 x 36 cm Coleção Família Bezerra Dias, São Paulo

*Roupa de homem*, 1993 costura em tecido de algodão [sewing on cotton fabric], 64 x 36 cm Coleção Família Bezerra Dias, São Paulo

**LUCAS LEVITAN e JAILTON MOREIRA** (Porto Alegre, RS, 1977) e (São Leopoldo, RS, 1960) Vivem e trabalham em [Live and work in] Porto Alegre, RS.

*Inclinações musicais*, 2002 Cem caixas plásticas, impressão a laser e suporte de madeira [100 plastic cartons, laser printing and wood support], 149 x 149 cm Coleção dos artistas

**JORGE MACCHI** (Buenos Aires, Argentina, 1963) Vive e trabalha em [Lives and works in] Buenos Aires, Argentina.

*El poema líquido* [O poema líquido], 2003 plotter (texto) sobre piso [plotter printing on floor], 400 x 100 cm (aprox.) Coleção particular [Private collection], São Paulo

*Viaje submarino* [Viagem submarina], 2003 intervenção em mapa [intervention in map], 64 x 64 cm Coleção particular [Private collection], São Paulo

**CILDO MEIRELES** (Rio de Janeiro, RJ, 1948) Vive e trabalha no [Lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

*Descala*, 2002 metal, 300 x 50 (variável / variable) x 5 cm Coleção do artista [Collection of the artist]  
Cortesia da [Courtesy of] Galeria Luisa Strina

**MARCONE MOREIRA** (Pio XII, MA, 1982) Vive e trabalha em [Lives and works in] Marabá, PA.

*Tráfego*, 2002 madeira pintada (apropriação) [painted wood / appropriation], 52 x 75 cm Coleção Fábio Faisal Cury, São Paulo

*Andirobar*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood / appropriation], 62 x 85 cm Coleção do artista [Collection of the artist]

*Arqueologia visual*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood / appropriation], 30 x 310 cm Coleção do artista [Collection of the artist]

*Calafetação*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood / appropriation], 77 x 183 cm Coleção Fábio Faisal Cury, São Paulo

*Deslocamento*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood / appropriation], 45 x 95 cm Coleção do artista [Collection of the artist]



*Memória do carvão*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood /appropriation], 58 x 70 cm Coleção do artista [Collection of the artist]

*Picadeiro*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood / appropriation], 57 x 126 cm Coleção do artista [Collection of the artist]

*Precaução II*, 2003 madeira pintada (apropriação) [painted wood /appropriation], 50 x 50 cm Coleção do artista [Collection of the artist]

**VIK MUNIZ** (São Paulo, SP, 1961) Vive e trabalha em [Lives and works in] Nova York, Estados Unidos.

*Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) – Key*, 2002 impressão gelatina e prata tonalizada de sépia [sepia-toned silver gelatin printing], 101,6 x 127 cm Coleção Horizontes, Belo Horizonte

*Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) – Pipe*, 2002 impressão gelatina e prata tonalizada de sépia [sepia-toned silver gelatin printing], 101,6 x 127 cm Coleção Horizontes, Belo Horizonte

*Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) – Clip*, 2002 impressão gelatina e prata tonalizada de sépia [sepia-toned silver gelatin printing], 101,6 x 127 cm Coleção Horizontes, Belo Horizonte

*Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) – Bomb*, 2002 impressão gelatina e prata tonalizada de sépia [sepia-toned silver gelatin printing], 101,6 x 127 cm Coleção Horizontes, Belo Horizonte

*Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) – Socks*, 2002 impressão gelatina e prata tonalizada de sépia [sepia-toned silver gelatin printing], 101,6 x 127 cm Coleção Horizontes, Belo Horizonte

*Pictures of Earthworks (The Sarzedo Drawings) – Tooth*, 2002 impressão gelatina e prata tonalizada de sépia [sepia-toned silver gelatin printing], 101,6 x 127 cm Coleção Horizontes, Belo Horizonte

O artista é uma cortesia da [Courtesy of] Galeria Fortes Vilaça

**ERNESTO NETO** (Rio de Janeiro, RJ, 1964) Vive e trabalha no [Lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

*Nóós óvos a vida*, 2003 cal, gesso e malha de poliamida, dimensões variáveis [quicklime, gypsum and polyamide knit, variable dimensions] Coleção do artista [Collection of the artist]

O artista é uma cortesia da [Courtesy of] Galeria Fortes Vilaça

**JOSÉ PATRÍCIO** (Recife, PE, 1960) Vive e trabalha em [Lives and works in] Recife, PE.

*Duzentos e oitenta dominós*, 2000 7840 peças de dominó de resina [7,840 resin domino pieces], 312 x 312 cm Coleção do artista [Collection of the artist]

**SARA RAMO** (Madri, Espanha, 1975) Vive e trabalha em [Lives and works in] Belo Horizonte, MG.

*Ceia*, 2001 vídeo dv, 12min Coleção da artista [Collection of the artist]

*Oceano possível*, 2002 vídeo dv, 4min Coleção do artista [Collection of the artist]

**ADRIANA VAREJÃO** (Rio de Janeiro, RJ, 1964) Vive e trabalha no [Lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

*Panacea Phantastica*, 2003 serigrafia sobre azulejo, dimensões variáveis [silkscreen on tile, variable dimensions] Coleção da artista [Collection of the artist]

O artista é uma cortesia da [ Courtesy of] Galeria Fortes Vilaça

**ALEX VILLAR** (Vitória, ES, 1962) Vive e trabalha em [Lives and works in] Nova York, Estados Unidos.

*Outros espaços: x porta*, 1997/98 c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm Coleção do artista [Collection of the artist]

*Outros espaços: alarme de incêndio*, 1997/98 c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm Coleção do artista [Collection of the artist]

*Outros espaços: balaústre*, 1997/98 c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm Coleção do artista [Collection of the artist]

*Outros espaços: canto*, 1997/98 c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm Coleção do artista [Collection of the artist]

*Outros espaços: hidrante*, 1997/98 c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm Coleção do artista [Collection of the artist]

*Outros espaços: corrimão (pescoço)*, 1997/98 c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm Coleção do artista [Collection of the artist]

*Outros espaços: janela*, 1997/98 c-print montado em alumínio [c-print on aluminum], 121,94 x 91,44 cm Coleção do artista [Collection of the artist]





118 **19 perguntas para 19 desarranjos**

Entrevista com Gerardo Mosquera, realizada pelo jornalista Washington de Carvalho Neves por e-mail.

**19 questions for 19 disarrangements**

Gerardo Mosquera gave an interview to journalist Washington de Carvalho Neves by e-mail.





**Was your tour of different cities around Brazil decisive in the selection of artists for the 2003 Panorama of Brazilian Art?**

Yes. It offered me a bird's-eye-view of the current artistic practice in Brazil. Before going on this trip, exactly half the Brazilian artists included in the Panorama were unknown for me, or were known to me only indirectly through references to their works

**One of the purposes of your visits to several artists' studios was to gauge the Constructivist course in Brazilian art. What is your assessment of your findings?**

I think constructivism was internalized in a significant portion of artistic poetics in Brazil, although in a very loose manner that contradicts constructivism itself. Thus, many Brazilian artists tend to establish frameworks, create unusual "new realities," order components of a serial nature, work through adding units, or use geometry in a direct or indirect way...

**Your curatorial project is anti-Panorama in that it breaks with certain Panorama traditions. This rendition of the show will not be restricted to uncovering young artists; for the first time it will present a selection of foreign artists, and it will visit other countries. What is your reading of this development?**

**A sua viagem por várias cidades do país foi determinante para a seleção dos artistas do Panorama da Arte Brasileira de 2003?**

Foi. A viagem deu uma idéia geral da atual prática artística no Brasil. Antes dela, exatamente a metade dos artistas brasileiros incluídos no Panorama me eram desconhecidos ou só tinha referências indiretas das obras deles.

**Um dos diagnósticos de sua passagem por ateliês de vários artistas foi o de encontrar o sentido construtivista na arte brasileira. Qual a avaliação que o senhor faz dessa constatação?**

Acho que o construtivismo se interiorizou numa parte importante das poéticas artísticas no Brasil, se bem que de um modo muito livre, contradizendo o próprio construtivismo. Assim, muitos artistas brasileiros tendem a estabelecer estruturas, criar "novas realidades" insólitas, ordenar componentes de caráter serial, trabalhar por adição de unidades, usar a geometria de maneira direta ou indireta...

**A sua curadoria anti-panorama rompe com algumas tradições do Panorama. Ou seja, a exposição não se limita a revelar artistas jovens, seleciona pela primeira vez artistas estrangeiros e viaja para fora do país. Qual a interpretação que o senhor faz desse fato?**



O Panorama é um evento estabelecido. Isto constitui um ganho, mas pode resultar num peso também. Toda instituição precisa de sacudidas periódicas para renovar-se, e o Panorama tem feito isso com anterioridade. A decisão de incumbir pela primeira vez a curadoria a um estrangeiro demonstra, de fato, uma preocupação dos organizadores nesse sentido. Por tudo isto, pensei que não me convocariam de tão longe só para repetir o que já havia sido feito anteriormente, por meus colegas brasileiros, e de um modo muito melhor do que eu sou capaz. Então me fixei em uma curadoria com um duplo objetivo: trabalhar com a arte e com os artistas, mas também com o Panorama como instituição. Fazer uma exposição e, ao mesmo tempo, *desarrumar* o seu marco institucional com vistas a mudanças renovadoras.

### **As exposições de enfoque estritamente regional perderam o sentido?**

No mínimo tem-se o risco de colocar a arte num gueto. Nos últimos dez anos ocorreu uma expansão da circulação internacional da arte. A arte das "periferias" tem que participar muito mais desse processo, de um modo ativo, em virtude do seu valor, não como uma cota ou como uma produção setorizada.

### **O Panorama leva um subtítulo que trata dos desarranjos. Como o público pode se relacionar com essa proposta?**

Mesmo que o artista brasileiro goste, em geral, de usar uma estrutura, alguns deles concebem suas obras mediante o recurso formal e conceitual de "desarranjar" a estrutura. O "desarranjo" pode ser levado a cabo na dimensão formal da obra, no seu conteúdo, na sua projeção, ou em todos eles. É um proceder desconstrutivo tanto em relação à estética construtiva quanto no sentido derridareano do termo: um construtivismo de signo contrário, uma negação da estrutura desde dentro da estrutura mesma, uma crítica que é simultaneamente uma autocrítica. Neste ato, a operação de desestruturar constitui o significado mesmo das obras.

### **As obras exibidas nesta exposição parecem abarcar desde trabalhos exaustivamente investigativos, como o de Cildo Meireles, até aqueles objetivos e sem meias palavras, como os de Wim Delvoye. Isso é proposital e garante a amplitude que se pode ter sobre o conceito de desarranjo?**

Sem dúvida. Eu procurei uma variedade dentro do eixo conceitual da exposição. Detesto as mostras repetitivas, enfadonhas. Quando uma exibição está bem amarrada conceitualmente, sempre corre o risco de tornar-se redundante, e eu trato de evitar esse risco.

A 24ª edição da Bienal de São Paulo colocou em discussão o tema da antropofagia na cultura brasileira. Esse debate repercutiu muito entre os artistas, críticos e público. Para o senhor o programa da antropofagia já foi superado? Sob o ponto de vista prospectivo, o desarranjo na arte brasileira também poderá ser superado?

Panorama is an established event. On the one hand this status is quite auspicious, but on the other hand it can become a burden too. Every institution needs an occasional shake-up in order to renew itself, and Panorama has been shaken-up before. The decision to commission a foreign curator with the show design for the first time indeed shows a concern of the organizers in this direction. In view of the overall scene, I thought they would not bring me in from overseas just to repeat what Brazilian colleagues had already done, and done far better. So I devised a curatorial design aimed at a double target: to deal with art and artists, and also with Panorama as an institution. I set out to hold an exhibition and at the same time *disarrange* its institutional scope while seeking to introduce innovative changes.

### **Would you say that holding exhibitions with a strictly regional focus no longer makes any sense?**

Strictly regional exhibitions run the risk of placing art in a ghetto, to say the least. Over the last ten years the international circulation of art has expanded considerably. Art from the "margins" has had to be much more actively involved in this process because of its value as art, not because there is a quota to be filled, or because the works are seen within a scope of regional production.

### **This year's Panorama features a subtitle that has to do with disarrangements. How can the public relate to this proposal?**

Although Brazilian artists in general are keen on the use of a structure, some of them conceive their works by using the formal and conceptual resource of "disarranging" this structure. Such "disarrangement" may be realized in the formal dimension of the work, or in its content, or its projection, or in all three. It is a deconstructive procedure both in relation to constructive aesthetics and in the Derridean sense of the term, i.e., a reverse constructivism, a denial of structure from within structure itself, and a criticism that is at once self-criticism. In so doing, the de-structuring operation actually signifies the works.

### **The pieces shown at this exhibition seem to range from exhaustively investigative works, such as in Cildo Meireles, to some that are concise and straightforward, such as in Wim Delvoye. Is that deliberate? Does it ensure a wide range sampling of works brought together under the concept of disarrangement?**

Yes, it does, most certainly. I have sought variety within the conceptual axis of the exhibition. I detest repetitive and boring exhibitions. When an exhibition is very coherent from the conceptual viewpoint, it runs the risk of becoming redundant, which is precisely what I try to avoid.

The 24<sup>th</sup> São Paulo Biennial brought up a discussion on the theme of anthropophagy in Brazilian culture. That debate had a significant repercussion among artists, critics, and the public. Would you say the program of anthropophagy has become obsolete? From the prospective point of view, do you believe that disarrangement in Brazilian art will also become obsolete?



The concept of anthropophagy is not only an artistic-cultural strategy but also a metaphor that indicates a trend of creatively appropriating alien cultural elements—a characteristic of Latin America since the early days of European colonization. The very multi-syncretic character of Latin-American culture facilitates this operation, since it turns out that the elements appropriated are not totally alien. In this sense, the relationship of Latin America with hegemonic western culture has been at the same time close (we are the “common-law offspring” of this cultural lineage) and distant (we are the hybrids, the poor, and the subordinate offspring). Anthropophagy has enabled us to enact and enhance our complexities and contradictions. Only Japan outdoes Brazil as transcultural cannibal. However, what I find most interesting in current Brazilian art is this international leaning has led it not only to appropriate the foreign but mainly to do it in straightforward and particular manner. Rather than creatively devouring and swallowing anything “international,” today Brazilian artists are actively producing their Brazilian version of it. The difference is the shift from an operation of critical incorporation to a different one, of direct “international” construction, beginning with the context. This approach results from a greater cultural interest, as it indicates a very plausible direction for the culture of a globalized post-colonial world, by enabling, from its own positions, the establishment of a polysemic and actively plural international environment.

Disarrangement is not an artistic-cultural orientation in the same way as anthropophagy, but a procedure of construction of meaning; in other words, a less wide-ranging notion, without so many implications. Therefore, this meaning can also be surmounted—and disarranged...

**According to the dictionary, the word “disarrangement” does not correspond directly to the sensations of insecurity and danger. Yet, we can detect these feelings in the exhibition when watching the borderline performances of Adriano and Fernando Guimarães or even the works of Umberto Costa Barros, for instance. Does that reasoning make sense?**

Both works are dealing with extreme situations. In Costa Barros's case, disarrangement is featured at its most tense and most precarious state, the paradox of disarrangement, the point of being disarranged. In the Guimarães brothers, there is poetry of resistance, of the limit.

**Could we say that this Panorama is humorous, or even ironic given the point of view of works such as those of Lucas Levitan and Jailton Moreira?**

It has been said that Brazilians have this way of grinning at everything, including themselves. As a Caribbean, I have responded to this inclination and curated a grinning Panorama.

**As regards Wim Delvoye, the classic idea of beauty is distorted and posed as invasive and devastating. The exhibition has a carnivalesque aspect that is not ashamed of showing certain entrails of art. Does your curatorial design actually have this bias?**

O conceito da antropofagia não é só uma estratégia artístico-cultural mas uma metáfora que sinaliza a tendência para a apropriação criativa de elementos culturais alheios, característica da América Latina desde o início da colonização europeia. O próprio caráter multisincrético da cultura latino-americana facilita esta operação, pois os elementos apropriados não resultam completamente alheios. Neste sentido, a relação da América Latina com a cultura ocidental hegemônica tem sido ao mesmo tempo próxima (somos os “filhos naturais” desta linha cultural) e distante (somos os filhos misturados, pobres, subalternos). A antropofagia nos tem permitido agenciar e potencializar as nossas complexidades e contradições. Só o Japão nos supera como canibal transcultural. Porém, o que acho mais interessante na arte brasileira atual é que a sua inclinação internacional a tem levado para, mais que apropriar o externo, o faz diretamente de um modo próprio. Os artistas brasileiros de hoje, mais que devorar e deglutir criativamente o “internacional”, o produzem ativamente à brasileira. A diferença é o passo de uma operação de incorporação crítica para uma outra de construção direta “internacional” desde o contexto. Esta orientação resulta do maior interesse cultural, pois sinaliza uma direção muito plausível para a cultura do mundo pós-colonial globalizado, ao agenciar, desde posições próprias, o estabelecimento de um âmbito internacional polisêmico e ativamente plural.

O desarranjo não é uma orientação artístico-cultural como a antropofagia, mas um procedimento de construção de sentido, ou seja, uma noção menos abrangente, sem tantas implicações. Portanto, também pode ser superado — e desarranjado...

**A palavra desarranjo não tem correspondência direta, segundo o dicionário, com as sensações de insegurança e perigo. Mas podemos aferir esses sentimentos na exposição, observando as performances limítrofes dos irmãos Adriano e Fernando Guimarães ou mesmo as obras de Umberto Costa Barros, por exemplo. Esse raciocínio faz sentido?**

Ambas as obras trabalham com situações extremas. No caso de Umberto, é o desarranjo no máximo estado de tensão e precariedade, o paradoxo do desarranjo, o ponto de desarranjar-se. Nos irmãos Guimarães, é a poesia da resistência, do limite.

**Podemos avaliar esse Panorama como bem-humorado ou até mesmo irônico, partindo do ponto de vista de obras, por exemplo, como a da dupla Lucas Levitan e Jailton Moreira?**

Tem-se dito que o brasileiro possui a capacidade de rir de tudo, ainda de si mesmo. Eu, como caribenho, tenho respondido a essa inclinação: este é um Panorama que ri.

**Em se tratando de Wim Delvoye, a idéia clássica de beleza se desvirtua e se coloca como penetrante e devastadora. A mostra tem um aspecto carnavalesco, que não se envergonha de exhibir certas entranhas da arte. Sua curadoria tem de fato esse viés?**



Gosto das obras provocadoras, com humor, espetaculares mesmo, quando a provocação serve para potencializar uma mensagem plausível a certa efetividade. Nessa direção, acho muito positiva a estratégia da carnavalização no sentido empregado por Mijail Bajtín, outro pensador que eu considero muito produtivo para a arte contemporânea.

**O que motivou a inclusão de artistas consagrados, como Cildo Meireles, Adriana Varejão e Ernesto Neto?**

Não me apeguei, na primeira instância, ao fato de o artista ser emergente ou consagrado, jovem ou velho. A mostra responde a um conceito baseado numa orientação da arte brasileira atual, e eu só busquei obras e artistas dentro dela. De qualquer maneira, indiquei novos desafios aos artistas mais conhecidos: para Ernesto Neto, fazer uma interferência na *Aranha*, de Louise Bourgeois; para Adriana Varejão, construir uma parede real; para Fernanda Gomes, distribuir a sua peça por todo o espaço do Museu ...

**O que há de “brasilidade” nas obras de artistas de nacionalidades tão díspares como a chinesa Kan Xuan e o argentino Jorge Macchi?**

Estes artistas coincidem com certas características gerais muito freqüentes e marcadas na arte do Brasil. Aspectos que encarnam e expandem orientações da época. Resumiria dizendo que se trata de uma maneira subjetiva de trabalhar a partir de uma base construtiva muito interiorizada e de uma sensibilidade muito sutil para com o material.

122

**A exposição não se limita aos espaços expositivos do MAM. Há a intervenção urbana de José Guedes e os objetos de Paulo Climachauska colocados em outros museus de São Paulo. Por que a sua curadoria tomou essa decisão?**

Interessa-me a possibilidade de a arte de sair do espaço consagrado do museu. Antes de curar o Panorama, havia co-curado *CiudadMúltiple*, com Adrienne Samos, um evento internacional de arte urbana no Panamá. Assim, eu vim propenso a fazer isso.

**A exposição esbarra no *body art*, no conceitualismo, numa arte mais confessional, como a de Leonilson. Quais ilações os senhor faria entre este Panorama e a história da arte?**

Nenhuma em particular. O que o Panorama mostra é a multiplicidade da arte brasileira contemporânea, manifesta mesmo dentro de um conceito-eixo. Desde o modernismo, a arte do Brasil tem estado bem informada da história da arte. Além disso, o mais importante é que a arte brasileira está fazendo-a.

**Para a curadoria desta exposição, que outros pensadores, além do desconstrutivismo do francês Jacques Derrida, fundamentam o seu trabalho?**

Acho que foi mais a música, com a tendência – a partir do jazz e de algumas práticas de vanguarda – não só de reinterpretar formas

I am keen on humorous, provocative, and even spectacular works, as long as the provocation is there to bolster a plausible message and endow it with some effectiveness. On those lines, I have a very favorable opinion of the carnivalization strategy in Mijail Bajtín, another thinker I see as very productive for contemporary art.

**What has led you to select established artists such as Cildo Meireles, Adriana Varejão, or Ernesto Neto?**

I was not primarily concerned with whether the artist was emerging or established, young or old. The exhibition derives from a concept based on a course of current Brazilian art, so I just sought works and artists within that concept. Anyway, I did pose new challenges for the better known artists: for Ernesto Neto, to perform an intervention in Louise Bourgeois's *Spider*; for Adriana Varejão, to build a real wall; for Fernanda Gomes, to allocate her piece throughout the exhibition venue...

**What “Brazilianness” can be found in the works of artists of national origins as diverse as Kan Xuan from China or Jorge Macchi from Argentina?**

These artists match certain general characteristics that are very frequent and distinctive in the art made in Brazil—aspects that embody and expand precepts of our time. Briefly put, I would say that it has to do with a subjective way of working, starting from a very much internalized Constructivist basis and from a very keen sensibility to the medium.

**The exhibition is not limited to MAM’s exhibition venues. There is an urban intervention by José Guedes; there are Paulo Climachauska’s objects shown in other museums in São Paulo. What made your curatorial design include non-MAM venues?**

I am interested in art getting away from official museum spaces. Before curating Panorama, I was co-curator with Adrienne Samos for *CiudadMúltiple*, an international urban art event held in Panama. So I already had this inclination when I came to Brazil.

**The exhibition touches on *body art*, on conceptualism, and on more confessional art such as Leonilson’s. What associations would you make between this Panorama and the history of art?**

None in particular. Panorama shows a multiplicity of Brazilian contemporary art, which is manifested even within a conceptual axis. Since modernism, art in Brazil has been much informed by art history. Moreover, what is most important, Brazilian art is making art history.

**Who are the other thinkers underpinning your curatorial design for this exhibition, besides Jacques Derrida and his deconstruction, from France?**

I believe it was more music, with its tendency—beginning with jazz and some avant-garde practices—not only to reinterpret preexisting forms, but to disarticulate them as well. Wasn't it a



Brazilian musician who put out a record titled *Desafinado* [Out of tune]? A disarranged Panorama has to do with these creatively jarring notes.

**I would like to repeat a question you put to Cildo Meireles in an interview for his catalogue: Do you suppose art can transcend representation?**

One orientation of contemporary art is its coexistence with everyday life. In this type of practice representation becomes significantly minimized. The problem comes up when artists attempt to show these actions, and in so doing they tend to create a kind of representation of non-representation.

**To complete the previous question, does the art shown in this Panorama transcend representation?**

The concept for the exhibition guided the selection of works that undertake some kind of destructuring. Consequently, a certain amount of representation is still there, even if abstract or oblique, or yet very volatile, such as in some pieces by Fernanda Gomes, for example.

**Before the Panorama, you were already in touch with the Brazilian art production—on the occasion of Cildo Meireles’s retrospective show, for instance. What impressions have you drawn from that experience?**

My first contacts with Brazilian art date back to 1984-1989, when I was involved in organizing the Havana biennials. After that, I included Brazilian artists in my exhibitions and wrote about several of them. I have been a curator and lecturer at the São Paulo biennials and other events in Brazil, and I have seen many exhibitions featuring works by Brazilian artists. I have been reading about Brazilian art for several years, and I have many contacts and exchanges with Brazilian colleagues, such as Aracy Amaral, Agnaldo Farias, Paulo Herkenhoff, Ivo Mesquita, Ana Maria de Moraes Belluzzo, Frederico Moraes, Lisbeth Rebolo...

**Are you set on taking the Panorama to other countries? What are your reasons for having the exhibition travel, and why take it to countries off the beaten track of the official art circuit?**

We are working for the exhibition to visit both countries such as Costa Rica, Ecuador and the Dominican Republic, but also Portugal, Mexico and Argentina, as well as cities that include New York, Los Angeles and Austin, Texas. The first reason behind this initiative is to help disseminate art from Brazil as a highly valuable practice, with its own particular characteristics. Several Brazilian artists do circulate internationally, but Brazil is considerably less known as an artistic space of the first order, with its own distinct profile. In relation to the more “peripheral” countries, I believe the Brazilian example and visual experience may well lead to fruitful interchange, particularly for young artists and critics. Brazilians, in turn, have a lot to learn. “Horizontal” or South-South exchanges will be of the greatest importance in reaching for truly global artistic circulation.

preexistentes, mas de desarticulá-las. Não foi um músico brasileiro que gravou um disco intitulado *Desafinado*? O Panorama desarrumado tem a ver com esses desafinamentos criativos.

**Gostaria de repetir uma pergunta que o senhor fez a Cildo Meireles em entrevista publicada no catálogo dedicado à retrospectiva do artista: O senhor acredita que a arte possa transcender a representação?**

Uma orientação da arte contemporânea é a sua convivência com a vida cotidiana. Nesse tipo de prática, a representação é muito minimizada. O problema aparece quando o artista quer exibir essas ações, pois então tende a criar um tipo de representação da não-representação.

**Como complemento à pergunta anterior, a arte exibida nesse Panorama transcende a representação?**

O conceito da mostra orientou a escolha de obras que levassem a cabo uma desestruturação de algum tipo. Por isso se manteve certa representação, mesmo que abstrata ou oblíqua ou muito volátil, como em algumas peças de Fernanda Gomes.

**Antes do Panorama, o senhor já manteve contato com a produção brasileira como, por exemplo, por ocasião da exposição retrospectiva de Cildo Meireles. Que impressões o senhor acumula dessa experiência?**

Os primeiros contatos foram quando participei na organização das Bienais da Havana, de 1984 a 1989. Depois, eu incluí artistas brasileiros nas minhas exposições e escrevi sobre vários deles. Eu tenho participado como curador e palestrante nas Bienais de São Paulo e em outros eventos no Brasil, e tenho visto muitas exposições com artistas brasileiros. Há anos tenho lido sobre a arte brasileira e tido muitos contatos e intercâmbios com os meus colegas brasileiros, como Aracy Amaral, Agnaldo Farias, Paulo Herkenhoff, Ivo Mesquita, Ana Maria de Moraes Belluzzo, Frederico Moraes, Lisbeth Rebolo...

**O senhor está empenhado em levar o Panorama para outros países? Quais são as motivações para que essas viagens ocorram e por que a escolha de países fora do circuito consagrado?**

Estamos trabalhando para que a mostra viaje tanto a países como Argentina, Costa Rica, China, Equador, Espanha, Estados Unidos, México, Portugal e República Dominicana. A primeira motivação é contribuir para a difusão da arte do Brasil como prática muito valiosa e com características próprias. Vários artistas brasileiros circulam internacionalmente, mas se conhece muito menos o Brasil como um espaço artístico de primeira importância e com um perfil peculiar. Sobre os países mais “periféricos”, creio que o exemplo e a experiência plástica brasileira podem gerar um intercâmbio frutífero, sobretudo para os artistas e críticos jovens. Os brasileiros, por sua vez, têm muito o que aprender. Intercâmbios “horizontais”, Sul-Sul, resultam de máxima importância para conseguir uma circulação artística verdadeiramente global.



124 **anexo [appendix]**  
**versão para o Espanhol [translation into Spanish]**





## UN PANORAMA DEL ARTE BRASILEÑO INTERNACIONAL

Desde 1995 el MAM viene diversificando sus actividades con el propósito de tornarse uno de los más importantes difusores del arte brasileño. En ese año, por primera vez, el Panorama del Arte Brasileño organizado por la Comisión de Arte del Museo desde 1969 tuvo un curador invitado, el historiador y crítico de arte Ivo Mesquita. La idea de contar con la participación de un curador resultó de la necesidad de modernizar el concepto del Panorama, que hasta ese entonces estaba organizado por soportes. Como innovación, el Panorama 95 transpuso fronteras y se presentó también en el MAM de Río de Janeiro, con el patrocinio de PricewaterhouseCoopers. Las ediciones siguientes tuvieron la curaduría de Tadeu Chiarelli, curador-jefe del MAM de 1996 a 2000. En 2001, siempre con el patrocinio de PricewaterhouseCoopers, invitamos a tres jóvenes curadores – Ricardo Resende, Ricardo Basbaum y Paulo Reis –, quienes aportaron lo que de más nuevo ocurría en Brasil.

Este año decidimos nuevamente introducir innovaciones y, así, con vistas a ampliar aun más las fronteras exploradas por el Panorama, hemos invitado a un curador internacional ya bastante familiarizado con nuestra producción: el cubano Gerardo Mosquera, conocido por varias muestras realizadas en el exterior y por su importante actuación en el New Museum, de Nueva York.

125

Tras recorrer 11 ciudades brasileñas, visitando muchos talleres, viendo más de 100 portafolios y reuniendo una documentación importantísima sobre el arte brasileño actual,

Gerardo Mosquera y la panameña Adrienne Samos, curadora asistente, han seleccionado 21 artistas, cuatro de ellos trabajando en dupla. En el texto a seguir el curador explica el concepto de la exposición, que por primera vez integra tres extranjeros.

Es fundamental subrayar la importancia de ese viaje de los dos curadores por Brasil, ya que el material obtenido trasciende la curaduría del Panorama, posibilitando que ambos lleven al exterior muchos artistas brasileños, participantes del evento o no.

No cabe duda de que el Panorama 2003 o, como lo denominó Mosquera, el Panorama “Desarreglado”, es un hito en la historia del MAM. Desde la selección de artistas y trabajos hasta la concepción del espacio, que contó con la colaboración de Pedro Mendes da Rocha, favoreciendo el proyecto de Lina Bo Bardi, el resultado fue una de las más bellas exposiciones de las que se han presentado en nuestro espacio.

Pero la innovación no se detiene ahí. Prosiguiendo con nuestro proyecto de internacionalizar el arte brasileño, misión que estamos cumpliendo mediante varias muestras del acervo presentadas en el exterior, por primera vez estaremos llevando el Panorama del Arte Brasileño para fuera de Brasil. Entre los países posibles se encuentran Argentina, República Dominicana, Colombia, Ecuador, México, Estados Unidos, España, Portugal y China.

La captación de recursos para un Panorama marcado por la rotura de paradigmas no podría seguir las normas. Por primera vez en la historia del Panorama, la muestra tiene el patrocinio de la Dirección y del Consejo del MAM, demostrando que la unión hace la fuerza.

Agradezco, en nombre de todo el equipo del MAM y de los más de 300.000 visitantes anuales, la inolvidable e inestimable colaboración de nuestros directores y consejeros, que posibilitaron la realización de este Panorama en un año marcado por dificultades económicas. Es un honor presidir una institución que cuenta con personas generosas, que creen en el trabajo que estamos desarrollando.

**Milú Villela**

Presidente



## DESARRUMADO

Gerardo Mosquera

### DESARRUMO

Este es un Panorama anti-panorama. Rehuye conscientemente presentar una antología o un examen del arte brasileño de hoy. Por el contrario, es sólo una exposición basada en un concepto propio y explícito, capaz de sostenerse por sí misma más allá del Panorama. Este concepto, el "desarreglo", no ha sido impuesto por el curador, sino construido desde la práctica artística, tras un viaje de investigación por once ciudades del Brasil donde se valoró el trabajo de más de un centenar de artistas. Sintetiza ciertas inclinaciones clave del arte actual del Brasil y más allá.

Los participantes en la exposición no representan *hit parade* alguno: fueron seleccionados por ser protagonistas importantes de estas orientaciones, y porque sus obras pueden entretenerse en el discurso visual de la muestra, concebida como un conjunto articulado y dialogante. Sólo en segunda instancia tuve en cuenta los pares polares "jóvenes-viejos", "emergentes-consagrados" y "desconocidos-conocidos", en beneficio de la adecuación de los artistas al concepto de la muestra, y del valor y actualidad de sus prácticas en el contexto e internacionalmente. Bajo los mismos criterios se incluyó a Leonilson, un artista fallecido que es un "muerto indócil" (como diría el poeta), muy vivo e influyente sobre el arte brasileño actual, y en especial sobre los jóvenes, según pudo comprobarse en la exposición presentada recientemente en la Galería Vermelho en Sao Paulo. Sin embargo, al final, más de un tercio de los participantes brasileños podrían adscribirse al primer polo de los dos últimos pares antes mencionados. Sólo me impuse una regla estricta: no incluir participante alguno del Panorama anterior, celebrado en el 2001. Los dieciocho brasileños seleccionados viven y trabajan en diez ciudades brasileñas, incluidos Nueva York (la ciudad latinoamericana que más me gusta) y el infierno.

En realidad, es imposible presentar un panorama de una escena artística tan vasta, importante e intensa como la del Brasil de hoy en el limitado espacio del MAM. Ni siquiera resulta factible exhibir una representación exhaustiva de artistas adscritos al concepto del "desarreglo". Más allá, esta muestra rechaza el síndrome de la lista y cualquier pretensión omniabarcadora, que tampoco permite el nivel limitado de mis conocimientos. Además, las muestras "panorámicas" conllevan el riesgo de convertirse en una enciclopedia o una feria de arte más que en un hecho artístico. Con el fin de enfatizar el carácter conceptual de la exposición, he usado un subtítulo por primera vez en el Panorama — **19 Desarreglos** —, que devendrá título cuando la muestra se exhiba en el exterior. Este cambio con respecto al propósito original de los Panoramas es más bien un corte drástico que culmina una tendencia autoral en la organización de estos eventos a partir de 1995, cuando fueron encargados a curadores fuera del marco institucional del Museo.

Otra propensión que ahora se radicaliza es la disminución en el número de participantes. Éste es el Panorama con menor

cantidad de artistas: 21, dos de los cuales trabajan a cuatro manos con otros. La selección responde al espíritu anti-*survey*, pero, sobre todo, facilita organizar un discurso expositivo más estructurado y un diálogo entre las obras. Además de otros criterios, éstas fueron escogidas en virtud de sus interrelaciones y su capacidad para trenzar visualmente el concepto de la muestra. Para buscar una correspondencia entre el diseño conceptual de la exposición y su museografía, he optado por una presentación sencilla, mínima, con mucho "aire". Ésta contradice visual y espacialmente el carácter más compresivo propio de una muestra panorámica, enfatizando el perfil de la exposición. Así, se emplearon las características originales del espacio del MAM (relación interior-exterior, luz natural, concertación expansiva de las salas, continuidad visual) en dos grandes espacios con un mínimo de paneles, articulados con un diseño museográfico limpio, que facilita la concepción unitaria y dialogante de la exposición. Este esquema brinda también mayor espacio a los participantes para comunicar sus mensajes artísticos y propicia la relación estética con las obras.

Una parte notable de la exhibición (obras de siete artistas) se extiende más allá de las salas del museo. Estos desplazamientos son de diverso grado. Fernanda Gomes introduce la luz solar dentro de las salas mediante un conjunto de espejos situados en los árboles del parque que rodea al Museo. Lleva así al máximo el papel de la iluminación natural que entra a las salas a través de la pared exterior de cristales transparentes del edificio del MAM. Adriana Varejão entra con su obra en el espacio expositivo desde un corredor. Ernesto Neto hace una intervención en la sala del Museo donde está en exhibición permanente la *Araña* de Louise Bourgeois, entablando un diálogo con esta artista (quien deviene, de hecho, otra participante en el Panorama). Los hermanos Guimarães realizan uno de sus performances en el parque frente al Museo. Paulo Klimachauska sitúa pequeñas piezas múltiples en las salas del MAM y otros museos en Sao Paulo (Pinacoteca del Estado y Museo Paulista). Lucas Levitan y Jailton Moreira presentan su obra en la tienda del Museo y en una tienda especializada de música en la ciudad. Finalmente, José Guedes alarga las listas blancas del paso peatonal en la calle principal del Parque Ibirapuera. Estos trabajos tratarán de adecuarse a los otros museos y ciudades adonde viajará la muestra. Aunque es posible que no puedan realizarse en algún caso por ser muy específicos o por problemas técnicos, se intentarán variaciones inventivas.

El Panorama incluye a tres artistas no brasileños que no viven en Brasil. Uno de ellos, el argentino Jorge Macchi, trabaja con una galería de Sao Paulo, pero los otros dos ni siquiera han estado en el país. Todos fueron seleccionados porque sus obras encajan muy adecuadamente en el concepto y discurso de la muestra y la enriquecen hacia otras perspectivas. Aparte de este motivo fundamental, la presencia — por primera vez — de invitados en el Panorama posee varias implicaciones. Por un lado, insiste en el sentido "temático", anti-panorama, de la muestra. Por otro, si esta concepción autoral, anti-*survey*, contradice el primer término del enunciado del evento ("Panorama"), la inclusión de los extranjeros contradice su segundo término ("del Arte Brasileño"). Así, el nombre mismo de la muestra queda como un significante vaciado, que traslada buena parte de su sentido hacia el subtítulo, permaneciendo como una de esas fachadas de edificios históricos que se



preservan por razones monumentarias, mientras el interior se transforma para satisfacer necesidades contemporáneas. No obstante, este *desarrumo* del Panorama es más una desconstrucción provocadora que una mudanza tajante: al final, se exhibe una tendencia muy relevante en el arte brasileño actual, y los extranjeros no constituyen ni la quinta parte de los participantes. Además de la proporción numérica, las obras de los tres invitados fueron escogidas también en virtud de que consumen poco espacio y presupuesto.

La inclusión de los invitados realiza un comentario “autocrítico”, desde dentro, a las exposiciones determinadas por marcos nacionales o regionales, cuyo momento, en mi opinión, ha pasado. Esta crítica resulta muy pertinente en América Latina, donde la neurosis de la identidad y el fundamentalismo nacionalista mantienen cierta fuerza a pesar del ensanche en la circulación internacional del arte que ha tenido lugar a escala mundial en los últimos años. Justamente, el Brasil ha constituido una excepción, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Pero aún antes de la fundación de la Bienal de Sao Paulo en 1951, la primera exposición del grupo SPAM, a inicios de los años 30, y los tres Salones de Mayo organizados en Sao Paulo en 1937-1939, exhibieron conjuntamente artistas brasileños e internacionales. De igual forma, ha habido colecciones con un perfil global desde muy temprano, algo que, en general, sólo ocurrió en América Latina mucho más tarde, y más bien en un par de países. La escena artística del Brasil ha sido más promiscua y abierta hacia el exterior que la media latinoamericana, y se ha preocupado menos por mostrar su documento de identidad. Ivo Mesquita ha llegado a afirmar que “el fenómeno denominado ‘arte brasileño’ siempre ha tenido un sabor genuinamente internacional”.<sup>1</sup> De este modo, la exhibición conjunta de los brasileños y los artistas invitados en este Panorama destaca la vocación internacional del arte contemporáneo en el Brasil, y su uso del “lenguaje internacional” de un modo propio.

En cada ciudad del exterior donde se presente la muestra se procurará incluir un artista local que contribuya al enriquecimiento del concepto y el discurso visual de aquella. Así, el número de “desarreglos” cambiará, incluso en el título, en cada locación, tanto por el añadido de nuevos artistas como por la no participación de algún brasileño por razones técnicas o de presupuesto. El título mismo ofrecerá así un marco flexible para las adecuaciones que podrá experimentar la muestra durante su itinerario.

Resulta un propósito primordial que el Panorama viaje por primera vez al exterior, y que lo haga como una exhibición “temática” de interés internacional. Tal objetivo posee tres vertientes. La primera, contribuir a la difusión del arte actual del Brasil en cuanto práctica con características propias, productora de una de las escenas artísticas más fuertes del mundo. Varios artistas brasileños circulan internacionalmente, pero se conoce mucho menos al Brasil como un espacio artístico de primera importancia, y con un perfil peculiar. A menudo queda la impresión de que Hélio Oiticica, Ligia Clark o Cildo Meireles surgieron de la nada, pues permanece un gran desconocimiento acerca de los procesos culturales en el Brasil y de sus constelaciones de artistas y movimientos.

La segunda vertiente se dirige a ofrecer la muestra en países o regiones que permanecen alejados de los “circuitos

internacionales”, y donde se manifiesta una energía emergente. En estos lugares el ejemplo y la experiencia de la plástica brasileña pueden generar un intercambio fructífero, sobre todo para los artistas y críticos jóvenes. Los brasileños, a su vez, tendrían mucho que aprender. Como apuntaba Paulo Herkenhoff, “al parecer dirigimos al arte de muchos de nuestros vecinos la misma mirada vaga que hemos experimentado de parte de Estados Unidos y Europa en relación con el arte brasileño”.<sup>2</sup> Los complejos de superioridad aíslan tanto al “superior” como al “inferior”, al “centro” como a la “periferia”, empobreciendo a todos. Por encima de lo anterior, intercambios “horizontales”, Sur-Sur, resultan de máxima importancia para conseguir una circulación artística verdaderamente global. Me refiero al esfuerzo por crear una pluralidad de circuitos internacionales capaces de establecer sus propias prácticas y valores más allá de sus contextos, problematizando lo que entendemos por “arte internacional”, “lenguaje artístico internacional” y “escena artística internacional”, o aún aquello que llamamos “contemporáneo”. Allende este empeño, la última – pero no menos importante – vertiente es, simplemente, circular una exposición capaz de generar interés por sí misma.

El Panorama del Arte Brasileño, organizado por el MAM desde 1969, es la segunda exposición periódica más importante y bien establecida en el Brasil, sólo superada por la Bienal de Sao Paulo. Esto constituye un logro, pero puede resultar también una carga. Toda institución consagrada necesita sacudidas periódicas que le permitan renovarse, y el Panorama ya lo ha hecho con anterioridad. La decisión actual de encargar por primera vez la curaduría a un extranjero indica una preocupación de los organizadores en tal sentido. Por todo esto pensé que no me habían convocado a acudir desde tan lejos sólo para repetir lo que ya habían llevado a cabo mis colegas brasileños de un modo mucho mejor del que yo soy capaz de hacerlo. Me planteé así una curaduría con doble objetivo y en dos direcciones: trabajar con el arte y los artistas, pero también con el Panorama como institución. Hacer una exposición y a la vez *desarrumar* su marco institucional, su fijeza, con vistas a mudanzas renovadoras. A la vez, procuré una similitud conceptual entre ambos objetivos y concepciones, de modo que se enlazaran, buscando una coherencia general del proyecto.

Ahora bien, no es mi intención proponer que el Panorama continúe en la forma como lo he concebido, aunque quizás algunas líneas puedan mantenerse de una forma u otra. He intentado provocar en varias direcciones. Como ya señalé, mis perturbaciones al Panorama, si bien extremas, han sido internas, sin quebrar sus confines. Son ironías en acción. Algunas se manifiestan en detalles; por ejemplo, más allá del valor y pertinencia indudables de estos artistas, la inclusión de una china y, sobre todo, de un argentino en el Panorama del Arte Brasileño desconstruye al absurdo el corte nacional y el título del evento. De cierta manera he querido también, como caribeño, responder a esa inclinación brasileña que Ivo Mesquita ha resumido así: “Si algo nos separa de la trágica sensibilidad de nuestros vecinos hispanos, es precisamente nuestra capacidad para reírnos de los otros y de nosotros mismos. Este rasgo es, con todo, producto de la ansiedad, del hecho de que desconocemos nuestra propia situación (...)”.<sup>3</sup> Siguiendo tal espíritu, éste es un Panorama que ríe.



Es un lugar común afirmar que, en general, el arte brasileño ha seguido una inclinación constructiva – en el sentido más amplio del término – a partir del impacto ejercido allí en los años 50 por el concretismo, que fue la prolongación más influyente del constructivismo original. Este estereotipo, como tantos otros, contiene bastante verdad.

Creo que lo más importante que hizo Max Bill en su vida fue visitar Brasil. El artista y arquitecto suizo realizó una muestra personal en el Museo de Arte de Sao Paulo en 1950, y ofreció conferencias en esa ciudad y en Río de Janeiro. Como es sabido, un año después obtuvo el premio en la primera Bienal de Sao Paulo, y en 1953 recorrió Brasil invitado por el gobierno. Sus postulados estimularon una nueva época en el arte brasileño. Más allá, su impacto ha llegado hasta el nuevo milenio, sirviendo de base a toda una orientación artística que lo ha trascendido hacia poéticas originales. Bill fue el detonador de un proceso que dio su sello a uno de los medios artísticos más valiosos y prometedores hoy día (aunque volvería a caer muerto si viese cuáles fueron los resultados de sus prédicas fundamentalistas).

Ahora bien, la extraordinaria influencia del concretismo en el Brasil se ha manifestado más por todo lo que los brasileños lo han *desarranjado* creativamente que por lo que lo han seguido. Pero desordenar no significa negar del todo. Es sorprendente comprobar cuánto tienden los artistas brasileños a establecer estructuras, crear “nuevas realidades” insólitas, ordenar componentes de carácter serial, trabajar por adición de unidades, usar la geometría o cierta pulsión matemática de manera directa o indirecta... El arte brasileño posee, además, una sensibilidad única hacia el material, y se fundamenta en el objeto, su realidad, su fisicalidad. Se trata de una orientación prevaleciente, aunque coexiste con muchas otras prácticas. Da una impronta peculiar al Brasil, que resalta en relación con las inclinaciones dominantes en el resto de los países de América Latina.

A partir de aquí, algunos artistas crean sus obras mediante el recurso formal y conceptual de “desarreglar” una estructura. El desarreglo puede llevarse a cabo en la dimensión formal de la obra, en su contenido, en su proyección, o en todos ellos. Se trata de un proceder destructivo tanto en relación con la estética constructiva como en el sentido derridareano del término: un constructivismo de signo contrario, una negación de la estructura desde dentro de la estructura misma— presuponéndola y sin hacerla estallar—, una crítica que es simultáneamente una autocrítica. En este acto, la operación de desestructurar construye el significado mismo de las obras en sus múltiples implicaciones. Decía Gaston Bachelard: “Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes”.<sup>4</sup> Creo que así es una zona importante de la imaginación artística brasileña: una imaginación como “cambio”, como “deformación” de imágenes existentes, y aún de imágenes “primeras”, raigales. Una buena parte del arte brasileño necesita marcos previos sobre los cuales, y dentro de los cuales, ejercer su libertad. Es una libertad en el interior de una cárcel querida y gustosa, como

“el amor en la cárcel de tus brazos” de que hablaba un viejo bolero que acabo de inventar. Insisto en que no me refiero a un procedimiento de diseño sino a una variedad de estrategias estético-discursivas, con frecuencia muy complejas y sutiles, con el fin de crear sentido. Ellas, de cierto modo, subvierten desde dentro el marco constructivo, pero sin quebrarlo, más bien ampliando sus posibilidades hacia campos inéditos, potenciándolas en forma nueva, pulsando una tensión creadora de significados. La frecuencia de esta operación en el Brasil debe provenir del neoconcretismo, que fue un “desarreglo” cuyo influjo ambiguo y multidireccional persiste hasta hoy, muy enraizado en la dinámica artística del país.

Toda esta orientación encaja en las tendencias posminimalistas del llamado lenguaje artístico internacional. Pero, en todo caso, los brasileños son “posts” llenos de mundo. En cierto sentido, el minimalismo fue un “sueño de la razón” del concretismo, a la vez que un concretismo ingenuo, “a la americana”, y desengañado de aspiraciones de diseño y arquitectura. Después, el posminimalismo fue su neoconcretismo. Este modo revertido de poner las cosas me parece plausible, no solo por el giro anti-hegemónico que implica, sino porque el neoconcretismo antecedió en muchos años al posminimalismo, además de abrir un camino nuevo, diferente.

Haciendo eco a la herencia neoconcreta y posneoconcreta, los artistas brasileños – tanto los “rigoristas” de Sao Paulo como los “lúdicos” de Río de Janeiro, para seguir con la dicotomía clásica – trabajan con una libertad, una emotividad, una espontaneidad y una sensibilidad particulares, a veces inefable, que les da un trazo característico más allá de su diversidad. Ellos han introducido una – quizás – paradójica expresividad en el *detachment* contemporáneo, han complejizado al máximo la estética del material, proveyéndolo a la vez de una carga subjetiva, y han diversificado, vuelto más compleja y aún subvertido la práctica del “lenguaje internacional”.

La personalidad de esta plástica anti-samba no se produce – como tanto ocurre en el arte latinoamericano – mediante representaciones, simbolizaciones o activaciones importantes de la cultura vernácula, sino por una manera específica de **hacer** el arte contemporáneo. Es decir, más por los modos de **hacer** los textos que de proyectar los contextos. Comentando acerca del debate entre neoconcretos y posneoconcretos en los años 60 y 70, Tadeu Chiarelli ha precisado que, ya entonces, “em tal debate finalmente encontra-se fora de questao a querela nacional *versus* internacional, ou o próprio desejo de criação de uma arte nacional, ainda presente em determinado momento da trajetória neoconcreta”.<sup>5</sup> Superar todo resto de neurosis nacionalista y de sus tensas disyuntivas permitió a los artistas brasileños concentrarse en su trabajo en sí y en calma (lo que, por cierto, resultaría muy saludable para muchos artistas latinoamericanos aún a estas alturas). Tal posicionamiento, unido a la atracción por la vanguardia internacional que se fue enraizando como consecuencia de las bienales de Sao Paulo, y junto con otros procesos facilitados por el sincretismo cultural del Brasil, ha producido lo que veo como una superación del programa de la Antropofagia.<sup>6</sup> Ya no se trata de apropiarse y deglutir lo “internacional”, sino de **hacerlo**. Si, en términos muy generales, se ha impuesto por el mundo una suerte de “lenguaje artístico internacional”<sup>7</sup> fruto de la



mayor internacionalización de los circuitos y del mercado del arte, los brasileños, más que hablar este lenguaje con acento, lo están **construyendo** a la brasileña; es decir, reinventándolo a su propia manera.

Se trata de un giro muy importante, porque el flujo de la cultura no puede quedar siempre en la misma dirección Norte-Sur, según dicta la estructura de poder. No importa cuán plausibles resulten las estrategias de apropiación y transculturación comunes al ámbito poscolonial, implican un juego de rebote que reproduce aquella estructura hegemónica, aunque la contesten y se valgan de ella para afirmar las diferencias e intereses propios de aquel ámbito.

Esta transformación de los cánones globales por el arte brasileño contemporáneo constituye también un “desarreglo”. Permite proceder en sentido contrario, del Brasil hacia el mundo, y ver cierta poética “brasileña” en las obras de los tres artistas extranjeros incluidos en la muestra, más allá de sus rasgos muy personales y de sus diferencias. No quiero decir que estos artistas hayan recibido influencias del arte brasileño – lo cual resulta improbable en dos de ellos –, sino que coinciden en ciertos rasgos generales muy frecuentes y marcados en el arte del Brasil, rasgos que encarnan y expanden orientaciones de época. Al mismo tiempo, los “desarreglos” de los artistas invitados contribuyen activamente a diversificar y enriquecer el alcance de la exposición.

El concepto del *desarranjo* como eje para la selección de los artistas y sus obras, así como para el discurso conceptual y visual de la muestra, se corresponde con el desarrumo introducido en la estructura tradicional del Panorama. La exposición, según ya se señaló, constituye un proyecto doble, tanto hacia el arte y los artistas como hacia la institución. Estas ideas se inspiran en un músico cubano: el pianista y compositor Felo Bergaza, una figura bastante olvidada de la vida nocturna habanera de los años sesenta. En las noches del cabaret Tropicana, Felo entusiasmaba a la gente con los arreglos musicales que tocaba en un gran piano de cola. Tan radicales eran que él los llamaba “desarreglos”. Su exaltada inventiva de compositor y ejecutante hacía que al final poco quedara del número original, aunque no se quebrara su marco.

De modo parecido, en esta muestra y sus obras el hecho creativo se manifiesta en un acto suave de subversión. Tal vez éste se relaciona con el espíritu de estos tiempos metamórficos, donde las mudanzas tienen lugar en los márgenes, las fronteras, los intersticios, las minipolíticas... en una compleja trama de readecuaciones. Aunque se ha hablado de una “era de la aquiescencia”,<sup>8</sup> creo con bastante optimismo que se trata en realidad de un tiempo dialógico, donde las transformaciones se desenvuelven de un modo diferente, en sentido horizontal y expandido más que vertical y concentrado. Vivimos una época de reajuste, que entreteje una pluralidad de procesos donde participan agentes sociales y culturales antes excluidos. Más allá del arte y la cultura, toda una estrategia del “desarreglo” caracteriza – y simultáneamente metaforiza – un mundo post-utópico donde la dinámica de transformación, más que cambiar lo que es, procura “desarreglarlo”.

\*\*\*

Mi trabajo a todo lo largo del Brasil estuvo siempre rodeado de hospitalidad, simpatía, ayuda y entusiasmo. Así que mi primer y mayor agradecimiento va para el país y su gente.<sup>9</sup> Deseo también reconocer especialmente el aché de los equipos de curaduría, educación, prensa, montaje y diseño del MAM, así como de su directora. Me divertí mucho trabajando con ellos. Quiero destacar, además, los valiosos intercambios con los colegas Felipe Chaimovich, Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão, Paulo Herkenhoff, Ivo Mesquita, Maria Alice Milliet, Adriano Pedrosa y Adrienne Samos, cuyas generosas opiniones tanto me ayudaron. A Samos agradezco, además, haber aceptado trabajar como curadora asistente. Quedo muy en deuda con quienes me atendieron y asesoraron en mis inolvidables recorridos por el país: Moacir dos Anjos, Barbara Cunha Lima, Eduardo Frota, Luisa Interlenghi, Marco Mello, Vicente Mello, Rodrigo Moura, Emmanuel Nassar, Nina Matos, Gê Orthof, Marília Panitz, Heitor Reis, Elder Rocha, Elida Tessler... Doy gracias a los artistas participantes por su entusiasmo, confianza y capacidad de respuesta: nos llevamos muy bien en el baile. También a los coleccionistas, instituciones y galerías que prestaron sus obras y facilitaron mi trabajo, en especial la Galería Fortes Vilaça y la Galería Luisa Strina. Fico com saudade de todos.

<sup>1</sup> Ivo Mesquita: “Brasil”, en Edward Sullivan (editor): *Arte latinoamericano del Siglo XX*, Madrid, Nerea, 1997, p. 228.

<sup>2</sup> Paulo Herkenhoff: “The Void and the Dialogue in the Western Hemisphere”, en Gerardo Mosquera (editor): *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, InIVA, 1995, p. 70.

<sup>3</sup> Ivo Mesquita: ob. cit., p. 202.

<sup>4</sup> Gaston Bachelard: *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación y el movimiento*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 9. Debo esta referencia a Glenda León.

<sup>5</sup> Tadeu Chiarelli: *Arte internacional brasileira*, Sao Paulo, Lemos Editorial, 2002, 2da. Edición, p. 35.

<sup>6</sup> La estrategia de apropiación cultural de lo ajeno proclamada en el *Manifiesto Antropofágico* de Oswald de Andrade (1928) es a la vez un programa artístico y una descripción metafórica de la tendencia a la copia creativa frecuente en Brasil y en la cultura de América Latina.

<sup>7</sup> Gerardo Mosquera: “¿Lenguaje internacional?”, *Lápiz*, Madrid, n. 121, abril de 1996, ps. 12-15

<sup>8</sup> Russell Jacoby: *The End of Utopia. Politics and Culture in an Age of Apathy*, Nueva York, Basic Books, 1999, p. xi.

<sup>9</sup> Agradezco en particular que esta vez no me hayan asaltado en Río.



## UMBERTO COSTA BARROS

En 1969 este artista participó en el III Salón de Artes Plásticas realizado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la Universidad Federal de Río de Janeiro. En un momento de inspiración extraordinaria, creó allí una obra histórica, una de las instalaciones más asombrosas y fascinantes que he conocido. Esta pieza, sin embargo, ha permanecido bastante olvidada a pesar de su importancia. Costa Barros no usó la sala de exposición. Tomó un aula y amontonó todos sus muebles como en un acto de acrobacia, manteniéndolos en precario equilibrio valiéndose sólo de pedazos de tiza —recogidos de la propia aula— como calzos. A quienes veían de pronto el aula les parecía ser testigos de un acontecimiento mágico o un milagro: la rebelión lúdica de un austero lugar de estudio. Era también como si aquel espacio de cálculo y proyecto hubiera enloquecido de pronto, desarranjándose de modo exaltado y juguetón. Cildo Meireles me confesó que fue una de las experiencias artísticas más sorprendentes que ha experimentado en toda su vida. Con justicia, la instalación recibió el primer premio en el Salón.

Un año después el artista tomó parte en el XX Salón Nacional de Arte Moderno, realizado en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. En esa ocasión realizó otra intervención memorable. Simplemente, levantó los lados de las persianas colgantes que protegen del sol las salas del museo, creando diseños escuetos mediante un desarranjo mínimo y acorde con el funcionamiento normal de las persianas. Una obra menos espectacular sin duda, pero de una efectividad y sencillez muy sugestivas. Un ejemplo perfecto de la posibilidad de unir el arte con la vida, del arte como simple desplazamiento de lo cotidiano, un toque mágico en la realidad. Esta memorable intervención tampoco ha recibido la atención que merece.

Ambas obras eran *site-specific* y derivaban una parte de su impacto de su respuesta a lugares y situaciones preexistentes. Sin embargo, sus implicaciones artísticas y su poder de sugerencia van mucho más allá. Respondiendo al espacio del museo, Costa Barros ha realizado para esta muestra dos instalaciones que prolongan las poéticas de aquellas intervenciones. Ha colocado ahora él las persianas, lo que le ha permitido un juego más libre con ellas como estructura, pero, además, con la luz. También ha levantado una obra de equilibrio-desequilibrio con muebles encargados a propósito. Estas banquetas acróbatas constituyen sin duda el desarranjo más espectacular en la exposición, y uno de los más poéticos. La obra adquiere, además, un carácter performático y procesual, pues es tan frágil que se prevé se derrumbará varias veces durante la exhibición, obligando al personal del museo a rearmarla de continuo. Así, la pieza se desarranja sola, y el museo debe arrancar el desarranjo, en una paradoja significativa para el sentido todo de la exposición. Un desarranjo en perenne actividad, vivo. **Gerardo Mosquera**



## PAULO CLIMACHAUSKA

### Cóctel Molotov / Pintura

Vidrio para pinceles, trementina, tinta y lona. Materiales propios de la práctica de la pintura reordenados de forma a proponer una pintura actuante y transformadora sobre los objetos y sistemas reales del mundo. El proyecto *Cóctel Molotov / Pintura*, presente en esta exposición, ocupa espacios del Museo de Arte Moderno de São Paulo y de otros museos de la ciudad (Pinacoteca y Museo Paulista), dialogando con el acervo de pinturas de estas instituciones. En el Museo Paulista - el de Ipiranga -, los cócteles están dispuestos debajo de la gran tela del Grito de Independencia, en un tránsito entre pintura e historia. En la Pinacoteca, un diálogo con un acervo pictórico que trata de una identidad nacional, así como en el MAM, una estrecha relación con un proyecto de país moderno que quedó a la deriva.

### Pintura / Arte

ARTE como acción... PINTURA como medio... PINTURA como composición... ARTE como ordenación... ARTE como transformación... PINTURA como gesto... ARTE como proposición...

Tal como componer un cuadro clásico... composición, gesto, acción, ordenación de los materiales de la pintura, en fin... pero reagruparlos como proposición de acción, de gesto y de transformación del mundo.

Anda (Arte), Lanza (Pintura), Piensa (Arte), Quema (Pintura), Graba (Arte), Levanta (Pintura), Pinta (Arte), Habla (Pintura), Come (Arte), Dibuja (Pintura), Circula (Arte), Esculpe (Pintura), Copular (Arte), Duerme (Pintura).

### Paulo Climachauska

## JOSÉ DAMASCENO

Se ha comentado que este artista trabaja con sistemas, tanto desarranjando los existentes como creando otros nuevos, o estableciendo relaciones insólitas entre ellos. Esta aseveración es correcta, pero sin otros matices cruciales podría dar la idea de una obra analítica, objetiva, o centrada en una pura investigación estructural. Sería más exacto afirmar que Damasceno es un poeta de los sistemas. Tanto por su enfoque subjetivo como por volvernos las cosas más complicadas en vez de diseccionarlas. Es decir, porque intenta seguir la madeja de la realidad viva más que actuar desde un laboratorio artístico-conceptual. Él ha dicho: "La realidad, o lo que se conoce como tal, posee incontables estratos, capas, dimensiones, densidades y tipos de porosidades. Son canales de tremenda complejidad estructural que se mueven, crecen y son modificados de acuerdo con otro vasto universo de puntos de vista". Su arte tiene que ver más con el misterio que con la claridad, porque se coloca en el entretejido mismo de estos sistemas. Por eso inventa mucho más que analiza.

A la vez, hay una impronta constructiva en su trasfondo —tan suave como arraigada—, oculta tras la vibrante subjetividad de las obras. Por más insólitas, inventivas y provocadoras que éstas puedan ser, casi nunca "se sueltan". No señalo esto como una limitación sino como un rasgo que contribuye al carácter de estos trabajos y que, de modo general, marca a mucho arte brasileño. Damasceno se sitúa en el grado cero de la voluntad constructiva, del orden y del desorden, y desde allí nos sorprende con sus actos de magia y filosofía.

*Motim*, la instalación que se exhibe en esta muestra, escenifica la rebelión del ajedrez. En una metáfora tan directa como efectiva, los trebejos se liberan de la trama ortogonal del tablero, de sus reglas y jerarquías, para desplegarse por la pared, mezclándose en un cuidado desarranjo. Es una obra bellísima acerca de la libertad, donde la espectacularidad del impacto estético contribuye a potenciar el sentido. La revuelta explosiva del juego de orden y análisis por excelencia contrasta con el ordenamiento matemático del dominó, un juego de azar, en la instalación de José Patrício. El orden se desarranja en el azar, el azar en el orden, apuntando al intrincado nudo de sistemas y procesos que ocupan a Damasceno. **G. M.**



## WIM DELVOYE

Este artista desarregla todo el conjunto de mecanismos de producción, gusto, jerarquía y fetichización del arte y su lenguaje. Aunque contiene un sentido paródico, esta crítica divertida consiste en una práctica seria, "correcta", de los recursos y concepciones a ella sometidos, los que son ironizados al introducir componentes que los contradicen sin negarlos. Éstos van desde decoraciones geométricas hechas con embutidos o con baldosas con imágenes fotográficas de excrementos, a cerdos tatuados, a una máquina que calca el proceso de la digestión humana con el único fin de producir excrementos reales.

La crítica misma es menos un fin que el método de un discurso abierto hacia otros significados. Uno principal es la valoración de lo considerado "bajo", que el artista cambia sistemáticamente con lo "elevado", desarreglando este régimen de jerarquías. Otra línea de solapamientos conecta distintos tiempos, historias y valores estético-simbólicos. Delvoye practica una exploración mordaz de los convencionalismos, desplazamientos y mezclas de signos y valores que ocurren en los procesos culturales.

Los *Lipstick Prints*, que se presentan por primera vez en este hemisferio, son una de sus obras más sencillas y totalizadoras, una síntesis de su poética. En ellas la referencia al romanticismo adolescente se desarregla sólo porque la marca en la carta de amor se hace con el ano, no con los labios. Aunque ambas son zonas erógenas, poseen diferente estatuto moral y axiológico: una se relaciona con el "bien" de los alimentos y otra con el "mal" de sus restos fecales. Una con el amor tierno y otra con la sexualidad dura. Esta legitimación de lo "sucio" se vincula con el enaltecimiento de la basura en uno de los videos de Kan, y de las plantas de donde se extraen drogas en la instalación de Varejao. También en la individualización anti-reductora, opuesta a la generalidad convencional, que tiene lugar en las tres obras. Cada año es un sujeto diferente, y esto se subraya al pintarlos con una variedad de creyones de labios de marca.

En esto, y en el uso de papeles de hoteles de lujo, aparece también una ironía hacia la fetichización del consumo. El ano los desacraliza, los desarregla, los confronta con la verdad y la realidad sólo con tocarlos, al modo de un rey Midas antitético. Además, y como siempre en Delvoye, hay una burla hacia el arte y sus artificios. Las piezas son grabados en el sentido estricto del término, y el orificio anal su aurática matriz. La técnica para hacerlos, sin dudas un aporte al género, es guardada en secreto por el artista, siguiendo la tradición de los maestros medievales. Por otro lado, las obras proclaman una limpia estética minimalista, también contradicha por el devastador poder sedicioso del culo. **G.M.**

## FERNANDA GOMES

Time flowing in the middle of the night,  
And all things creeping to a day of doom.

Alfred Tennyson, *The Mystic*

El verso del poeta tiene resonancias más angustiantes que la obra de Fernanda Gomes, sin duda, pero hay una empatía con el mundo inanimado que une ambas sensibilidades. Una empatía que en la artista carioca ha fraguado vasos comunicantes insólitos, no con las cosas sino con sus restos. Una empatía opuesta a la mística social de Beuys, que trasmataba el mohoso despojo de sus ritos en reliquias sagradas, a su vez depositarias de mensajes trascendentes.

La rica dimensión simbólica de las "reliquias" de Gomes permanece contenida en ellas y en los ecos de infinitas perpetraciones que laceraron su antigua función e integridad. A un mundo donde incluso automóviles, frigoríficos y computadoras tienen vida breve, Gomes contrapone su universo de objetos diminutos y banales cuyo desgaste y extrema precariedad los habría destinado al mayor coleccionista de todos, el basurero, junto a los desechos que intenta redimir Kan Xuan. Esta les devuelve su identidad perdida con la palabra; Gomes les reinventa otra con las manos.

Sus meticulosos desarreglos muestran un respeto entrañable por estos fragmentos rescatados. Al trastocarlos, nos muestra la belleza contenida en su densa historia anónima. Como a Marcone Moreira, no le impresionan el objetivo racionalismo industrial de las pulidas formas minimalistas, ni la salud física de las cosas nuevas, quizás por considerarlas planas, sin reverberaciones, sin materia espiritual, sin vínculos subjetivos.

"Nenhum contexto é alheio à obra, como se a matéria tantas vezes ínfima e desprezível incluísse o mundo no qual se insere", escribió Fernando Gernheim. No solo se refiere a los fragmentos erosionados que la artista rescata y renueva, sino también a objetos cuya límpida belleza pasa inadvertida por ser tan cotidianos y elementales. Para el Panorama, ha creado un juego luminoso de refracciones, rayos y reflejos con simples vasos de vidrio llenos de agua y espejos colocados en los árboles afuera del MAM. Así, la luz del sol penetra la pared de cristales del museo, formando parte integral de la mágica instalación de Fernanda Gomes. **Adrienne Samos**



Apresar las obras del Panorama 2003 en nítidas categorías es una tarea estéril y por demás imposible. De hecho, uno de los tantos desarreglos conceptuales de esta muestra apunta a la fusión de los más diversos medios, géneros y tipos de arte en el proceso creativo de los 21 artistas participantes. Vale notar que el gestor de una de las obras más elusivas, desmaterializadas y efímeras aquí expuestas es, paradójicamente, el único que ha dedicado buena parte de su carrera a la pintura.

En su larga trayectoria, José Guedes experimentó con el hiperrealismo, el rigor constructivo y las dinámicas entre color, forma y textura. Desde fines de los 90 produce híbridos que combinan imágenes fotográficas y superficies de colores planos. Así, la realidad directa empieza a invadir su obra — una realidad siempre claustrofóbica, fragmentada, ambigua —, desembocando en sus *Reconstrucciones* del 2001 (fotografías de charcos en aceras y calles de su Fortaleza natal, que reflejan una ciudad invertida) y en videos recientes. Su obsesión por las disparidades, texturas y signos pintados en el suelo urbano parece haberlo llevado a una nueva vertiente creativa, reflejada en esta muestra.

El artista concibió desarreglar el clásico paso peatonal, extendiendo radicalmente la serie de bandas transversales en una o dos vías muy transitadas de Sao Paulo (todo depende de la trabajosa obtención del permiso municipal). Metros y metros de impecables marcas blancas discontinuas dan como resultado una gran obra minimalista que es a la vez anti-minimalista por su alcance social. Los espacios de toda ciudad son más públicos para unos que para otros, parafraseando la célebre frase de Orwell. Con ese gesto impecable y utópico de invertir la jerarquía de privilegios, Guedes nos recuerda que los peatones llevan siempre las de perder ante los conductores y, por extensión, los que menos tienen ante los que más. Es la lógica que rige el mal llamado “bien” o “dominio” público. La cualidad efímera de este gesto — al igual que los de Alex Villar — resalta aún más la jerarquía de valores que impera en nuestra confusa vida urbana.

Está claro que el término utópico ya no puede referir a la antigua esperanza de que el arte revolucione el planeta, sino al deseo de “colocar mais poesia no mundo”, de que “o virtual assumo no centro”, “um desejo de reconstruir o mundo, de levar as coisas a um recomeço mesmo”, en palabras del propio Guedes. Mediante una intervención única y modesta a la vez, el artista y los caminantes que cruzaron su utópico paso peatonal establecieron un vínculo solidario y fugaz, pero no por ello menos real. **A.S.**

Qué ironía que Samuel Beckett, el gran deshacedor, consciente como nadie del agujero en el centro de todo acto humano, fuese también el dramaturgo más obsesivamente reacio al mínimo cambio en los montajes de sus piezas. Doble ironía: los hermanos Guimarães se han dedicado a desarreglar por completo, no ya las obras, sino las metáforas esenciales del autor irlandés, injertándolas en el campo de la plástica para diseccionarlas, reinventarlas y cargarlas de nuevas densidades. El universo estético de estos artistas brasileños habita en cajas. Minimalistas, traslúcidas, asépticas cual vitrinas médicas, iluminadas de las formas más variadas, las cajas exhiben textos u objetos extraños y seductores que a veces las desbordan; otras contienen a performers -de cuerpo entero o “fraccionado”— e incluso al propio espectador.

Su radical desarreglo del texto beckettiano se ve claramente en las tres obras presentadas en este Panorama. *Respiración + y Respiración -* se alejan sustancialmente de su fuente original, *Breath* (1969), la pieza teatral más corta de la historia, que dura apenas 35 segundos y carece de actores y palabras. Ambas performances se centran en el acto mismo de respirar para exponer la banalidad del poder y la hueca impotencia que obliga tanto al débil como al fuerte a repetir acciones estériles, risibles y vaciadas de sentido, que para colmo terminan en el inevitable fracaso. El uso irreflexivo del lenguaje, la dramática iluminación, la parca belleza de las escenas, el ritmo severo y la tortura blanda a la que se someten los performers nos acercan a las fronteras del horror.

*Luz incandescente* — obra extraordinaria, de una simplicidad extrema— es el desarreglo más atrevido del Panorama. Su origen proviene de “blazing light”, la abstracta indicación que dio Beckett para el montaje de una de sus piezas y que rara vez se logra con la ofuscante intensidad que él habría querido. Mediante la aplicación de un colirio ubicado en una caja con instrucciones de uso, el espectador puede someter su visión a un trastorno temporal. La pupila no podrá realizar la involuntaria contracción que regula la entrada de la luz, por lo que su exceso difuminará los contornos de todas las cosas. De esa manera, quien se atreva a “iluminar su percepción”, tendrá el poder óptico de desarreglar aun más todos los desarreglos de esta exhibición. **A. S.**



## KAN XUAN

Esta exposición presenta por primera vez en nuestro hemisferio a esta joven artista china, todavía muy poco conocida internacionalmente. Ella participa con tres obras presentadas en tres monitores sencillos. Son video-performances muy directos y escuetos, que retoman la limpia efectividad de la práctica del género en los años sesenta y setenta. Su contenido gira alrededor de la transformación mediante el desarreglo, y la tensión de sentidos que este proceso desencadena.

En *Cebolla* vemos las manos de la artista separando con meticulosidad las distintas capas de dos cebollas. Tras haberlas desarmado por completo, realiza la acción opuesta: vuelve a montarlas trabajosamente, mezclando sus partes originales al azar. La posibilidad de un infinito juego de arreglo y desarreglo queda después propuesta. Esta operación mínima abre un máximo de sugerencias acerca del ser de las cosas. La obra es un *micro-chip* ontológico de gran concentración reflexiva; una ontología actuada.

*Finalmente* mantiene la misma pulcritud formal, pero involucra al cuerpo y su acción. Se ven de nuevo las manos de la artista, esta vez amasando pasta, que ella después cocina. Kan va entonces masticándola y escupiéndola, para volver a amasarla y cocinarla, repitiendo las acciones hasta que la pasta va desapareciendo en el proceso material de sus transformaciones. La dialéctica arreglo-desarreglo es puesta de nuevo en acción en esta pieza, pero en una dimensión más biológica.

*Mi basura* es uno de los performances más conmovedores que he visto. Esta obra de menos de tres minutos muestra una vez más las manos de la artista, ahora hurgando en el depósito de basura de su casa. Ella extrae los restos de algún desecho y lo nombra en su condición original. Toma, por ejemplo, pedazos de cáscaras de naranja y susurra: "es una naranja". La acción de nombrar, como en algunos ritos, recrea las cosas. Éstas recuperan así su identidad propia, que había sido desplazada a la noción reductora de basura, aunque los rasgos de esta identidad se encuentren aún presentes en los restos, permitiendo una identificación individualizada.

Hay una sutileza que se pierde con la traducción. El mandarín y demás lenguas chinas no poseen tiempos verbales. Cuando la artista dice "es una naranja" no existe la indicación de presente que tiene lugar en el portugués. Es decir, en su lengua original la obra subraya una suerte de esencia permanente de las cosas mediante el contraste entre la afirmación verbal de la naranja y la presentación visual de su estado actual, reducido a unos restos. Y es que los tres videos son discusiones ontológicas acerca de la esencia, la identidad, la metamorfosis. En *Mi basura* el juego de transformaciones tiene lugar del pasado hacia el presente. Esto le da una carga afirmativa, de sobria y emotiva poesía. Kan desarregla la basura enalteciéndola, como Varejao hace con las drogas. **G. M.**

## LEONILSON

Do meu sangue  
Do meu suor  
Este amor viverá

Hélio Oiticica, *Poema Caixa*

El desarreglo radical en la obra de este "muerto indócil" arrasó con preconcepciones estéticas pasadas y presentes. Su arte es vida, sexo, religión, amor, cosmos, deseo, poesía. Es reliquia, escultura, dibujo, bordado, artesanía nordestina, moda universal, pintura, soledad, muerte, poesía. Siempre poesía: un desarreglo del lenguaje en todos sus niveles. La imagen, el objeto y la palabra se fracturan y enmudecen para abrir paso al enigma y a la "imaginación amorosa de cada uno", como diría Dalí. Esas "carencias" son la clave y la paradoja de su arte, ya que acentúan precisamente aquello que excede la facultad de comunicar.

Las manos de Leonilson, como las de Gomes, rescatan, fusionan, cosen, amarran, enlazan o bordan retazos y fragmentos de objetos o telas para darles una nueva identidad, convirtiéndolos en una especie de relicarios. Pero me parece que en las mejores piezas de ella la simbología es concéntrica porque gira dentro de sí misma. En las de él, sentido y metáfora son íntimamente autobiográficos y están ligados al sujeto del deseo. Mementos sacros, alegorías eróticas, ex votos, entrañables ofrendas de amor.

El artista cearense, muerto hace exactamente una década, participa en este Panorama con obra varia, desde pinturas románticas de fines de los 80, hasta dibujos y bordados de los últimos tres años de su vida. Como apunta Lissette Lagnado, en ese breve período su expresión dio un gran cambio a causa del brote de la enfermedad que lo mató. Después de 1989 se cierra el capítulo lúdico del febril poeta enamorado y comienza una etapa más secreta y doliente. El cuerpo se va desvaneciendo, sus piezas se simplifican en extremo, se repiten y repiten los mismos íconos y la mirada se vuelca hacia adentro. Las metafóricas caricias y poemas de amor van convirtiéndose en susurros; la voz, melancólica y parca, se va apagando hasta extinguirse. *O perigoso*, serie del 92, exhibida sobre una mesa de madera, está integrada por siete dibujos mínimos, infantiles, casi inexistentes de tan precarios. El quinto – una gota de su propia sangre infectada de sida – dio origen al cáustico título.

Y es que en buena medida el desarreglo intrínseco que operaba en el lenguaje estético de Leonilson siguió su curso, erosionando capas y capas de significado hasta dar de frente con la muerte, ante la cual todo palideció y perdió importancia. Todo menos el dolor, la fe religiosa y la infinita nostalgia del placer. **A. S.**



## LUCAS LEVITAN & JAILTON MOREIRA

Su obra consiste en cien cajas de CD musicales con sus etiquetas, que se exhiben en la tienda del MAM y en una tienda especializada de música en la ciudad. Cada etiqueta identifica un CD diferente, y éstos abarcan música de muchos lugares del mundo.

Pero las cajas están vacías, y, además, los CD que anuncian no existen. Todo es un engaño monumental. Los artistas han concebido ideas de grabaciones inventadas por ellos, y han diseñado las cubiertas de los CD teniendo en cuenta los países, las tendencias de diseño vigentes en la época adscrita a cada disco, la estética que éstos tendrían de acuerdo con su contenido, la casa discográfica que los produciría... Nada resulta arbitrario y todo es falso. Son ficciones hechas con todo rigor, fruto de la inventiva de los autores, pero también de su erudición musical y de diseño, así como de investigaciones específicas que llevaron a cabo.

En la mayor parte de los casos los CD hubieran sido posibles, aunque nunca se hicieron. Así, las bandas sonoras de los filmes de Glauber Rocha no se recopilaron, ni Lou Reed y Laurie Anderson cantaron juntos, según aparece en el CD *Twin Hearts* propuesto por Levitan y Moreira, ni Elis Regina presentó *My Favorite Things*... ¡Pero pudo haber pasado! En otros pocos casos, por el contrario, se trata de engaños al cien por cien, llenos de humor. Me refiero a grabaciones imposibles: la música de un pueblo de Indonesia que no posee música, o “la música surrealista”. Los artistas han tenido gran cuidado y meticulosidad en conseguir una verosimilitud absoluta, capaz de engañar a los conocedores. Por eso la obra se presenta también en una tienda especializada, pues el objetivo principal de ellos es lograr una suerte de timo burlón y poético: hacer que el público quiera comprar los discos.

Levitan & Moreira son los autores de una música-idea, una música conceptual. Una música que no es posible oír, pero sí quizás imaginar. Para ellos es también una música del puro deseo. Me recuerda las palabras con las que Eliseo Diego introducía uno de sus primeros libros de poemas: “teniendo ganas de leerlo [el libro en cuestión], y no hallándolo, así completo, por más que lo busqué en muchos sitios diferentes, decidí por fin escribirlo yo mismo. Pareciéndome que habrá otras razones más graves para hacer un libro, pero ninguna más legítima”. Los autores no hicieron la música, pero la ficcionaron con legitimidad y con un gran contenido de realidad. Es precisamente la sutil tensión entre verdad y mentira lo que vuelve fascinante su pieza. También su balance entre conocimiento e imaginación. Más allá, sólo los conocedores pueden disfrutarla en todo su alcance, pues es la obra más docta en toda la exposición. Pero algo falta en ella: *Los desarreglos de Felo Bergaza*, que nunca fueron grabados, aunque inspiraron esta muestra. **G. M.**

## JORGE MACCHI

Dice el curador de esta muestra que Jorge Macchi es el artista más brasileño de Argentina, y creo que tiene razón. Prueba de ello es su admirable capacidad de materializar una densa trama de asociaciones en formas destiladas, sensuales y precisas. Se trata, en esencia, de obras que entrelazan dos opuestos: la multiplicidad y la concisión. Por otra parte, su manejo agudo y puntual del lenguaje lo liga estrechamente a la tradición literaria argentina.

La Biblioteca Total era la peor pesadilla de Borges porque nada escrito ni por escribirse quedaría fuera, y en consecuencia las páginas valiosas o extraordinarias se perderían entre aquellas absurdas y nimias (sin duda, un presagio del internet). Macchi parece tener la misma obsesión pero al revés: cada instante, suceso, conocimiento, frase, persona y objeto del infinito océano de la historia está irremediabilmente destinado al olvido y a la desintegración. Lo sabe y sin embargo se resiste. Como Fernanda Gomes y Marcone Moreira, atesora lo que para otros sería basura. El explica que los desechos en que fija su atención ya no son cosas, como antes, sino algo mucho más intangible: “los márgenes, las noticias policiales y las frases que pretenciosamente ilustran sus escenas de horror, las palabras sacadas de contexto, los mensajes de amor perdidos en el periódico, los textos de publicidad, los obituarios, los nombres que aparecen después del FIN en las películas, los textos que nadie lee”. Textos que por años ha venido guardando para luego elegir, recortar y desarreglar de maneras increíblemente nítidas, poéticas y sutiles.

Las dos piezas que ahora exhibe son metáforas del fin. En *Viaje submarino*, Macchi ha recortado todos los continentes e islas del atlas y los ha sustituido por mares y océanos, creando una extrañísima y desarreglada imagen del mundo, en la que solo quedan los bordes de lo que “antes” fueron masas de tierra, y agua, elemento informe por excelencia. En *El poema líquido* la entropía es aún más radical. Todo ha desaparecido menos los nombres de mares y océanos. El ingenioso toque de humor en la distorsión – como “Mar del Muerto” – o la ficción – como “Mar Argentino” – y la hermosa danza acuática de las palabras, no atenúan el hecho esencial de que están a punto de mezclarse en una amalgama indescifrable de letras y, finalmente, con la gran Nada oscura que nos espera y de la cual, por un remoto azar, provenimos. **A. S.**



## CILDO MEIRELES

(...) una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre.

**Jorge Luis Borges**, El jardín de los senderos que se bifurcan

Hace unos años la editorial Phaidon solicitó a Meireles que escogiera un texto literario para incluirlo en el libro sobre su obra. No en vano optó por el célebre cuento de Borges. Tanto en el laberinto de Ts'ui Pên como en el trabajo de este gran artista brasileño, el tiempo es medular. No el clásico tiempo lineal, sino un tiempo desarreglado y quizás más cercano a la verdad. Tiempo plural, heterogéneo y paradójico, hecho de divergencias que a veces convergen, de paralelos que pueden entrecruzarse.

El factor temporal, como todo en la obra de Meireles, está íntimamente ligado a la percepción psíquica, sensual y cognitiva del espectador. Es ahí, en el "espacio humano", donde transcurre el tiempo oculto en sus instalaciones y objetos, con cadencias y desvíos que se adaptan a la sensibilidad de cada quien. La forma abierta y fluida de sus obras también redime la experiencia personal.

Si el tiempo marca su severa impronta en los objetos de Fernanda Gomes y las "pinturas" de Marccone Moreira, en las obras de Meireles el tiempo apunta a nosotros, como sucede con *Descala*, expuesta al público por vez primera. Dieciséis estructuras de tres metros de alto semejan una obra minimalista desarreglada, y en cierta medida lo es, por la repetición exclusiva de verticales y horizontales de idénticas medidas pero disímil posición. El impacto estético es inmediato. Pero, con o sin la ayuda del título, vamos comprendiendo que el desarreglo estructural tiene raíces más hondas. Son escaleras liberadas de su funcionalidad por el desajuste de sus travesaños y largueros. Excepto por una.

Al igual que en sus trabajos anteriores, este artista opera con el deslizamiento continuo de una dimensión a otra: la referencia al objeto cotidiano, con su ancestral bagaje semántico, se pliega a la forma "pura y objetiva", y a las posibles lecturas de la obra.

Incluso en una obra de pared, como esta, Meireles procura que el espectador "vea con el cuerpo". Es una reacción instintiva el imaginarnos subiendo infructuosamente las "descaleras", hasta percatar que sí hay una que sirve. Esa escalera única refiere a la norma y a la vez sugiere una salida alternativa, ¿utópica? Que un objeto tan mundano y corporal haya servido por siglos como la mejor metáfora del ascenso espiritual e intelectual, desmiente la absurda polaridad judeocristiana entre cuerpo y alma.

Pero me parece que el humor de Meireles tiene menos carga irónica que poesía. Aquella que con un gesto brillante, preciso, nos entrega una multiplicidad de sugerencias. **A. S.**

## MARCONE MOREIRA

Cuánta arrogancia se esconde en la perfección.

**Jean Arp**, *Jours effeuillés*

Meses atrás la galería de la Universidad de Amazonia en Belém albergó la primera muestra individual de Marccone Moreira. Apenas entramos a la sala, la palabra que saltó a la mente fue "Madí". Las piezas desplegaban la característica subversión del marco regular, la simbiosis de escultura y pintura, la viva dinámica entre color y geometría, la pintura industrial sobre madera, el formato modesto. Pero en breve se hicieron tan evidentes las amplias diferencias entre la obra del joven artista de Marabá y la estética del grupo concreto rioplatense de los lejanos años 40, que ni siquiera valía trazar esas influencias. Y a pesar de ello, la referencia no puede evadirse.

Marabá, pequeña ciudad paraense, es eje de trasiegos mercantiles por cruzarla dos ríos que parecen mares, la carretera Transamazónica y la ferrovía Carajas. Está repleta de barcos y camiones, los vehículos más preciados de la economía popular. Adornados con singulares juegos de colores y patrones que traducen la rica, variada y luminosa naturaleza tropical, son digna expresión del folclor norteño y la única fuente directa del trabajo de Moreira. Directa al punto de que su arte consiste en la apropiación de trozos de los cascarones ya inservibles. El artista no pinta ni agrega absolutamente nada. Se limita a pesquisar, elegir, apropiarse y desarreglar con aguda sutileza estos viejos fragmentos de madera para crear obras cuya inventiva cromática y estructural contrasta con las capas de historia inherentes a los materiales desgastados por años de cargas y viajes.

La originalidad de su obra radica precisamente en la síntesis entre esta apropiación directa y una geometría objetiva, que la hermana y la distingue tanto de la tradición concretista brasileña como de las reelaboraciones de la artesanía popular en el trabajo de artistas como Leonilson y Emmanuel Nassar.

Si como afirma Marcelo Pacheco, el grupo Madí buscaba "salirse de la autorreferencialidad" y tratar "el arte como campo abierto y participativo y como agente nivelador en su aspecto político y en sus relaciones directas con la comunidad", en la práctica nunca lo logró. Su esencialismo riguroso y aséptico lo hizo imposible. Con parecida sensibilidad constructiva y sintética, en otro tiempo y lugar, el arte de Moreira se acerca mucho más a esas aspiraciones, celebrando la cultura y la vida de innumerables viajeros humildes de su extraordinaria región del mundo. **A. S.**



El equívoco es una estrategia de desarreglo elegida por Muniz y también por Delvoye como operación para nivelar las jerarquías impuestas en occidente. En los *Lipstick Prints* del artista belga, el ano plagia a la boca. En *The Sarzedo Drawings*, como en toda la obra de Muniz, el ardid es polisémico y trabaja en varios niveles y momentos de su proceso creativo.

Fotógrafo y dibujante impecable, este artista se considera técnicamente fiel al canon tradicional. El desarreglo se produce en la “unión profana” de ambos medios, la plástica y la fotografía, y, como corolario, de la realidad y la ficción. Semejante a un juego enrevesado de espejos, el espectador percibe lo que no es, toma conciencia de su equívoco, se confunde más, va descubriendo las pistas del engaño y termina por dudar de toda forma de representación.

Sin excepción, sus numerosas series de fotografías son simulacros de simulacros de simulacros. La imagen original, la “verdadera”, nunca aparece ante nosotros, a veces porque nunca existió, otras porque es apenas evocada por la memoria. En cada obra, los múltiples estratos representativos diluyen el poder y el valor intrínseco de la fuente inicial en la que se inspiró Muniz.

Lo llaman el autor de “ilusiones de baja tecnología”. Son bien conocidos sus registros fotográficos de asombrosos dibujos hechos con materiales efímeros y “pobres”— polvo, chocolate, algodón, hilos, alambre, jalea y mantequilla de maní, spaghetti con salsa, azúcar, tierra —; dibujos que a su vez provienen del recuerdo que el artista tiene de pinturas o fotografías clásicas, o a partir de retratos de niños indigentes mientras imitan las poses de protagonistas de cuadros célebres de la historia del arte. Lo que a primera vista parece una fotografía común y corriente, deviene el retrato del retrato de un retrato o de un dibujo muy personal que parodia una imagen “universal”. Horas y horas de arduo trabajo desaparecen en un instante, y en cambio permanece aquello que toma un instante en crearse: la fotografía.

*The Sarzedo Drawings* fueron concebidos durante un viaje que realizó Muñoz por el sudeste brasileño, en alusión a los inmensos dibujos rituales de civilizaciones pretéritas, como los de Nazca. Sobre áridos parajes terrosos, el artista hizo dibujos ultra sintéticos y clichés de objetos comunes en enorme formato: una media, una pipa, una llave, un diente... Después sobrevoló el área en un helicóptero para fotografiarlos. La divertida irreverencia de estas imágenes compara la seriedad cósmica de tiempos remotos con nuestra frívola sociedad contemporánea. Pero el juego se complica aún más. En una mesa de su estudio Muniz creó maquetas muy similares a los parajes de Sarzedo e hizo otros dibujos para luego fotografiarlos. ¿Puedes descifrar cuál es cuál? **A. S.**

Esta exposición incluye a algunos de los artistas brasileños más conocidos en el país e internacionalmente. Para introducir perspectivas de novedad, acordes con el Panorama, a varios de ellos se les ha desafiado a realizar obras que se salen del marco habitual de su trabajo. Así, Adriana Varejao cubrió una gran pared con azulejos reales, mientras Fernanda Gomes esparció sutilmente su obra por todo el espacio de exhibición. Pero Neto es quien tiene el desafío mayor: intervenir el espacio del MAM donde se exhibe la *Araña* de Louise Bourgeois.

Esta escultura, con su sala construida para tal efecto, que permite observarla desde fuera del museo, constituye un gran ícono artístico en Sao Paulo. Neto entrará en diálogo con ella, estableciendo una relación creativa entre un joven artista brasileño y su consagrada colega francesa a través de una obra emblemática que es a la vez una imagen aurática muy establecida en el contexto. Neto desarregla así esta escultura y su ámbito mediante una interacción desencadenadora de nuevos sentidos y relaciones visuales y espaciales. Es un homenaje, pero un homenaje vivo: en la acción, en el intercambio, en la transformación.

No es el caso único en la muestra, pues Paulo Climachauska ha colocado en ella múltiples que semejan cocteles Molotov, y los ha puesto también junto a cuadros clásicos en otros museos de la ciudad. Realiza así una desconstrucción irónica de la retórica asociada a esas obras, y una autocrítica del Panorama.

Nada hay de nuevo en que un artista intervenga la obra de otro para hacer un comentario sobre ella o para producir un nuevo mensaje artístico basado en esta acción y su combinación de elementos. Los arreglos musicales son un ejemplo frecuente. Algún artista, como Christo, basa su trabajo en intervenir todo tipo de construcciones y hasta paisajes. Las intervenciones pueden ser representadas (como los bigotes que Marcel Duchamp dibujó sobre una reproducción de la *Mona Lisa*), resemantizadas a la manera de los *image appropriators*, o reales, como cuando Joseph Kosuth cubrió esculturas con paños, y las efectuadas aquí. Quizás la intervención más extrema fue hecha por Robert Rauschenberg cuando borró un dibujo de Willem de Kooning con la autorización de éste, simbolizando así la superación del expresionismo abstracto por una nueva generación de artistas.

La obra de Neto podría resumirse como la búsqueda de la máxima tensión del objeto en el espacio; no en una perspectiva geométrica sino sensual y morfológica. Dentro de una evolución muy consistente, ésta ha avanzado en una dirección más espacial e interactiva, al configurar ámbitos que pueden ser experimentados por el público. Estas características hacen que el artista pueda desarreglar la *Araña* y su espacio con coherencia y efectividad, creando nuevos significados y experiencias para los visitantes. Su dúo con Bourgeois convierte a ésta en una inesperada e involuntaria participante en el Panorama, a la vez que Neto impone su personalidad en el espacio. **G. M.**



## JOSÉ PATRÍCIO

Este artista ofrece un ejemplo interesante de las respuestas insólitas en que se manifiesta la inclinación constructiva en el arte del Brasil. Él comenzó con composiciones geométricas de distintos elementos seriados. Su investigación con objetos tomados de la realidad lo llevó a las piezas del dominó. Este juego le ha proporcionado un material con posibilidades fructíferas, el que Patrício ha venido explorando desde hace tiempo en sus instalaciones.

El dominó es un pasatiempo muy popular en América Latina, sobre todo entre las capas populares. El juego posee un fuerte componente de azar, pero jugarlo con efectividad exige habilidad y memoria. Conlleva la tensión interna de ser un juego de suerte y a la vez matemático; de este pulseo procede el atractivo y el desenvolvimiento mismo del juego. Su práctica es a menudo un evento social, donde participan más mirones que jugadores en la mesa. Suele practicarse entre personas que se conocen entre sí, en un escenario improvisado en un patio o una acera, acompañado del consumo de bebidas alcohólicas. El dominó es ruidoso y barroco: los participantes hablan, gritan, gesticulan, golpean las fichas contra la mesa, ríen...

El juego se basa en un desarranjo. Cuando termina un partido, las piezas que habían sido ordenadas son viradas boca abajo y movidas sobre la mesa por los jugadores, hasta que quedan mezcladas fortuitamente. A partir de este desorden arbitrario comienza el nuevo partido. La competencia consistirá entonces en ir ordenándolas nuevamente, a conveniencia de cada pareja de jugadores y sobre la base de las que tocaron a cada cual al acaso.

Las instalaciones de Patrício con los dominóes poseen un aspecto formal y constructivo y otro conceptual. Él crea unas composiciones bellas, insólitas y sugerentes, a veces con efectos ópticos, valiéndose de las configuraciones que establecen los puntos en las fichas, los distintos colores y materiales de éstas, y la estructura serial. El despliegue se lleva a cabo con las fichas sueltas, que no son fijadas al piso ni a soporte alguno. Ahora bien, en la más pura tradición del concretismo, estas estructuras son determinadas por una fórmula matemática fija establecida previamente por el artista, la que guía el ordenamiento de todas las obras. La instalación cambia en cada presentación, debido a algunas elecciones formales que pueden hacer las personas que montan la pieza, pero la regla se mantiene más allá de este elemento de azar. No importa cuán diversas resulten visualmente, todas las instalaciones repiten la misma fórmula.

Patrício cumple al pie de la letra las prédicas de Max Bill, pero al mismo tiempo las contradice al realizarlas con un elemento tan cargado de mundo como el dominó. El concretismo es así simultáneamente seguido y negado, pero también lo es el dominó. Un juego fundamentado en el azar y el desorden es sometido a un ordenamiento estricto y repetitivo, que niega también el proceso de reordenamiento fortuito a través del cual se desarrolla el juego. Al organizar constructivamente sus piezas, el artista desarranja al unísono el concretismo y el dominó. Como en las instalaciones las piezas quedan acomodadas pero sueltas, las obras poseen una gran precariedad, que el espectador siente al caminar alrededor: el

golpe descuidado de un zapato basta para deshacer todo. El dominó conserva de este modo su potencialidad de azar, introduciendo una tensión más en las obras.

La obra de Patrício se vincula con la instalación *Motim* de Damasceno, donde los trebejos de ajedrez se rebelan del mandato estricto del tablero. No sólo por la sugerente interrelación entre los juegos, sino por unirse en una relación inversa. Ambas instalaciones son desarranjos opuestos. En un caso por la insurrección del juego analítico por excelencia: el desarranjo del orden. En otro, el enfrentamiento a la naturaleza de un juego de suerte: el desarranjo del azar mediante el método. Las obras expresan así un orden precario: semejan cosmos bajo presión, a punto de estallar. **G. M.**



En ninguna obra de esta exposición el concepto de desarreglo aparece tan explícito como en el video-performance *Ceia*, de Sara Ramo. En una toma y secuencia únicas vemos a la artista de espaldas, trabajando en su cocina, en lo que parece ser una escena doméstica cotidiana. Pero Ramo, en vez de cocinar y fregar, va desordenando o rompiendo enseres, platos, alimentos, en fin, todo cuanto hay en el lugar. Lo hace como si fuese una actividad normal, sin que haya sido presa de furia o hubiese enloquecido.

La artista representa de un modo literal lo que el resto de sus colegas en la muestra hacen de muy variadas y a veces indirectas maneras: desarreglar estructuras preestablecidas para crear mensajes artísticos de diversa índole. En su caso se trata de una subversión de la rutina del mundo doméstico, simbólica de la sumisión y banalización de la mujer en el hogar. Ella no abandona ese mundo dando un portazo como Nora, aquel personaje de Henrik Ibsen, sino lo trastorna desde dentro, aunque parece seguir presa dentro de él. Sin embargo, su personaje usa las armas de lo que es, posee y conoce para una subversión anti-utópica, posible, provista de la inmediatez del gesto anárquico. La directa claridad de este video-performance puede servir de clave para comprender mejor el concepto y discurso de esta muestra.

El otro video-performance de Ramo, *Oceano possível*, complementa oportunamente al anterior. La artista aparece de nuevo de espaldas, desnuda, sentada en el suelo rodeada de recipientes azules con agua. Ella se baña y a la vez rema en los baldes con dos cucharones de madera, como si estuviese navegando en un océano de ilusión, creado precariamente en un pequeño cuarto. Es una conmovedora metáfora de – nuevamente – la reclusión en el espacio doméstico y el sueño de su superación. La obra es más poética que la anterior, aunque llena de una dulce ironía acerca de las limitaciones y posibilidades de los sueños. Desarreglar la cocina o navegar en baldes de agua: eso parece ser todo cuanto podemos lograr. Pero, de cualquier modo, debemos hacer algo. La joven artista representa muy bien los suaves desengaños de su generación. **G. M.**

Esta artista ha simulado tantas paredes de azulejos que no es de extrañar que haya terminado construyéndolas. Para esta exposición ha cubierto con baldosas pintadas el corredor del MAM que se usa habitualmente para el Projeto Parede, así como una pared de una sala del Museo. En cada uno de los azulejos decorados aparece ilustrada una planta que se usa como droga. La pieza presenta así un panorama bastante exhaustivo de plantas “malditas”, execradas por nuestra civilización.

La obra de Varejão se ha centrado en las capacidades representativas e ilusionistas de la pintura. Sin embargo, sus fines no han sido en primera instancia narrativos ni de representación. Ha sido más bien un desarreglo de la representación: una estrategia de representar para des-representar. Ésta le ha permitido desconstruir los significados sociales, culturales y lingüísticos implícitos en las posibilidades de representación de la pintura. Tal operación, a la vez, aprovecha esas mismas capacidades para elaborar nuevos sentidos críticos, convirtiéndolas en sujeto mismo de la pintura. Su trabajo ha sido al unísono una disección y una apoteosis de la pintura.

Ahora bien, la artista no ha seguido la tan frecuente tendencia de usar el arte para analizar el arte mismo, sus procedimientos y disyuntivas, de modo autorreferencial. Varejão no ha cuestionado los procesos pictóricos y de representación en abstracto o con generalizaciones: lo ha hecho mediante imágenes tomadas del discurso colonial o referidas a la historia del Brasil. Estas imágenes poseen significados culturales, históricos, sociales y políticos que son examinados por la artista en el acto mismo de discutir la pintura. La imaginería plasmada en los azulejos de tradición portuguesa ha sido su material principal. De ella ha pasado al soporte mismo, simulando puras baldosas blancas dentro de cierto interés constructivo por estos elementos seriados. Esto forma parte del derrotero más sencillo, contenido y “mínimo” de su obra reciente.

En la pieza que aquí presenta, y en una anterior realizada en París, Varejão pasó de representar a construir, pintando, componiendo y fijando baldosas reales en la pared. Su obra aquí posee resonancias de las ilustraciones de los naturalistas y viajeros que exploraban el Brasil en la época colonial. Viene a ser un viaje desde el término y la noción de droga → muy problemáticos y estereotipados → hacia la vastedad ecológica de las plantas reales, desplegadas en toda su maravillosa diversidad, complejidad y belleza. Es decir, un tránsito de la ignorancia al descubrimiento. Así, por ejemplo, los términos “marihuana” o “cactus alucinógeno” reducen y aplanan una multiplicidad extraordinaria de plantas. Varias continúan usándose con fines religiosos por algunos pueblos, mientras el cultivo y conservación de otras resulta penado por la ley en un gran número de países. Ojalá que el interés universal que despiertan impida la extinción de algunas variedades.

En todo caso, la denominación “droga” está muy determinada por la costumbre y la tradición cultural, que en occidente no considera como tales al tabaco, el café y el alcohol. La pieza de Varejão desafía a reflexionar acerca de algunas ideas establecidas. Del mismo modo en que, en uno de sus videos,



Kan Xuan desarregla la basura enaltecíendola, Varejão lo hace con la noción de droga. Siguiendo la tradición colonial de las paredes decoradas con azulejos, ella nos sorprende con la riqueza de una botánica prohibida. Su obra constituye un viaje de descubrimiento y legitimación de una flora maldita que, desde el pasillo, entra en todo su esplendor en el espacio aurático del museo. Un homenaje a plantas que nos han acompañado siempre, aunque hayan tenido que quedar en las sombras. **G. M.**

Los únicos dos artistas que exhiben fotografías en este Panorama son brasileños que viven en Nueva York y para ambos este medio es un elemento más de su complejo proceso creativo. Las coincidencias terminan aquí. Mientras la fotografía es el armazón de los desarreglos de Muniz, en los de Villar es su propio cuerpo.

Villar es, ante todo, un performer. Tomando su cuerpo como símbolo y metáfora, explora las posibles avenencias y tensiones entre el habitante de las grandes metrópolis y su contexto arquitectónico. En la serie *Otros espacios*, pliega su cuerpo a los espacios negativos de ventanas, puertas, balaustradas o esquinas. Su equilibrada anatomía, que recuerda al hombre de Vitruvio, neutraliza el carácter personal de sus performances; además, y contrario al hombre imponente dibujado por Leonardo, hay una modestia en los ademanes de Villar que aspira más al anonimato y a la identificación colectiva que a la singularidad. Por el mismo motivo, su rostro nunca adquiere prominencia. La expresión psicológica recae solo en su cuerpo, que a la vez se propone como todos los cuerpos.

Al igual que Sara Ramo y Kan Xuan, sus desarreglos provienen de acciones insólitas. Ellas transforman su entorno doméstico. El se transforma a sí mismo para crear una simbiosis y un diálogo de resistencia con ciertos espacios urbanos. Se mete en las aberturas de objetos arquitectónicos, los invade, los colma con su anatomía, a veces estirándola y otras comprimiéndola para adaptarse a sus formas. El resultado es la creación de esculturas vivientes e híbridas: mitad humana, mitad cosa.

Si bien el hombre es la mitad más vulnerable del conjunto, todo sitio arquitectónico integrado a la vida pública delata una historia ligada a las ideas y políticas imperantes. Villar desarregla las funciones habituales de estos objetos para evocar estrategias sutiles de control hechas "a la medida del hombre". Su obra es una metáfora de las tantas maneras en que, día a día, resistimos y negociamos el espacio social, y cómo éste nos define, nos impone o nos confiere nuestra identidad. Después de todo, es probable que esos objetos habituales en las calles de toda ciudad sobrevivan al perecedero cuerpo que, en un breve gesto inaudito, los abrazó. **A. S.**







**¿Su viaje por varias ciudades del país fue determinante para la selección de los artistas del Panorama del Arte Brasileño 2003?**

Sí. Me ha proporcionado una idea general de la práctica artística actual en Brasil. Antes del viaje, exactamente la mitad de los artistas brasileños incluidos en el Panorama me eran desconocidos, o sólo tenía referencias indirectas sobre sus obras.

**Uno de los diagnósticos resultantes de su visita a los talleres de varios artistas fue corroborar el sentido constructivo del arte brasileño. ¿Cómo evalúa usted esa constatación?**

Pienso que una inclinación constructiva se interiorizó en una parte importante de las poéticas artísticas en Brasil, pero de un modo muy libre, que contradice el mismo constructivismo. Así, muchos artistas brasileños tienden a establecer estructuras, crear "nuevas realidades" insólitas, ordenar componentes de carácter serial, trabajar por adición de unidades, usar la geometría de manera directa o indirecta...

**Su curaduría antipanorama rompe con algunas tradiciones del Panorama. En otras palabras, la exposición no se limita a revelar artistas jóvenes, selecciona por primera vez a artistas extranjeros, y viajará fuera del país. ¿Cómo interpreta usted ese hecho?**

El Panorama es un evento establecido. Esto constituye una ventaja, pero puede ser también una carga. Toda institución necesita sacudidas periódicas para renovarse, y el Panorama ya lo había hecho con anterioridad. La decisión de confiar por primera vez la curaduría a un extranjero demuestra, de hecho, una preocupación de los organizadores en ese sentido. Por todo eso, pensé que no me llamarían de tan lejos solamente para repetir lo que ya habían hecho mis colegas brasileños, y de un modo mucho mejor de lo que yo soy capaz. Entonces me orienté hacia una curaduría con doble objetivo: trabajar con el arte y los artistas, pero también con el Panorama como institución. Hacer una exposición y, al mismo tiempo, desarreglar su marco institucional con vistas a cambios renovadores.

**¿Las exposiciones con un enfoque estrictamente regional han perdido sentido?**

Como mínimo existe el riesgo de colocar el arte en un gueto. En los últimos diez años se ha venido expandiendo la circulación internacional del arte. El arte de las periferias tiene que participar mucho más en ese proceso, de un modo activo, a partir de su valor y no como una cuota o como una producción sectorizada.

**El Panorama tiene un subtítulo que refiere a los desarreglos. ¿Cómo puede relacionarse el público con esa propuesta?**

Aunque, en general, al artista brasileño le gusta usar una estructura, algunos de ellos conciben sus obras mediante el recurso formal y conceptual de "desarreglar" la estructura.

## 142 19 preguntas para 19 desarreglos

Entrevista con Gerardo Mosquera, realizada por el periodista Washington de Carvalho Neves vía email.



Es posible efectuar el “desarreglo” en la dimensión formal de la obra, en su contenido, en su proyección, o en todos ellos. Es un proceder desconstruccionista, tanto en lo que concierne a la estética constructiva como en el sentido derrideano del término: un constructivismo de signo contrario, una negación de la estructura desde dentro de la propia escritura, una crítica que al mismo tiempo es una autocrítica. En este acto, la operación de desestructurar constituye el significado mismo de las obras.

**Las obras que se exhiben en esta exposición parecen abarcar desde trabajos exhaustivamente investigativos, como el de Cildo Meireles, hasta trabajos objetivos y sin medias palabras, como los de Wim Delvoye. ¿Fue una decisión consciente con vista a garantizar la amplitud que se puede tener sobre el concepto de desarreglo?**

Sin duda. Busqué una variedad dentro del eje conceptual de la exposición. Detesto las muestras repetitivas, aburridas. Cuando una exhibición está bien atada conceptualmente, siempre corre el riesgo de ser redundante, y trato de evitar ese riesgo.

**La 24ª edición de la Bienal de Sao Paulo puso en discusión el tema de la antropofagia en la cultura brasileña. Ese debate repercutió mucho entre artistas, críticos y público. Según usted, ¿el programa de la antropofagia ya fue superado? Desde el punto de vista prospectivo, ¿el desarreglo en el arte brasileño también podrá ser superado?**

El concepto de antropofagia no es sólo una estrategia artístico-cultural, sino también una metáfora que señala la tendencia hacia la apropiación creativa de elementos culturales ajenos, característica de la América Latina desde los comienzos de la colonización europea. El mismo carácter multisincrético de la cultura latinoamericana facilita esta operación, porque los elementos apropiados no resultan completamente ajenos. En este sentido, la relación de América Latina con la cultura occidental hegemónica ha sido a un tiempo cercana (somos los “hijos naturales” de esta línea cultural) y lejana (somos los hijos mezclados, pobres, subalternos). La antropofagia nos ha permitido agenciar y potenciar nuestras complejidades y contradicciones. Sólo Japón nos supera como caníbal transcultural. Sin embargo, para mí lo más interesante del arte brasileño es que, en lugar de apropiarse de lo externo, su inclinación internacional lo ha llevado a *hacerlo* directamente de un modo propio. Los artistas brasileños de hoy, más que devorar y deglutir creativamente lo “internacional”, lo producen activamente a la brasileña. La diferencia está en el pasaje de una operación de incorporación crítica a otra de construcción “internacional” desde el contexto. Esta orientación resulta del mayor interés cultural, puesto que indica una dirección muy plausible para la cultura del mundo poscolonial globalizado, al agenciar, desde posiciones propias, el establecimiento de un ámbito internacional polisémico y activamente plural.

El desarreglo no es una orientación artístico-cultural como la antropofagia; es un procedimiento de construcción de sentido, o sea, una noción menos abarcadora, sin tantas implicaciones. Por lo tanto, también puede ser superado – y desarreglado –.

**Según el diccionario, la palabra desarreglo no tiene correspondencia directa con las sensaciones de inseguridad y peligro. Pero podemos percibir esos sentimientos en la exposición, observando, por ejemplo, los performances de los hermanos Adriano y Fernando Guimarães o las obras de Umberto Costa Barros. ¿Tiene fundamento este raciocinio?**

Ambas obras trabajan con situaciones extremas. En el caso de Umberto, es el desarreglo en el máximo estado de tensión y precariedad, la paradoja del desarreglo a punto de desarreglarse. En el caso de los hermanos Guimarães, es la poesía de la resistencia, del límite.

**¿Podemos evaluar este Panorama como humorístico y hasta irónico desde el punto de vista de ciertas obras, por ejemplo, la de la dupla Lucas Levitan y Jailton Moreira?**

Se ha dicho que el brasileño tiene la capacidad de reírse de todo, incluso de sí mismo. Yo, como caribeño, respondo a esa inclinación: éste es un Panorama que ríe.

**Tratándose de Wim Delvoye, la idea clásica de belleza se desvirtúa y se coloca como penetrante y devastadora. La muestra tiene un aspecto carnavalésco, que no siente vergüenza de exhibir ciertas entrañas del arte. ¿Su curaduría tiene de hecho ese carácter?**

Me gustan las obras provocadoras, con humor, hasta espectaculares, cuando la provocación sirve para potenciar un mensaje plausible más allá de cierto efectismo. En esa dirección, me parece muy positiva la estrategia de la carnavalización en el sentido empleado por Mijail Bajtín, otro pensador que considero muy productivo para el arte contemporáneo.

**¿Cuál es el motivo de la inclusión de artistas consagrados, como Cildo Meireles, Adriana Varejão y Ernesto Neto?**

No me fijé, en primera instancia, en el hecho de que un artista fuera emergente o consagrado, joven o viejo. La muestra responde a un concepto que se basa en una orientación del arte brasileño actual, y sólo dentro de ella he buscado obras y artistas. De cualquier manera, indiqué nuevos desafíos a los artistas más conocidos: a Ernesto Neto, hacer una intervención en la *Araña*, de Louise Bourgeois; a Adriana Varejão, construir una pared real; a Fernanda Gomes, distribuir su pieza por todo el espacio del Museo...

**¿Qué hay de “brasileño” en las obras de artistas de nacionalidades tan dispares como la china Kan Xuan y el argentino Jorge Macchi?**

Estos artistas coinciden con ciertas características generales muy frecuentes y marcadas en el arte de Brasil, rasgos que encarnan y expanden orientaciones de la época. Resumiría diciendo que se trata de una manera subjetiva de trabajar desde una base constructiva muy interiorizada, y de una sensibilidad muy sutil en cuanto al material.

**La exposición no se limita a los espacios expositivos del MAM. Hay la intervención urbana de José Guedes y los**



**objetos de Paulo Climachauska colocados en otros museos de Sao Paulo. ¿Por qué su curaduría tomó esa decisión?**

Me interesa la posibilidad de que el arte salga del espacio consagrado del museo. Antes de curar el Panorama, había curado *CiudadMúltiple* con Adrienne Samos, un evento internacional de arte urbano en Panamá. Por ello vine con la predisposición a hacerlo.

**La muestra tropieza con el *body art*, con el conceptualismo, con un arte más confesional, como el de Leonilson. ¿Qué hilaciones haría usted entre este Panorama y la historia del arte?**

Ninguna en particular. El Panorama muestra la multiplicidad del arte brasileño contemporáneo, manifiesta aun dentro de un concepto-eje. Desde el modernismo, el arte de Brasil se mantiene bien informado en la historia del arte. Pero lo más importante es que el arte brasileño la está haciendo.

**Para la curaduría de esta exposición, ¿qué otros pensadores, además del desconstruivismo del francés Jacques Derrida, fundamentan su trabajo?**

Creo que fue más la música, con la tendencia – a partir del jazz y de algunas prácticas de vanguardia – no sólo de reinterpretar formas preexistentes, sino de desarticularlas. ¿No fue un músico brasileño quien grabó un disco intitulado “Desafinado”? El Panorama desarreglado tiene relación con esos desafinamientos creativos.

144 **Me gustaría repetir una pregunta hecha por usted a Cildo Meireles en entrevista publicada en el catálogo dedicado a la retrospectiva del artista: ¿Cree que el arte puede trascender la representación?**

Una orientación del arte contemporáneo es su convivencia con la vida cotidiana. En ese tipo de práctica, la representación está muy minimizada. El problema surge cuando el artista desea exhibir esas acciones, ya que entonces tiende a crear un tipo de representación de la no-representación.

**Como complemento a la pregunta anterior, ¿el arte que se exhibe en este Panorama trasciende la representación?**

El concepto de la muestra se encaminó a la elección de obras que efectuaran algún tipo de desestructuración. Por eso se mantuvo cierta representación, a veces abstracta, oblicua o muy volátil, como en algunas piezas de Fernanda Gomes.

**Antes del Panorama usted ya había tenido contacto con la producción brasileña, como, por ejemplo, cuando curó la exposición retrospectiva de Cildo Meireles. ¿Qué impresiones guarda usted de esa experiencia?**

Los primeros contactos ocurrieron cuando participé en la organización de las bienales de La Habana, de 1984 a 1989. Después incluí artistas brasileños en mis exposiciones y escribí sobre varios de ellos. He participado como curador y conferencista en las bienales de Sao Paulo y en otros eventos en Brasil, y he visto muchas exposiciones de artistas brasileños. Vengo leyendo

hace años sobre el arte brasileño y tuve muchos contactos e intercambios con mis colegas brasileños, como Aracy Amaral, Agnaldo Farias, Paulo Herkenhoff, Ivo Mesquita, Ana Maria de Moraes Belluzzo, Frederico Morais, Lisbeth Rebolo... Para mí el Brasil es una de las escenas artísticas fuertes hoy en el mundo.

**Usted está empeñado en llevar el Panorama a otros países. ¿Cuáles son las motivaciones para ello y por qué ha elegido países fuera del circuito consagrado?**

Estamos trabajando para que la muestra viaje a Argentina, Costa Rica, China, Ecuador, España, Estados Unidos, México, Portugal y República Dominicana. La primera motivación es contribuir a la difusión del arte de Brasil como práctica muy valiosa y con características propias. Varios artistas brasileños circulan internacionalmente, y no obstante se conoce mucho menos a Brasil como un espacio artístico de primera importancia y con un perfil peculiar. En cuanto a los países más “periféricos”, me parece que el ejemplo y la experiencia de la plástica brasileña pueden generar un intercambio fructífero, principalmente para los artistas y críticos jóvenes. Por otra parte, los brasileños también tienen mucho que aprender. Intercambios “horizontales”, Sur-Sur, resultan de enorme importancia para lograr una circulación artística verdaderamente global.







#### **DIRETORIA**

**Presidente** Milú Villela

**Vice-Presidente Executivo** José Olympio da Veiga Pereira

**Vice-Presidente Sênior** Roger Wright

**Vice-Presidente Internacional** Michel Claude Etlin

**Diretor Jurídico** Eduardo Salomão Neto

**Diretores Financeiros** Alfredo Egydio Setúbal e Ney Castro Alves

**Diretores Administrativos** Paulo Lemos e Reginaldo Zero

**Diretor Institucional** João Carlos Martins

**Diretores** César Giobbi, Evelyn Ioschpe, José Zaragoza, Malú Pereira de Almeida, Paulo Figueiredo, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang e Vera Lúcia dos Santos Diniz.

#### **CONSELHO CONSULTIVO DE ARTES PLÁSTICAS**

Felipe Chaimovich, Maria Alice Milliet e Tadeu Chiarelli

#### **CONSELHO DELIBERATIVO**

**Presidente** Roberto Giannetti da Fonseca

**Vice-presidente** Gilberto Chateaubriand

**Conselheiros** Adolpho Leirner, Ana Maria Lima de Noronha, Angela Gutierrez, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio João Abdala Filho, Beatriz Monteiro de Carvalho, Chella Safra, Claudio Lembo, Claudio Haddad, Daisy Setúbal, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez Valente, Edmundo Safdié, Edo Rocha, Flávio Pinho de Almeida, Geraldo de Figueiredo Forbes, Graziela Leonetti, Gustavo Halbreich, Henrique Luz, Idel Arcuschin, Israel Vainboim, Ives Gandra Silva Martins, Jaime Cupertino, Jaime Roviralta, Jens Olesen, João Carlos de Figueiredo Ferraz, João Rossi Cuppoloni, José Ermínio de Moraes Neto, José Mindlin, Laodse de Abreu Duarte, Lily Marinho, Luciano Amaro, Luiz Antonio Viana, Luiz de Campos Salles, Manoel Felix Cintra Neto, Manoel Octávio Pereira Lopes, Marc Rubin, Marcelo Lacerda Soares, Marcos Arbaitman, Maria Antonia Civita, Maria da Glória Ribas Baumgart, Maria Luiza Lacerda Soares, Mauro Salles, Michael Edgard Perlman, Modesto Carvalhosa, Otávio Maluf, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Antonácio, Paulo Malzoni Filho, Paulo Setúbal, Pedro Piva, Peter Cohn, Plínio Pereira, Plínio Salles Souto, Ricardo Gribel, Ricardo José Augusto Ramenzoni, Roberto Mesquita, Roberto B. Pereira de Almeida, Roberto Teixeira da Costa, Rolf Gustavo Roberto Baumgart, Rubens Ometto Silveira Mello, Sabine Lovatelli, Sílvia Pinho de Almeida, Sig Bergamim, Suzana Pereira Lopes de Medeiros, Thiago Varejão Fontoura e Veridiana da Silva Prado.

#### **CONSELHO INTERNACIONAL**

Alexis Rovzar, David Fenwick, Donald E. Baker, Eduardo Costantini, José Luis Vittor, Patricia Cisneros e Robert Pittman.



## DEPARTAMENTO DE CURADORIA

**Curadora Executiva** Rejane Cintrão

**Assistentes curatoriais** Andrés Martín Hernández, Flavia Taiar e Tobias Casimir May

**Assistente de produção** Cristiane Morine e Grace Bedin

**Documentação e conservação do acervo** Coordenação: Ana Paula Montes  
Iara Freirbeg  
Estagiária: Livia Maria L. Souza

**Pesquisa e publicações** Margarida Sant'Anna

**Biblioteca** Coordenação: Maria Rossi Samora  
Leia Carmem Cassoni e Maria Lucia S. Maciel  
Estagiário: Alexandre Oliveira Lemos

**Clube dos Colecionadores de Gravura e Clube de Colecionadores de Fotografia** Coordenação: Maíra Nelli Lot Vieira  
Claudia Damasceno e Cintia Cilene da Silva  
Produção: Andrés Martín Hernández e Flavia Taiar

### Educativo mam

**Coordenação** Carlos Barmak e Vera Barros

**Coordenação pedagógica** Marisa Szpigel

**Assistente de coordenação pedagógica** Laima Leyton

**Educadores** Andréa Tavares, Beatriz Carvalho, Cristiane Gonçalves, Cibele Lucena, Eduardo Consoni, Francisco F. Mello, Joana Zatz Mussi, Leya Mira Brander, Natalia Monteiro, Patricia Naka e Sua Ferlauto

**Produção de ateliê** Leonardo Polo Tavares e Maria Iracy F. Costa

**Programa de visitação** Cristina Duran Chade, Joyce De Avila Gitahy, Renata Madureira e Fabiana Biscaro

**Cursos e eventos** Celisa Beraldo e Helena Forghieri

**Cinemam/Acústico mam** Karina Bacci e Flávio Hernandes

**Produção Contatos com a arte** Luciana Pasqualucci

**Coordenação Programa Igual Diferente** Ana Maria C. Gitahy

**Assistente de coord. Programa Igual Diferente** Daina Leyton

**Educativo mam Villa-Lobos** Ricardo Nascimento e Rodrigo Linhares

## EQUIPE ADMINISTRATIVA

**Superintendência geral** Ronaldo Bianchi

Assistente: Bethânia O. Menezes e Wilson Roberto Bueno Filho

**Assessoria da Presidência** Anna Maria Temoteo Pereira, Angela de Cássia Almeida, Valeria Moraes N. Camargo e Valdirene Maria Schoedl de Oliveira

**Assessoria de Imprensa** Conteúdo Comunicações

Jornalistas responsáveis no mam: Claudio Sá, Décio di Giorgi e Washington Neves

**Desenvolvimento Institucional** Coordenação: Luís Eduardo Barz  
Lucianna Zuppo e Roberta Alves dos Santos

**Núcleo Contemporâneo** Coordenação: Andréa Pereira  
Angela Barbarioli

**Associados** Coordenação: Patricia Dib

Maria Helena Duarte Reis e Maria Regina S. Lopes

**Marketing** Coordenação: Rachel Martins Palhano

Aleandro Stazetto

Estagiário: Rodrigo M. Zangeralamo

**Negócios** Coordenação: Maíra Nelli Lot Vieira

**Eventos** Juliana Ramos Zanella

**Shopmam** Ana Claudia Coelho Boucinhas e Solange de O. Leite.  
Ana Manoela B. Cesar, Daniela L. Cirne, Elisângela Torres, Erik dos Santos, Filomena Pitta Pecego, Gretchen Therese, Ivani dos Santos, Juliana Souza Rocha, Margareth Santos, Maria Luiza Cimino, Rafaela Perez Pereira.

Estagiária: Patricia P. Passos

**Administração** Coordenação: Nelma Raphael

Adriana Bassichetti, Fabiana Rocha Duarte, Fernando Marques Arão, Jorge Cavalcanti A. Neto, Julio Cesar de Oliveira, Luciana Pereira Silva, Luiz Vicente Timossi, Marcio José Pereira, Paula Saviano, Regiane da Silva Duarte, Rogério N. Soares e Thiago I. Ramos.

Estagiário: Fauzi khalil Jbara.

**Serviços Gerais e Auditório** Coordenação: José dos Santos

Adilto Souza do Monte, Ailton de Araújo Teixeira, Alekiçom Lacerda, Carlos Dias Bezerra e Cícero Monteiro Vieira



NÚCLEO  
CONTEMPORÂNEO

**mam**

Alessandra Bresser Pereira  
Alessandra Ragazzo D'Alola  
Alfredo A Hertzog da Silva  
Ana Cristina de Barros  
André Millan  
Andrea Paula da Veiga Pereira  
Anne Marie Antonio  
Antonio Carlos Quintella  
Bassy N. Arcuschin Machado  
Beatrice Esteve  
Beatriz M.G. Pimenta Camargo  
Berenice Villela Andrade  
Carla Penna Bandeira de Mello  
Carlos Bier Gerdau Johannpeter  
Carlos Mendes Pinheiro Jr.  
Christina Haegler  
Christine Mello  
Claudia Moreira Salles  
Claus-Dieter Reinhardt  
Cristiane Côrtes Rondon  
Denise Z. de Sant' Anna  
Djalma Nunes da Silva  
Drausio Gagnani  
Eduardo Augusto Viera Leme  
Eduardo Salomão Neto  
Fabio Carramaschi  
Fernando C. O. Azevedo  
Flávia Quadros Velloso  
Flavio Isaías Simonetti Cohn  
Florence Antonio  
Florence Curimbaba  
Francine Elizabeth Adida Pomper  
Gabriela A C Quintella  
Heloísa Desirée Samaia  
Jayme Vargas da Silva  
João Maurício Teixeira da Costa  
José Antonio Esteve  
José Olympio da Veiga Pereira  
Juliana Ferreira Serra  
Karina Nasser Pasmanik  
Karla Meneghel Ferraz de Camargo  
Kátia Sano  
Laísa Dantas  
Lucilia Diniz  
Luis Eduardo Alves de Lima  
Luisa Malzoni Strina  
Luiz Mussnich  
Lygia da Veiga Pereira  
Mai Carvalho  
Marcelo Bandeira de Mello  
Marcelo Secaf  
Maria Candida Amaral Lolato Tabet  
Maria Clara B. Carvalho da Fonseca  
Maria Claudia Curimbaba

Maria José Baró  
Maria Manoela S. Hertzog da Silva  
Maria Regina Pinho de Almeida  
Miguel Chaia  
Nara Roesler  
Nestor Piquero  
Newton J. de Sant'Anna  
Oscar Cruz  
Patrícia Bastos Auerbach  
Patrícia Moraes  
Paula Lefreve Medeiros  
Paulo Augusto Vieira Leme  
Pedro Barbosa  
Raphael de Cunto  
Renato Sertório  
Rodrigo Bresser Pereira  
Rosa Amélia Marques Moreira  
Rosana Elizabeth Coury  
Sandra Ianelli  
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang  
Soraya de Lima Astrada  
Suely Iódice  
Thyrso Ferraz de Camargo Jr  
Valdemar Iódice  
Vera Lúcia Alves de Lima  
Vera Lúcia M. Chaia  
Yael Sonia Pomper



SÓCIOS  
PATROCINADOR

**mam**

Alfredo Américo Hertzog da Silva  
Alfredo Egydio Setúbal  
Ana Maria Noronha  
Attilio Baschera Netto  
Cesar Giobbi  
Clea Dalva Campos Faria  
Daisy Salles Setúbal  
Denise Aguiar Valente  
Edo Rocha  
Eduardo Salomão Neto  
Fazenda S. Isidro  
Fernando de Arruda Botelho  
Gregório Kramer  
Helena M. V. Lara Nogueira  
Israel Vainboim  
Ives Gandra da Silva Martins  
Jaime Cupertino  
Jaime Roviralta  
José Carlos Moraes Abreu  
José Martins Pinheiro Neto  
Luciano da Silva Amaro  
Luiz Assumpção Queiroz Guimarães  
Manoel Félix Cintra Neto  
Maria Luiza Lacerda Soares  
Mauro Salles  
Michael Edgar Perlman  
Milú Villela  
Minidi Pedroso  
Modesto Souza Barros Carvalhosa  
Paulo Agnelo Malzoni Filho  
Paulo Setúbal Neto  
Plínio Salles Souto  
Raul Cortez  
Ricardo Gribel  
Roberto B. Pereira A. Filho  
Rolf Gustavo R. Baumgart  
Rosana C. de Arruda Botelho  
Suzana Pereira Lopes de Medeiros  
Sylvia da Costa Facciolla  
Thiago Varejão Fontoura  
Vera Lúcia dos Santos Diniz

SÓCIOS  
PATRONO

**mam**

Açucareira Zillo Lorenzitti S.A  
Chella Safra  
Fernão Carlos B. Bracher  
Henrique Luz  
Renata Camargo Nascimento  
Roger Ian Wright



**Sênior Plus**

Banco Bradesco  
Banco Itaú  
BR Distribuidora  
Grupo CMS Energy  
Levy & Salomão Advogados  
Visa do Brasil  
Ministério da Cultura  
Prefeitura do Município de São Paulo  
Secretaria de Estado da Educação

**Sênior**

Accor  
Banco Itaú BBA S.A.  
BankBoston  
Diário de S. Paulo  
DPZ  
Folha de S.Paulo  
Gazeta Mercantil  
Grupo VR  
Incentive House  
Pires Serviços de Segurança  
RM Sistemas  
Valor Econômico

**Pleno**

Abril  
Alpha Vision  
Bloomberg do Brasil  
CMA  
CPM  
Eurofarma Genéricos  
Fundação Roberto Marinho  
Grupo Predial  
Itaú Seguros  
Lemos Editorial  
Petroquímica União  
Ripasa S.A. Celulose e Papel  
Shopping Jardim Sul  
Sodexho Pass  
Secretaria de Estado da Cultura  
Secretaria Municipal da Cultura

**Master**

Amesp Saúde  
Camargo Corrêa  
Carta Editorial  
Cia. Suzano de Papel e Celulose  
DM9DDB  
Ecentry  
Gusmão & Labrunie - Propriedade Intelectual  
Ibmec  
Linklaters  
Ornare  
Pirelli  
Rádio CBN  
Revista BRAVO!  
Shoppings Paulista, West Plaza, Plaza Sul e Pátio Higienópolis  
Souza Cruz  
Tufani, Reis e Soares  
Vedacit/Otto Baumgart  
Votorantim  
White&Case

**Patrocínio de Exposições**

Deutsche Bank  
Itautec Philco  
Petrobras  
PricewaterhouseCoopers  
Telefônica

**Patrocínio de Espaços**

Bayer S.A.  
Itaú Personalité  
Shopping Villa-Lobos

**Patrocínio do Baile de Máscaras 2002**

Credicard  
Cyrela  
Grand Hyatt Hotel

**Apoio Cultural**

Actech  
BM&F  
Century Consulting  
Chandon  
Companhia Paulista de Outdoor  
Consulte Arte & Decoração  
Dcom Direct to Company  
Easyline  
Flores Online  
Fundação Finambrás  
Graphbox Caran  
Hines  
Itaú Cultural  
KPMG Auditores Independentes  
Lilly  
Mckinsey&Company  
Paulista S.A. Empreendimentos  
Publicrono  
Rádio Bandeirantes  
Rádio Eldorado  
Revista Cult  
Revista de Higienópolis  
Revista Ocas  
Revista Simples  
Saeco Brasil  
Sejabixo.com  
Seven English Español  
Shopping Center Norte  
Skill Inglês-Espanhol  
Sul América  
Tintas International  
Unibanco  
Usina Sonora  
Vinhos Salton  
Yázigi

**Parceiros Institucionais**

APAE de São Paulo  
Assembléia Legislativa do Estado  
CAPS Profº Luís da Rocha Cerqueira  
Casa de Saúde de São João de Deus  
CECCO  
DERDIC  
Hospital Psiquiátrico do Juquery  
Instituto Avisa Lá  
Polícia Militar do Estado de São Paulo  
Secretaria de Segurança Pública  
TV Globo  
Universidade São Marcos







PANORAMA  
DA ARTE  
BRASILEIRA

2003

(desarruinado)

19 DESARRANJOS

MUSEU DE  
ARTE MODERNA  
**mam**  
DE SÃO PAULO



## Gerardo Mosquera

Nasceu em Havana, em 1945. Crítico, curador e historiador de arte. Curador do New Museum of Contemporary Art, Nova York. Membro dos conselhos editoriais das revistas *Art Nexus*, *Atlántica*, *Calabar*, *Ideas & Ensaíos*, *Nka* e *Third Text*. Fundador da Bienal de Havana. Co-curador de "Ante América", 1992-94. Entre suas últimas exposições, destacam-se: "No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo", Centro Reina Sofía, Madrid, 2000; "Cildo Meireles", New Museum, Nova York, 1999; "Important & Exportant", II Bienal de Johannesburgo, 1997; "Wifredo Lam", XXIII Bienal Internacional de São Paulo, 1996. *Entre seus livros, figuram: Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America* (editor), Londres, 1995; *Contracandela*, Caracas, 1995; *El diseño se definió en Octubre*, Havana, 1989, Bogotá, 1992.

Born in Havana, Cuba, in 1945. Art historian, critic, and curator. Mosquera is currently a curator for the New Museum of Contemporary Art, of New York. Member of the advisory board of magazines *Art Nexus*, *Atlántica*, *Calabar*, *Ideas & Ensaíos*, *Nka* and *Third Text*. Founder of the Havana Biennial. Co-curated "Ante América," 1992-94. The following exhibitions stand out among his latest designs: "It's Not What You See. Pervirting Minimalism," Centro Reina Sofía, Madrid (Spain), 2000; "Cildo Meireles", New Museum, New York, 1999; "Important & Exportant", 2nd Johannesburg Biennale, 1997; "Wifredo Lam", 23rd São Paulo International Biennial, 1996. Selected writings: *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (editor), London, 1995; *Contracandela*, Caracas, 1995; *El diseño se definió en Octubre*, Havana, 1989, and Bogotá, 1992.

Nació en Cuba em 1945. Crítico, curador e historiador de arte. Curador del New Museum of Museum of Contemporary Art, Nueva York. Miembro de los consejos editoriales de las revistas *Art Nexus*, *Atlántica*, *Calabar*, *Ideas & Ensaíos*, *Nka* e *Third Text*. Fundador da las Bienales de La Habana. Co-curador de "Ante América", 1992-1994. Entre sus últimas exposiciones se destacan : "No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo", Centro Reina Sofía, Madrid, 2000; "Cildo Meireles", New Museum, Nueva York, 1999; "Important & Exportant", II Bienal de Johannesburgo, 1997; "Wifredo Lam", XXIII Bienal Internacional de São Paulo, 1996. Entre sus libros figuran *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America* (editor), Londres, 1995; *Contracandela*, Caracas, 1995; *El diseño se definió en Octubre*, La Habana, 1989, Bogotá, 1992.

## Adrienne Samos

Nasceu no Panamá, em 1961. Jornalista, curadora e crítica de arte. Reside na cidade do Panamá (Panamá). Dirige a revista cultural *Talingo* (Prêmio Príncipe Claus 2001) desde o início, em 1993. Preside a Arpa (Fundación Arte>Panamá), entidade sem fins lucrativos criada para promover manifestações culturais e artísticas dentro e fora do Panamá. Foi curadora de exposições individuais e coletivas de arte contemporânea. É autora de ensaios, resenhas e artigos publicados em livros, jornais, catálogos e revistas panamenhas e internacionais.

Born in Panama, in 1961. Journalist, art critic and curator. Samos resides and works in Panama City. In 1993 she founded and is editor-in-chief of the cultural supplement *Talingo* (Prince Claus Award, 2001). President of Arpa (Fundación Arte>Panamá), a not for profit organization created to promote artistic and cultural events in Panama and abroad. She has curated solo and group exhibitions of contemporary art. Contributor of numerous essays, reviews and articles to books, newspapers, catalogues, and magazines in and out of Panama.

Nació en Panamá en 1961. Periodista, curadora y crítica de arte. Reside en la ciudad de Panamá. Dirige la revista cultural *Talingo* (Premio Príncipe Claus 2001) desde su inicio en 1993. Preside Arpa (Fundación Arte>Panamá), entidad sin fines de lucro creada para promover manifestaciones culturales y artísticas dentro y fuera del país. Ha curado exposiciones individuales y colectivas de arte contemporáneo. Es autora de ensayos, reseñas y artículos publicados en libros, diarios, catálogos y revistas locales e internacionales.





apoio gráfico

**imprensaoficial**