

PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2005

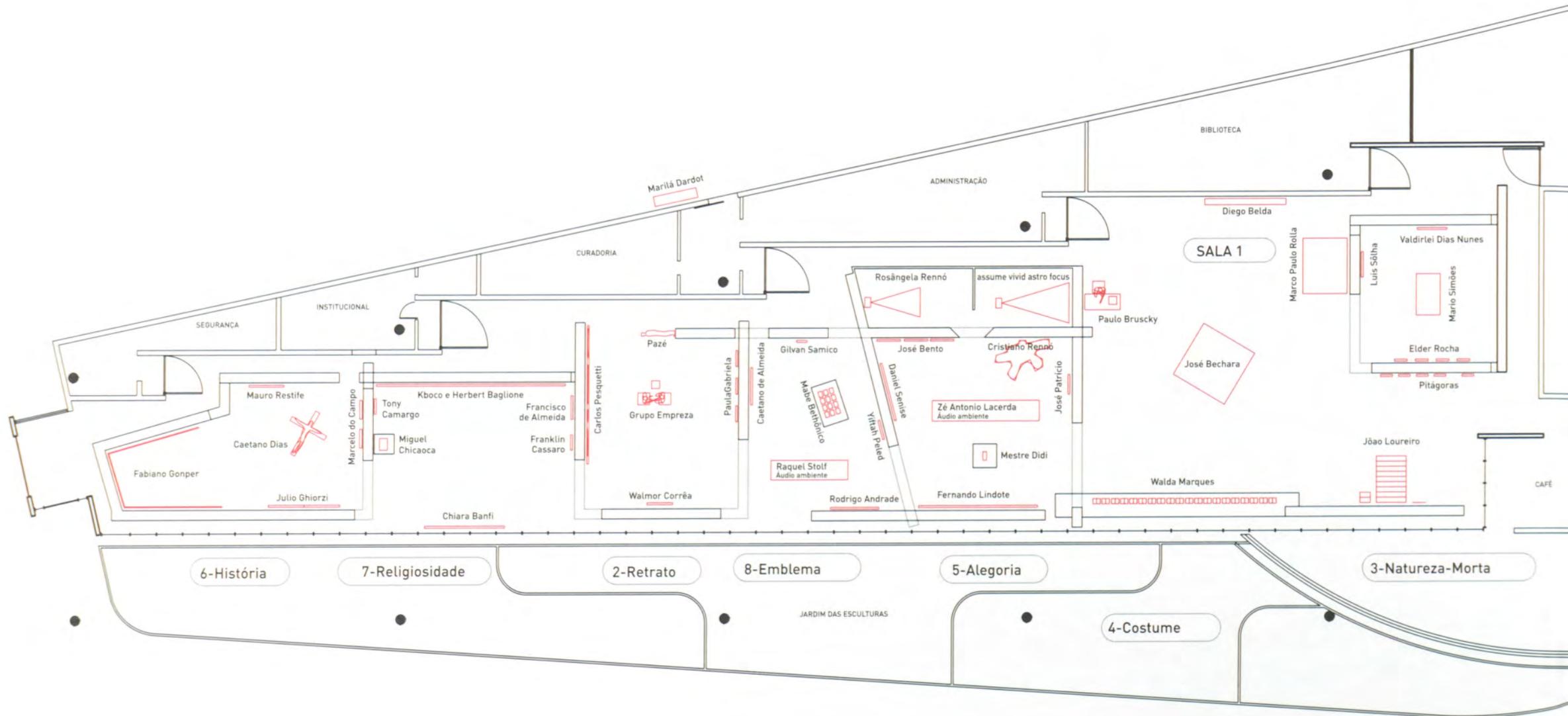
**ENTRE
GRITANDO**

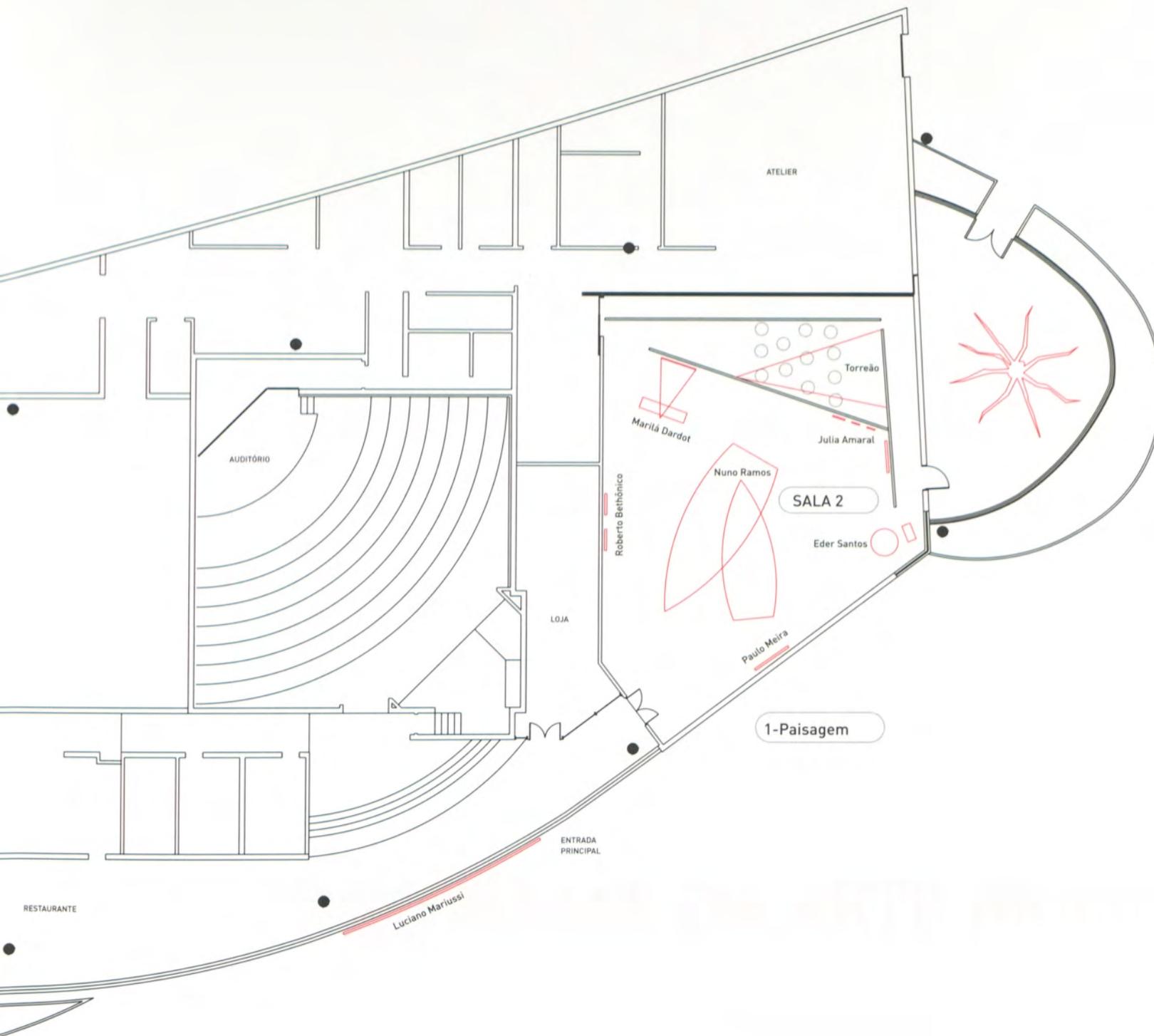
**EU SEI O QUE É ARTE CONTEMPORÂNEA
E GANHE 1 REAL DE DESCONTO NA ENTRADA DO MAM**

MUSEU DE
ARTE MODERNA
mam
DE SÃO PAULO

SHOP

PARCEIRO
mam





assume vivid astro focus
 Caetano de Almeida
 Caetano Dias
 Carlos Pasquetti
 Chiara Banfi
 Cristiano Rennó
 Daniel Senise
 Diego Belda
 Eder Santos
 Elder Rocha
 Fabiano Gonper
 Fernando Lindote
 Francisco de Almeida
 Franklin Cassaro
 Gilvan Samico
 Grupo EmpreZa
 João Loureiro
 José Bechara
 José Bento
 José Patrício
 Julia Amaral
 Julio Ghiorzi
 Kboco e Herbert Baglione
 Luciano Mariussi
 Luiz Sôlha

Mabe Bethônico
 Marcelo do Campo
 Marco Paulo Rolla
 Marilá Dardot
 Mário Simões
 Mauro Restiffe
 Mestre Didi
 Miguel Chikaoka
 Nuno Ramos
 Paula Gabriela
 Paulo Bruscky
 Paulo Meira
 Pazé
 Pitágoras
 Raquel Stolf
 Roberto Bethônico
 Rodrigo Andrade
 Rosângela Rennó
 Tony Camargo
 Torreão
 Valdirlei Dias Nunes
 Walda Marques
 Walmor Corrêa
 Yiftah Peled
 Zé Antonio Lacerda

PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2005

COSTUME

Uso de ambiente humano. Hábito do dia-a-dia. A comédia de nosso

ALEGORIA

Imagem do que não pode ser dito. Ciclo mítico. Tabu.

EMBLEMA

Misto de letra e figura. Síntese de mensagem e imagem

RETRATO

Semelhante ao retrato pessoal. Duplo de si. O outro.

RELIGIOSIDADE

A luz e sua natureza. Produção me



melhantes.



PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2005

Curadoria Felipe Chaimovich

MUSEU DE
ARTE MODERNA
mam
DE SÃO PAULO

PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2005

De 30 de outubro de 2005 a 8 de janeiro de 2006

Realização MUSEU DE
ARTE MODERNA
mam
DE SÃO PAULO

PATROCÍNIO



APOIO CULTURAL



O Panorama da Arte Brasileira, criado em 1969, por Diná Lopes Coelho, diretora do MAM na época, é a mostra mais tradicional e a que mais se aproxima da missão do museu: colecionar, preservar e divulgar a arte brasileira moderna e contemporânea.

Desde 1995, convidamos um curador a fim de trazer um novo olhar sobre a produção brasileira, o que tem propiciado mostras bastante diversas, como é nosso objetivo. Para a 29a. edição, convidamos Felipe Chaimovich, que viajou para 14 cidades brasileiras, fazendo um amplo levantamento da produção artística do nosso país e selecionando 50 artistas dos vários ateliês que visitou.

O MAM convidou também Daniela Thomas e Felipe Tassara que, juntamente com o curador, desenharam o espaço da exposição de forma didática, possibilitando ao público uma melhor compreensão das obras expostas.

Este catálogo visa a ampliar esse acesso, documentando o Panorama 2005 com um texto do curador e imagens das obras no contexto expositivo e individualmente. É com a realização deste catálogo que conseguimos divulgar uma das mais importantes exposições da cidade.

Esperamos que este Panorama tenha o mesmo sucesso nacional e internacional que o precedente, apresentado em 2004 no Rio de Janeiro, Recife e em Vigo, na Espanha, em 2005, com previsão, para Bogotá e Santiago, em 2006.

Gostaria de agradecer a todos os profissionais que contribuíram para a realização deste Panorama e aos principais colaboradores que viabilizaram a mostra: o Bradesco Prime, Energias do Brasil e o Fundo Nacional de Cultura. Todos foram fundamentais para o sucesso do evento.

Milú Villela

Presidente | Museu de Arte Moderna de São Paulo

The Panorama da Arte Brasileira, conceived in 1969 by Diná Lopes Coelho, the Director of the Museu de Arte Moderna de São Paulo at the time, is the institution's most long-standing exhibition and the one that comes closest to the museum's mission: to collect, preserve and disseminate modern and contemporary Brazilian art.

Since 1995 we have invited a curator to give a new view of Brazilian artistic production, a policy which has produced quite a variety of exhibitions, which is our aim. For the 29th exhibition we have invited Felipe Chaimovich, who travelled to 14 Brazilian towns and cities to make a wide-ranging survey of Brazil's artistic production, resulting in the choice of 50 artists from the various studios he visited.

MAM also invited Daniela Thomas and Felipe Tassara to design the exhibition space, together with the curator, with the goal of creating a space in order to give the public a better understanding of the works on show.

This catalogue is an attempt to facilitate the access to the artworks, describing Panorama 2005 in the curator's words and with illustrations of the works, both in their exhibition context and individually. This catalogue is our way of publicizing one of the most significant exhibitions in São Paulo.

We hope that this Panorama will have the same national and international success as the last one, which was taken to Rio de Janeiro and Recife in 2004, to Vigo in Spain in 2005 and is planned to go to Bogotá and Santiago in 2006.

I would like to thank all those who have helped to bring this show into being and the major sponsors who have made the exhibition possible: Bradesco Prime, Energias do Brasil and the Fundo Nacional de Cultura. All were essential contributors to the success of this event.

Milú Villela

President | Museu de Arte Moderna de São Paulo



João Loureiro
Quarto dos troncos, 2005
madeira, fórmica, metal,
cúpula e instalação elétrica

Pitágoras
sem título, 2005
técnica mista sobre
imagem impressa



COSTUME

Uso de ambiente humano. Hábito do dia-a-dia. A comédia de nossos semelhantes.



COSTUME

Diego Belda
Malagueta, Perus e Bacanaço, 2005
feltro, fórmica e óleo sobre madeira



Paulo Bruscky
Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial
de Arte do Museu do Estado de Pernambuco, 1978/2005
instalação



Marco Paulo Rolla
Café da manhã, 2001
performance, 29.10.2005



COSTUME

Marco Paulo Rolla
Café da manhã, 2001
performance, 29.10.2005





Luciano Mariussi
sem título, 2005
recorte de texto de vinil
adesivo sobre vidraça do MAM



COSTUME

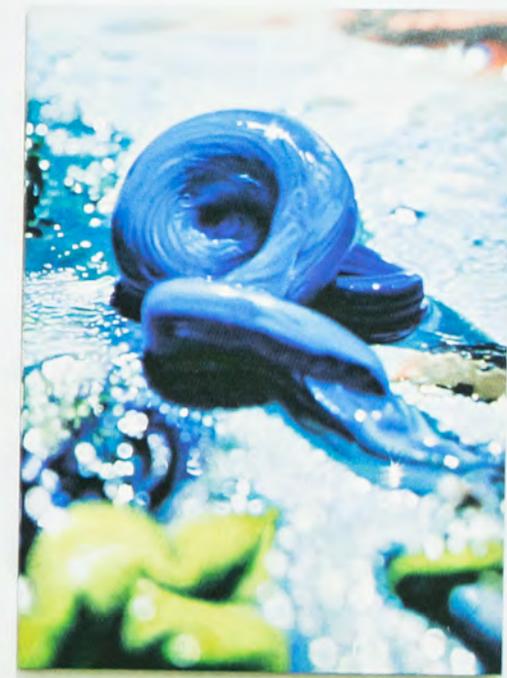
la Marques
dida, 2004
m

José Bechara
A Casa, 2004
madeira e acumulação
de mobiliário doméstico



NATUREZA-MORTA

Elder Rocha
A TV ligou só, 2005
série de quatro pinturas a guache
e nanquim sobre papel



O inerte. Arranjo de objetos de mão.

Luiz Sôtha
"Cerulean Blue", 2004
óleo sobre tela



NATUREZA-MORTA

JREZA-MORTA

O inerte. Arranjo de objetos de mão.



Valdirlei Dias Nunes
sem título (caixa de madeira), 2002
fotografia colorida



Mário Simões
Palavra Pétala – Mário Simões
para colorir, 2004/2005
ação coletiva com rosas, canetas
hidrocor, vaso e mesa



NATUREZA-MORTA



ALEGORIA

Imagem do que não pode ser dito. Ciclo mítico. Tabu.

ALEGORIA

Imagem do que não pode ser dito. Ciclo mítico. Tabu.

Intervenção sonora

Zé Antonio Lacerda

O futuro da Boa Forma, 2003

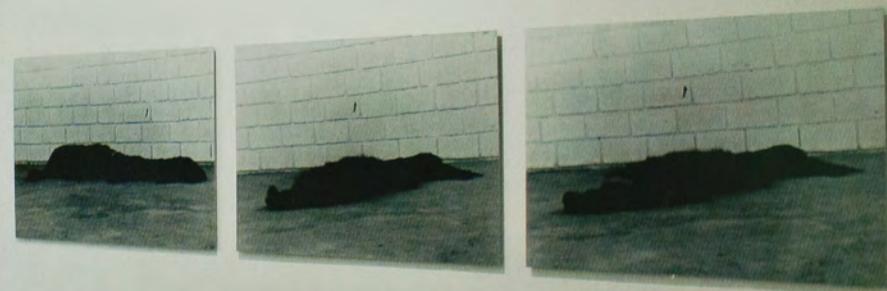
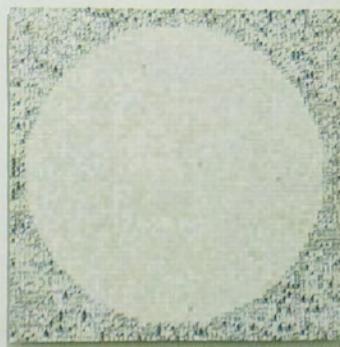
intervenção sonora em sistema de som
ambiente, 1'49"



Cristiano Rennó
Semanário, 2005
instalação (tecido)

Mestre Didi
"Iya Agba - Agba Nilé - Mãe Ancestral
da Terra", 2005
nervuras de palmeira, couro, búzios e contas

ALEGORIA



ALEGORIA

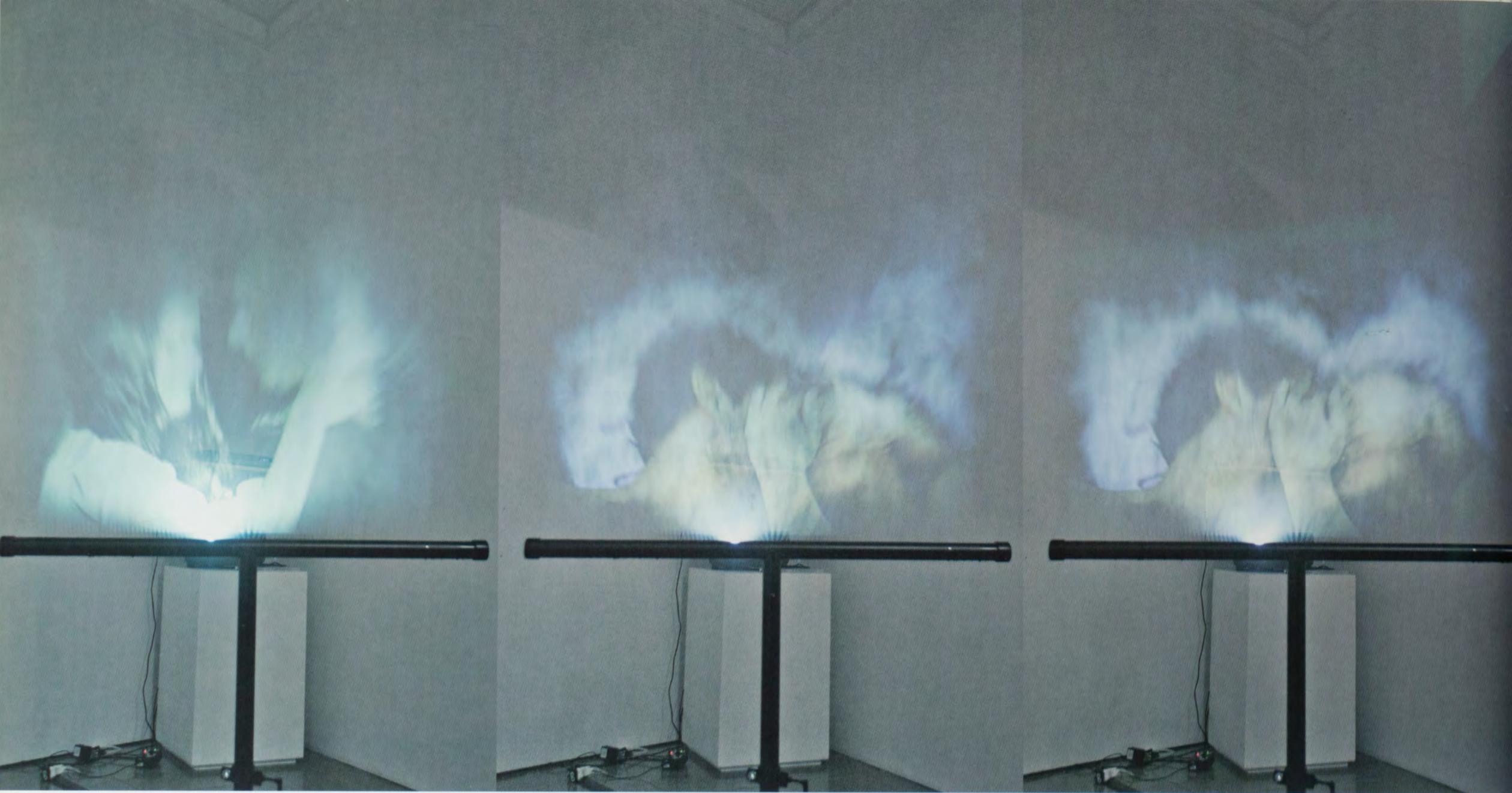
José Patrício
Vanitas, 2001
peças de quebra-cabeças
de plástico sobre alumínio

José Bento
Cio II, 2002/2003
série de 3 fotografias P&B
sobre alumínio



Manoel de Andrade Lindote
"Com o barro, cuspiu no chão, fez um pouco de lodo com a saliva
e com o lodo ungiu os olhos do cego." (João 9:6), 2005
Linha de potina e saliva sobre painel

Daniel Senise
Barco, 2004/2005
acrílica sobre tela sobre
madeira



ALEGORIA

Rosângela Rennó
Experiência de cinema, 2004/2005
edição de imagem em vídeo, 4
DVD-RS com 31 fotos, loop, 31'



assume vivid astro focus
"Just like a movie star", 2000
DVD, cor, loop, 4'20"



EMBLEMA

Misto de letra e figura. Síntese de mensagem e imagem. Escudo.

ALEGORIA

Gilvan Samico
Ascensão, 2004
xilogravura

EMBLEMA



Misto de letra e figura. Síntese de mensagem e imagem. Escudo, logotipo.



Rodrigo Andrade
Sala das preocupações, 2005
óleo sobre tela

Caetano de Almeida
A Integridade da Abstração, 2005
têmpera vinílica sobre tela



EMBLEMA



Intervenção sonora

Raquel Stolf

Lista de coisas brancas – coisas que podem ser,
que parecem ou que eram brancas, 2000/2004
instalação sonora, 10'31"

Yiftah Peled

Retrato do artista com carne moída e protetor
solar / Projeto Fórum Social Mundial, 2003
impressão digital

EMBLEMA



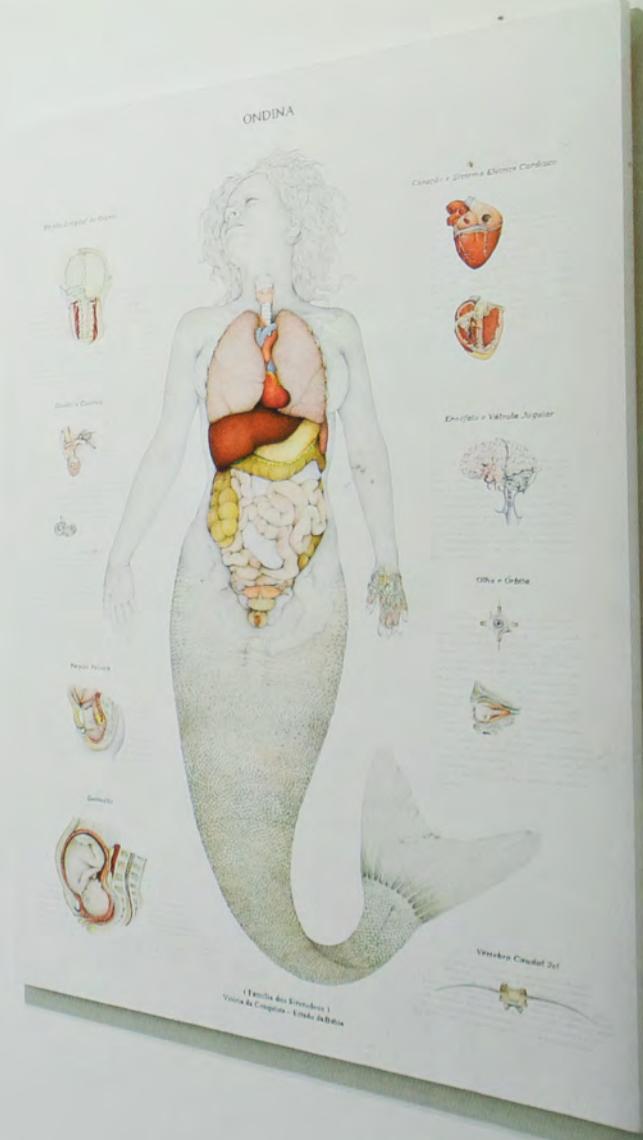
Mabe Bethônico
Entorno, 2005
papel impresso, mesa, banco e cola

RETRATO

Semelhança do caráter pessoal. Duplo de si. O outro.

EMBLEMA

Misto de letra e figura. Sistema de mensagem e imagem. Escudo, logotipo.



RETRATO

Semelhança do caráter pessoal. Duplo de si. O outro.



RETRATO

Semelhança do caráter pessoal. Duplo de si. O outro.

PaulaGabriela
"Spheres - Labirynth", 2003
impressão fotográfica



RETRATO

Pazé
Transeunte, 2001
resina plástica e pintura policromada



Carlos Pasquetti
Energizador Xorubu, 1999
tecido e relevo



RETRATO

Walmor Corrêa
Ondina – *Unheimliche* – Catalogação
do Imaginário Popular, 2005
grafite e acrílica sobre tela





RETRATO

Grupo EmpreZa
Sua vez, 2002
performance, 29.10.2005





RELIGIOSIDADE

Kiboko e Herbert Baglione
Raiz, 2005
spray e tinta látex sobre painel



A luz e sua natureza. Produção meditativa.

Chiara Banfi
Vital, 2005
vinil adesivo e espelho sobre vidraça, gesso e chão do
MAM e concreto da marquise do Parque do Ibirapuera



Francisco de Almeida
Jardim dos Anjos, 2005
gravura sobre papel Canson
(técnica mista), 2005

Franklin Cassaro
Desenho mordido Série Ouro
[?Biogênese?], 2005
papel, folhas de ouro
e mordidas do artista



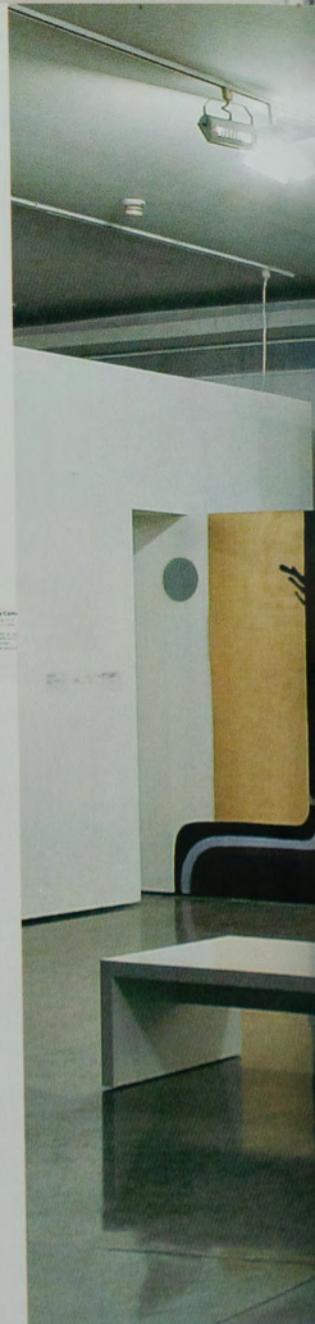
RELIGIOSIDADE



Miguel Chikaoka
"Hagakure", 2003
objeto com 3 fototransparências, perfuradas
por espinhos em caixa de acrílico



Tony Camargo
GRAMPO de Antônio Ka, 2003/2005
fotografia em Crilcor, parafusos
de aço e tinta automotiva





RELIGIOSIDADE

HISTÓRIA

Do Brasil ou da arte. Lembrar ao público.



HISTÓRIA



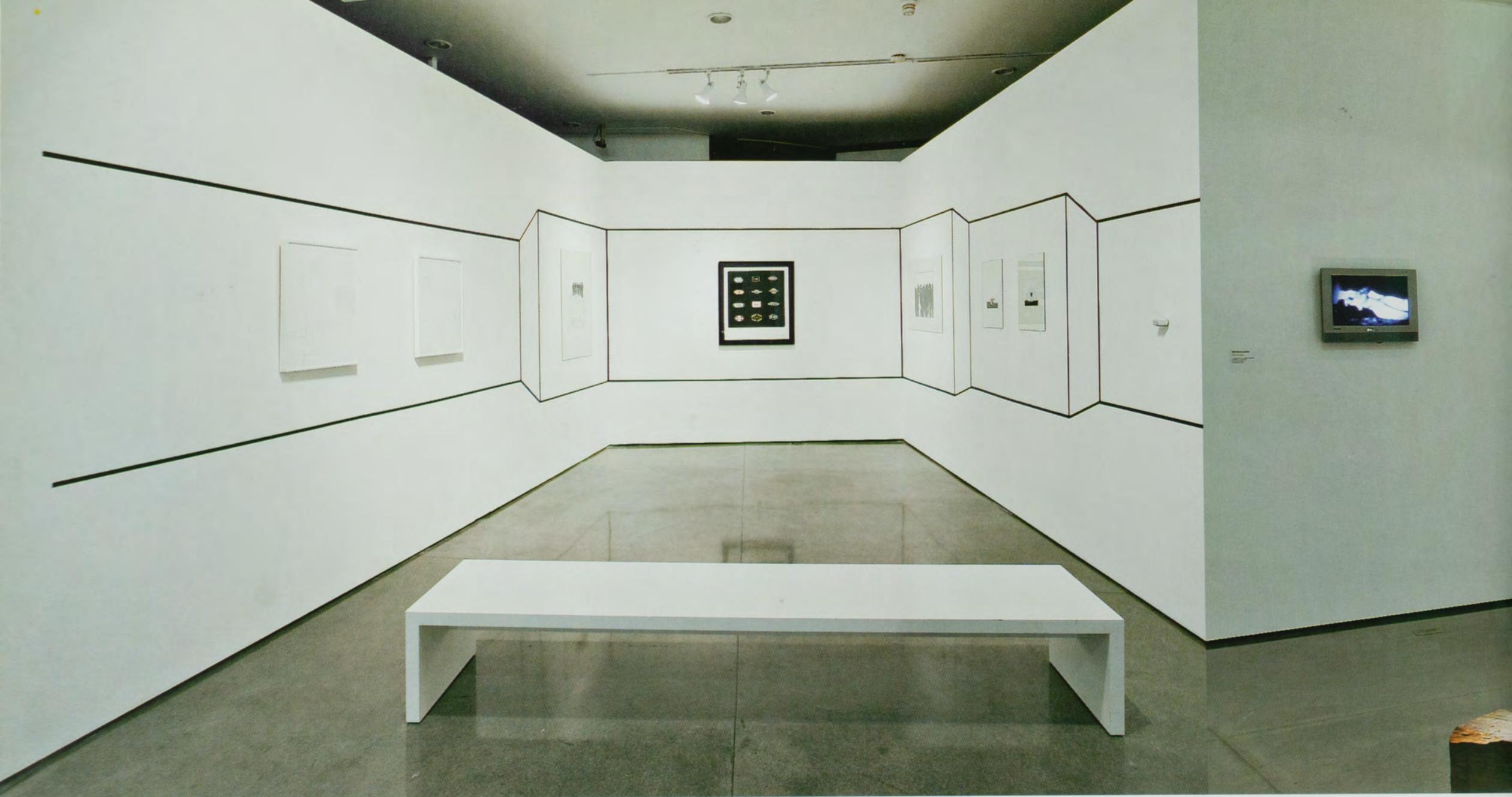
Marcelo do Campo
Le Déjeuner sur l'herbe, 1974/2001
vídeo, mudo, P&B, 12'

Marcelo do Campo
Le Déjeuner sur l'herbe, 1974/2001
vídeo, mudo, P&B, 12'



Marcello do Campo
Ambiência 2, 1971/2001
vídeo, P&B, mudo, 30'

Do Brasil ou da arte. Lembrar ao público.



Fabiano Gonper
Gonper Museum – Work in Progress, 2005
vinil adesivo e apropriação de obras do MAM

HISTÓRIA

Do Brasil ou da arte. Lembrar ao público



HISTÓRIA

Julio Ghorzi
Pinturas Gêmeas (diptico), 2005
esmalte sintético sobre MDF



HISTÓRIA

Mauro Restiffe
Empossamento #2, 2003
fotografia



Caetano Dias
Cristo de Rapadura, 2004
rapadura e madeira



PAISAGEM

Figura de lugar. Construto geológico conforme regra artificial. Composição a partir do horizonte.



Julia Amaral
Pedras-Grito, 2002
fotografia



PAISAGEM Figura de lugar. Construído geológico conforme regra artificial. Composição a partir do horizonte.

PAISAGEM

Paulo Meira
Sábados, 2004
óleo sobre tela

Nuno Ramos
Casco - Pionero, 2005 | Casco, 2004
areia, madeira e prego | vídeo, cor, 9'50"



Eder Santos
Altura, 2005
videoprojeção [Música de
Paulo Santos], DV CAM, loop, 3'



Torreão
Atelier Aberto III, 2002
video, cor, 33'



Roberto Bethônico
sem título, 2002 | sem título, 2002
ponta-seca e pó de ferro
sobre papel



PAISAGEM

Marilá Dardot
Roubar dele a caminhada de um dia, 2004
vídeo, DVD NTSC, 7', adesivo de vinil
e bancos de jardim

ACADEMIA CONTEMPORÂNEA

“Quando raiará, para os brasileiros, o dia em que compreendam que na religião das Letras, Ciências e Artes, unicamente, assentam as glórias das nações?”

Jacques Arago, *Souvenirs d'un Aveugle: voyages autour du monde*, 1834

1. INTRODUÇÃO

Que é arte brasileira?

Essa questão é colocada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo desde 1969, por meio da exposição regular da instituição chamada *Panorama da Arte Brasileira*. A curadoria desta vigésima nona edição, em 2005, teve por objetivo refletir sobre as atuais condições de a arte nacional ser representada por meio de uma coletiva de arte contemporânea.

O *Panorama* tem sido levado a outras instituições museológicas do Brasil nos últimos dez anos. As viagens da mostra tornaram-na singular por propor uma representação nacional, a partir de São Paulo, que já viajou para Fortaleza, Recife, Rio de Janeiro e Salvador, sendo hoje a única a assumir tal posição no país.

O *Panorama* de 2003 saiu pela primeira vez do Brasil, indo para Vigo, na Espanha. Em 2006, continua previsto o prosseguimento da exposição pela América do Sul. Assim, o MAM enviou uma representação nacional para o exterior, marcando novo estágio da mostra.

A questão da nacionalidade da arte brasileira foi aqui investigada sob dois aspectos. Por um lado, visando a compor a representatividade nacional por meio da inclusão de cinquenta autores de todas as quatorze cidades visitadas por mim, entre janeiro e julho de 2005: Belém, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Florianópolis, Fortaleza, Goiânia, João Pessoa, Olinda, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo. Por outro, organizando a mostra conforme um debate internacional sobre as condições da arte contemporânea, mas focado no problema da nacionalidade.

2. ARTE NACIONAL BRASILEIRA

A arte nacional apareceu no Ocidente há duzentos anos, junto com o uso moderno do termo nação. "Nação" passara a designar não mais o lugar de nascimento, mas a união dos membros sociais pela obediência a uma soberania surgida da vontade revolucionária de fundamentos novos; com as nações, a soberania tornou-se abstrata, pois não era mais encarnada num dos monarcas sagrados europeus. Nação indica, pois, uma utopia fundada pela ruptura¹, donde a multiplicidade de suas definições².

Historicamente, a arte nacional surge com a Revolução Francesa; quando a Academia Real de Pintura e Escultura da França é fechada, as leis sindicais de Paris sobre o exercício da pintura e da escultura são abolidas e as coleções reais são agrupadas no palácio real do Louvre e esse é aberto aos cidadãos como museu público. Porém, a produção de pintura e escultura é recomposta no Império, dez anos depois, sob a forma de uma seção de Belas-Artes do Instituto da França. Napoleão, ao tomar as rédeas do processo revolucionário, produziu a representação de seu império secular³ por meio dos membros da antiga Academia Real, reagrupados no Instituto⁴. Manteve-se, pois, o sistema vigente desde a reforma da Academia Francesa por Lebrun, na década de 1660, sob o reinado de Luís XIV – embora, no início do século 19, não houvesse mais príncipe sagrado da França. Napoleão fez desenhar, pintar, esculpir e arquitetar a nova França conforme os padrões dos antigos reis Bourbon.

A derrota de Napoleão, em 1814, levou à restauração da monarquia dos Bourbon. O Instituto da França foi transformado em Academia de Belas-Artes em 1816, por Luís XVIII.

Durante o tumulto da restauração, Joachim Lebreton, diretor do Museu do Louvre durante o governo de Napoleão, decide negociar o posto de organizador de uma escola de artes aplicadas junto ao regente de Portugal; embora o príncipe português fosse primo dos Bourbon, encontrava-se distante de Paris, e Lebreton escaparia às retaliações dos restauradores se estivesse a mais de um oceano de distância⁵. D. João VI habitava o Rio de Janeiro, para onde fugira das tropas napoleônicas, transferindo sua corte em 1808. Numa apressada negociação, Lebreton adquire quadros para servirem à educação no longínquo destino, junta colaboradores e aporta no Rio de Janeiro, em 1816. Começava a arte nacional brasileira.

A resistência de D. João VI em implantar de fato a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, surgida conforme seu próprio decreto de 1816⁶,

mostra a delicada situação do monarca perante o primo Bourbon, restaurado ao trono francês, ao acolher um grupo de bonapartistas no Brasil. Além disso, a própria coroa portuguesa sofrera o deslocamento atlântico devido a Napoleão, como recordavam os membros da corte.

Entretanto, D. Pedro I, herdeiro de D. João VI, era admirador de Napoleão. Protagonista da independência do Brasil, em 1822, o primeiro imperador ocidental da América instala por fim a Academia Imperial de Belas-Artes, em 1826⁷. O sistema artístico francês é implantado no Brasil, passando a normatizar a produção de desenho, pintura, escultura e arquitetura no país, por meio da educação oficial de artistas, conforme o modelo da Academia de Luís XIV, mas para fins representativos das novas nações surgidas em consequência da Revolução Francesa. A bandeira brasileira marca esse ideário imperial: Debret desenha-a para D. Pedro I, conforme o modelo dos estandartes das tropas de Napoleão⁸.

A oposição entre antigo e moderno, motor fundamental da Academia bourbônica desde o século 17, é instaurada no Brasil. A Academia de Belas-Artes ensinaria a sintetizar fórmulas da Antigüidade greco-latina para figurar novas linhagens de governantes e seus domínios. Mas, após a experiência revolucionária do império de Napoleão, a imperial escola brasileira também colaboraria com o Estado para dar forma a projetos utópicos nacionais.

A linha francesa dos bonapartistas permanece durante o Segundo Império brasileiro. Os herdeiros de Lebreton, como Araújo de Porto Alegre⁹, tentam implantar reformas no ensino na metade do século 19, para coordená-lo com as artes aplicadas, assim colaborando com a indústria. Mas as condições da sociedade brasileira, sobretudo o trabalho escravo, mantiveram uma linha conservadora que impediu maiores avanços¹⁰.

Com a abolição da escravatura, o fim do Império e o início da República, São Paulo passa a liderar a revolução industrial no Brasil. A articulação do Partido Republicano Paulista formou uma elite ocupada com o ensino das belas-artes em coordenação com o progresso da indústria. Em 1905, o Liceu de Artes e Ofícios do Estado de São Paulo ganha uma pinacoteca com obras de oito pintores, alguns deles educados na Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro; e, em 1912, cria-se um prêmio paulista de bolsa de estudo na Europa, chamado Pensionato Artístico.

Dentre os membros dessa elite do republicanismo paulista, nascerão promotores do experimentalismo artístico¹¹. A utopia revolucionária estava ganhando interpretações estéticas associadas às vanguardas artísticas parisienses, alemãs e italianas desde antes da Primeira Guerra. Assim, o projeto de associar o experimentalismo artístico à cultura industrial ganha adesão de forças conservadoras paulistas, cujo maior símbolo é o festival da Semana de Arte Moderna no palaciano Teatro Municipal de São Paulo, em 1922.

O processo revolucionário de 1930 traria conseqüências para a Escola de Belas-Artes do Rio, fundada pelos bonapartistas. Em 1931, o arquiteto Lucio Costa tornou-se diretor da instituição, implantando os ensinamentos da Bauhaus e de Le Corbusier em favor do funcionalismo e da nova tecnologia. No mesmo ano, Manuel Bandeira, poeta ligado à Semana de 1922, é escolhido para a presidência do Salão Nacional de Belas-Artes. Em 1937, o escritor Mário de Andrade, conselheiro de orientação artística do Estado de São Paulo, redige os estatutos fundadores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ponto de encontro dos modernistas brasileiros a serviço do Estado; no mesmo ano, a Escola Nacional de Belas-Artes é desmembrada, passando a abrigar o então criado Museu Nacional de Belas-Artes, cujo patrimônio incorpora as obras trazidas pelo grupo de Lebreton e a produção de artistas acadêmicos do país. A partir de então, os modernistas passam a representar a Academia brasileira no século 20^o.

Na década de 1940, os modernistas de Estado coordenam a promoção de pintores, escultores e arquitetos modelados conforme o nacional-modernismo posterior à Semana de 1922 e à ascensão pública com o governo do revolucionário Getúlio Vargas. Para tal, lançam um projeto de tombamento de bens considerados testemunhos arquitetônicos ou paisagísticos; o Estado expandia a coleção de elementos formadores, transpondo o espaço museológico para ganhar a geocultura do país. Fundam-se o Museu Imperial de Petrópolis, o Museu da Inconfidência de Ouro Preto, o Museu do Ouro, em Sabará, o Museu Victor Meirelles, de Florianópolis etc.

A Segunda Guerra e seu desdobramento imediato, a Guerra Fria, inscrevem as vanguardas parisienses, alemãs e italianas definitivamente na história da arte do século 20. Por um lado, os Estados Unidos fortalecem o poder do Museu de Arte Moderna de Nova York; tal posição garantiria um redirecionamento na representação da arte norte-americana perante o mundo, pois os Estados Unidos reagem ao realismo soviético pela defesa internacional da abstração durante os anos 1950. Por outro, a diplomacia artística norte-americana apóia a criação de museus e mostras de arte que difundissem a visão de que a arte moderna prosseguia na Guerra Fria sob a forma da abstração¹³.

As condições do início da Guerra Fria beneficiaram a política de expansão museológica do nacional-modernismo. Desde a década de 1930, a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu Nacional de Belas-Artes haviam adquirido obras de Tarsila do Amaral, Candido Portinari e Lasar Segall. Todavia, criam-se dois museus para arte moderna, inovadoramente independentes do Estado, pois surgem como associações de amigos: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1947, e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948. Ainda nesse ano, surge uma terceira instituição independente do Estado, o Museu de Arte de São Paulo, com o apoio particular de Assis Chateaubriand, que, junto

a outros doadores, adquire acervo exemplar para formação do público em história da arte ocidental. Em 1951, o MAM de São Paulo cria sua *Bienal Internacional*, que viria a ocupar o lugar de ponto de encontro regular entre a arte do país e a estrangeira, tornando-se uma fundação igualmente independente, em 1963. Em 1959, surge o Museu de Arte Moderna da Bahia.

Sob certo aspecto, essa especialização dos museus de arte moderna marca uma continuidade com o projeto bonapartista, implantado no Brasil a partir de 1816. Os museus de arte moderna assumem o projeto de contribuir para uma aliança entre as artes e a indústria, ideal desde o Império, assim como para a educação e o progresso da cidadania federativa, ideal desde a República. Soma-se a promoção do experimentalismo artístico das jovens vanguardas¹⁴, cujos representantes mais velhos no país ocupavam cargos públicos.

Sob outro ponto de vista, entretanto, trata-se de uma mudança em relação ao Estado, a qual se provaria multiplicadora do bonapartismo museológico no Brasil. O estatuto de associação de amigos ou fundação criava autonomia para captar recursos, dando opções para o constante contingenciamento de verbas públicas, dependentes da política do país. O apoio de patrocinadores privados selava a aliança com o capital e a indústria.

A autonomia das instituições de arte moderna teve conseqüências ambivalentes durante o período estatizante da ditadura militar. O MAM de São Paulo permaneceu neutro, pois tivera seu acervo transferido para a Universidade de São Paulo em 1963, passando por uma crise nos anos 1960 da qual sairia, a partir de 1969, com a criação do *Panorama da Arte Brasileira*, cujas premiações tinham o propósito de formar seu novo acervo. A Bienal foi boicotada entre 1969 e 1980 por artistas que a consideravam unida à imagem do governo ditatorial brasileiro, ausentando-se como forma de protesto¹⁵. Mas, enquanto houve possibilidade de protesto institucional contra a ditadura, o MAM do Rio abrigou as mostras *Opinião 65* e *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967.

O grupo da *Nova Objetividade Brasileira* rompe com formas tradicionais do objeto de arte, como o quadro de cavalete e a escultura. Tal mudança inscreve-se no quadro internacional de protesto contra as instituições dominantes durante aquele estágio da Guerra Fria¹⁶. A pertinência de tais obras ao espaço museológico torna-se problemática, como mostra o confronto com a polícia ocorrido na abertura de *Opinião 65*, quando Hélio Oiticica exhibe os *Parangolés* num ritual de dança, no MAM do Rio.

A referência a qualquer herança acadêmica é objetável para o experimentalismo brasileiro dos anos 1970. Estratégias independentes, como a *Inserção em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles, realizada em 1970 e 1975, escapam dos museus e das categorias de arte dominantes.

Em 1979, termina a direção do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional por membros do grupo original de 1937. Na década de 1980, a arte é desestatizada por meio da criação de um ministério da Cultura, desmembrado do anterior ministério da Educação e Cultura, no início da nova fase democrática.

A aliança entre capital privado e instituições museológicas, concretizada inicialmente pelos museus de arte moderna desde os anos 1940, gerou a multiplicação de espaços brasileiros dedicados ao experimentalismo artístico nos últimos vinte anos. A política de renúncia fiscal como meio de direcionar parte da verba pública para a cultura incentivou o financiamento privado de mostras aprovadas pelos órgãos do Estado. Essa nova logística de financiamento coincide com o crescimento de espaços para a arte contemporânea.

O critério atual de aprovação de financiamento da arte pelos órgãos de cultura implica seu grau de utilidade pública. É, portanto, necessário explicitar parâmetros avaliativos do Estado. O caráter formador das mostras de arte tem sido indicado como regra, incentivando setores pedagógicos de museus e de eventos temporários.

As instituições dedicadas à arte que surgem no Brasil com a nova política de renúncia fiscal já nascem com programas educativos, desde o cuidado com textos didáticos até a contratação de mediadores educacionais: Casa das Onze Janelas de Belém, Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de São Paulo, Centro Cultural São Francisco de João Pessoa, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Museu de Arte Moderna de Recife, Museu Dragão do Mar de Fortaleza, Museu do Estado do Pará, Museu Oscar Niemeyer de Curitiba, Paço das Artes do Rio de Janeiro.

Instituições anteriormente estabelecidas também se adaptam continuamente às mesmas necessidades educacionais, para justificar seu financiamento público e restauro arquitetônico: Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte, Museu Imperial de Petrópolis, Museu Victor Meirelles de Florianópolis, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A arte contemporânea ganhou novos espaços e recuperou antigos. Tem sido financiada pelo potencial de formar reflexão sobre o presente. Com isso, os artistas mais experimentais, desde os membros da Nova Objetividade Brasileira até a novíssima geração, têm ocupado as instituições museológicas.

Ora, o sentido pedagógico da arte é ensinamento essencial da academia. Abordar a arte contemporânea sob o aspecto acadêmico implica pensar o impacto nacional recente que tem tido o novo jogo de financiamento sobre o experimentalismo artístico brasileiro, quando aliado a instituições públicas.

3. O SISTEMA DE GÊNEROS

A divisão da imagem em gêneros estruturava a hierarquia da Academia Real de Pintura e Escultura de Paris. Determina-se assim o sistema completo da representação do mundo por essas artes do desenho. Suas oito partes são: paisagem, retrato, costume, natureza-morta, alegoria, história, religiosidade e emblema (esse último, um misto de pintura ou escultura com dizeres, produzidos, nos moldes bourbônicos, por letrados da Pequena Academia¹⁸).

O sistema de gêneros foi hierarquizado pelo governo golpista de Luís XIV, que produziu a imagem de seu reino na totalidade dos registros possíveis. Por um ato de força, o rei afastara os nobres da direção da monarquia francesa em 1661¹⁹. Em 1663, ordena a reforma da Academia de Pintura e Escultura, criada durante sua minoridade, na década anterior. O intuito era organizar uma instituição que centralizasse o ensino de desenho na França, tornado monopólio da coroa em 1655²⁰. A reforma pedagógica levou à aplicação do método cartesiano de análise e síntese para gerar manuais de padronização para uso de professores e alunos. Dentre tais escritos, destaca-se o prefácio às *Conferências de 1668* por Le Brun, primeiro-pintor do rei e diretor da Manufatura Real de Móveis da Coroa, dita Gobelin. Nesse discurso, ele hierarquiza metodicamente, pela primeira vez, a totalidade dos temas das imagens planas da Antigüidade greco-latina, segundo parâmetros pedagógicos aristotélicos e estóicos. O resultado, o sistema de gêneros, determinava a posição hierárquica dos acadêmicos, dividida em artistas de gênero alto, baixo ou médio.

O autor de referência para Le Brun era Plínio, o Velho. No século 1, Plínio redigiu a enciclopédica *História Natural*, descrevendo inúmeras técnicas conhecidas pelos latinos. No livro 35, dedica-se à pintura, enumerando suas origens gregas, os principais autores com exemplos biográficos e as escolas regionais. O texto nunca foi perdido, tendo sido lido continuamente nos últimos dois mil anos²¹. Pintava-se de tudo: guirlandas de flores, retratos, barcos, legumes, heróis etc.

Porém, Le Brun acrescenta à releitura de Plínio as regras de Horácio, outro autor latino. Na sua *Arte Poética*, Horácio compara a pintura à poesia, indicando os usos de uma e, por extensão, os da outra. "Os poetas pretendem ser úteis, ou deleitar, ou dizer palavras simultaneamente agradáveis e convenientes à vida"²². Para Horácio, havia diversas proporções entre a utilidade e o deleite de cada obra de poesia ou pintura, entre sua conveniência para os assuntos da vida e o prazer oferecido por ela.

Em último lugar, os acadêmicos franceses respeitavam a Poética de Aristóteles, que dividia a poesia dramática entre alta ou nobre, no caso da tragédia, e baixa ou vulgar, no caso da comédia. A pintura, como a poesia, podia ser nobre ou vulgar.

Somando os três autores, Le Brun produz uma hierarquia das imagens derivadas do desenho, graduada conforme a proporção entre o que ensinam e como atingem os sentidos para tal. As mais educativas e relacionadas a temas nobres, as de história, alegoria, religiosidade e emblema, ganham o estatuto de gênero alto; as menos educativas, as de natureza-morta e paisagem, o de baixo; retrato e costume, o de médio²³. A partir de então, a Academia francesa estabelece o modelo hierárquico universal para todas as demais instituições modeladas conforme a ela.

Luís XIV é o primeiro governante de um Estado centralizado a representar seu poder conforme a totalidade do sistema dos gêneros²⁴, superando até sua despótica família florentina, os Medici. Embora tivesse rompido com o passado imediato da França, ao afastar os duques do poder após o golpe, representava-se conforme a Antigüidade greco-latina, segundo a qual mostrava o novo governo como idade iluminada do Rei-Sol. Quanto mais nobre fosse o ensinamento artístico sobre a França pós-1661, mais alto se chegava na carreira acadêmica; assim ensinavam os manuais.

A manutenção do sistema acadêmico de gêneros pelo Instituto da França, após a Revolução Francesa, é um dos pontos mais delicados da arte ocidental. Pois assim permanece no moderno Ocidente, após a derrocada revolucionária da monarquia teocrática, a possibilidade da representação totalitária de uma idade política pelo artifício da coordenação de todos os gêneros, em função de um Estado centralizador da estética²⁵.

Portanto, o conceito moderno de arte ocidental ainda se define pelo repertório das imagens da Antigüidade, mediado pela descrição de Plínio, o Velho. Que essa herança nos chegue por meio de um sistema potencialmente totalitário define nossa situação contemporânea.

Se hoje a arte continua a ser paisagem, retrato, natureza-morta, costume, alegoria, história, religiosidade e emblema, então o sistema de gêneros pode esclarecer simultaneamente uma situação universal do contemporâneo e a natureza da representação de nacionalidade.

4. A SELEÇÃO DAS OBRAS DO PANORAMA 2005

Durante a centena de conversas que tive com artistas, entre janeiro e julho de 2005, propus um diálogo sobre as obras analisadas em termos do sistema de gêneros. Por vezes explicitava minha hipótese curatorial, em outras apenas sugeriria um gênero. Mas era unânime a reação de familiaridade dos artistas com o vocabulário de Plínio e de Le Brun. Repetidas vezes esclareciam-se procedimentos do processo de criação, quando referidos à paisagem, religiosidade ou natureza-morta. Seria prova da academicização da arte contemporânea?

A atual legislação brasileira de renúncia fiscal possibilitou criar ou reformar instituições permanentes e eventos temporários, envolvendo artistas experimentais. Os museus e centros de cultura assim financiados permitem realizar projetos individuais e encontros coletivos em um número crescente de regiões, fortalecendo o diálogo no lugar e gerando impacto integrador, como a residência com cem artistas de todo o país em Faixinal, Paraná, organizada por Agnaldo Farias.

O sentido formador de tais práticas deve ser reconhecido pelo Estado para que elas sejam inscritas como beneficiárias da legislação cultural. Os artistas experimentais que participam desse circuito em expansão pelo país concordam em ter suas obras avaliadas conforme critérios pedagógicos das mostras de que participam. Sob tal aspecto, preservam um sentido acadêmico para a arte contemporânea.

Porém, o fato de inexistir uma estética oficial do país permite a ausência de percepção coletiva, para os artistas com quem conversei, da produção descentralizada e do recente circuito institucional que se tem formado com verbas públicas. O financiamento pulverizado pelas leis de renúncia fiscal cria um efeito cultural centrífugo, fragmentando a visão de Brasil. Essa falta de corporativismo é incompatível com o sentido hierárquico da política acadêmica em Estados totalitários. Logo, não se trata aqui de uma interpretação de acadêmico como propaganda do Estado brasileiro.

Por outro lado, fui apresentado à maior parte dos artistas por museus e galerias. Museus oficiais mediaram meu contato com os artistas em Belém, Florianópolis, Fortaleza, Goiânia, Recife e Salvador. Além disso, eu era representante do MAM. Meu contato já se dava com referências a tais órgãos, havendo um sentido acadêmico na institucionalidade dos diálogos que levaram à seleção para o *Panorama*.

Havia também o problema da representação do nacional. Não pude constatar nenhuma predominância estilística que levasse a um critério estético uniforme de brasilidade. Assim, não proponho qualquer sentido empírico de arte acadêmica espontaneamente brasileira.

A seleção de obras do *Panorama 2005* visou a explicitar experimentalismo com os oito gêneros considerados em suas definições clássicas, independentemente de tematizarem um conteúdo brasileiro. Desconsiderou-se, pois, a naturalização da nacionalidade, como um repertório dado que estivesse sendo descoberto ou revisitado. A referência declarada aos gêneros pelos artistas brasileiros contemporâneos evidencia uma herança histórica para além do uso das academias pelo Estado. Assim, em primeiro lugar se trata de recuperar o sistema de gêneros em seu potencial de debate universal da arte.

As obras dos cinquenta autores selecionados foram agrupadas em oito núcleos, divididos conforme o sistema de gêneros. Confrontam-se, pois, no terreno do próprio experimentalismo de cada uma: experiência de paisagem, de retrato etc. A mistura de mídias e de gerações de artistas em cada núcleo reforça a diferença de pontos de vista no diálogo. Mas a universalidade dos gêneros propõe critérios evidentes de agrupamento, esclarecendo para o público processos experimentais de ponta na arte contemporânea.

4.1 Paisagem

As obras agrupadas neste núcleo abordam a paisagem sob o aspecto da construção a partir do horizonte.

O barco de Nuno Ramos cria uma horizontalidade para o chão do espaço expositivo, assim como sugere uma cadeia montanhosa que intercepta a visão do conjunto das obras.

A horizontalidade é igualmente medida da rígida pintura de Paulo Meira, estruturada como papel pautado em branco: carta vazia, linhas superpostas.

O horizonte como limite do curso solar aparece no vídeo de Marilá Dardot. A mudança das estações não abala o ponto de vista da filmagem, que registra a descida do astro até morrer ao fim de cada dia.

O horizonte montanhoso aparece nos desenhos de Roberto Bethônico. As jazidas montanhosas de ferro fornecem o pigmento para compor, simultaneamente, desenhos de serra e círculos da matéria.

No vídeo de Eder Santos, a paisagem é trêmula. Um cruzeiro escapa continuamente do horizonte, alternando avanço e recuo.

O horizonte é encoberto por rochas nas fotos de Julia Amaral. Porém, as pedras assumem característica animal, abrindo bocas dentadas aos gritos.

O filme do Torreão mostra o experimentalismo lúdico de uma viagem de estudos ao deserto de sal, na Bolívia. O árido entorno torna-se tema de exercício, mesclando registro da aventura e vídeos paisagísticos.

4.2 Costume

As obras agrupadas neste núcleo abordam o costume como experiência de expulsão.

A *Casa*, de José Bechara, inverte o sentido acolhedor do lar, expelindo móveis que impedem a entrada no cômodo do qual emergem. A desordem avança sobre o espaço expositivo.

A cama de João Loureiro nega qualquer conforto ou aquecimento para o usuário. O catre apresenta a dureza monástica com material novo e brilhante.

A performance de Marco Paulo Rolla derruba uma mesa de café da manhã, cujos restos espalhados vão apodrecendo ao vivo, durante o tempo da mostra.

Paulo Bruscky leva ao deslocamento de um funcionário do museu para cumprir expediente na sala de exposição. Tirado do escritório, mostra ao público o dia-a-dia do lugar, sem a proteção do ambiente normal.

Diego Belda tematiza a vida boêmia da sinuca. A sociabilidade de bar e as histórias urbanas tecidas em torno do jogo constroem seu campo pictórico.

Walda Marques apropria-se de revistas ilustradas femininas para contar a história de uma personagem que se apaixona por um marinho. A consciência da heroína de ser ela apenas uma fotografia confere estranha vivacidade à fotonovela.

Pitágoras arranca páginas de editoriais de moda em revistas, para deformar os modelos com grafismos opacos sobre os papéis brilhantes.

Luciano Mariussi convida os passantes pelo exterior do museu a entrarem gritando na exposição para ganhar desconto no ingresso, evidenciando interesse no desfrute da arte.

4.3 Natureza-morta

As obras agrupadas neste núcleo abordam a natureza-morta como experiência de agir sobre o inerte.

A instalação de Mário Simões convida a escrever sobre pétalas de rosa. A poesia coletiva formada pelas pétalas espalhadas chega até um limite de expansão, antes de ser substituída por rosas frescas, recomeçando o processo.

A fotografia de Valdirlei Dias Nunes figura o curto espaço das naturezas-mortas construídas com câmara-obscura. Porém, a base oca e vazia enfatiza a artificialidade dos arranjos potencialmente figurados.

A pintura de Luiz Sôlha mostra o ateliê do artista explodido pela captura fotográfica de um detalhe da tinta a óleo sobre a palheta. A imagem do quadro corresponde ao material do qual está feita.

As pinturas de Elder Rocha sobrepõem padrões cromáticos abstratos a imagens banais, referindo-se à experiência da televisão como objeto estético estático.

4.4 Retrato

As obras agrupadas neste núcleo abordam o retrato como produção de uma semelhança desencontrada.

A performance do Grupo EmpreZa mostra dois homens que se estapeiam metodicamente. Estando um em frente ao outro, levam o jogo até o limite da agressão, mas, antes de perderem a cabeça, devem propor a trégua e encerrar a ação.

As fotos de Paula Gabriela confundem a identidade da dupla. As artistas misturam-se com uma dupla de bonecas idênticas a elas em situações elevadas ao cubo, vividas num jardim geométrico.

O boneco de Pazé, moldado no próprio corpo com técnica hiper-realista, coloca-se como uma pessoa andando pelo museu em situações inusitadas, porém estranhamente estática.

A *Ondina*, de Walmor Corrêa, simula ilustração de dissecação científica do animal mítico. Mas o rosto escolhido é o de uma amiga do artista, modelo real para o inexistente.

As peças de vestuário de Carlos Pasquetti tem a função de absorver energia negativa ao serem vestidas. Feitas sob medida, não servem, contudo, em ninguém.

4.5 Alegoria

As obras agrupadas neste núcleo abordam a alegoria como símbolo de coisas que não podem ser mostradas.

O totem de Mestre Didi articula partes modulares conforme esquema simétrico ascendente, criando estrutura esguia sustentada por colunas de nervuras de palmeira.

O barco de Daniel Senise está inerte na praia, apoiado em fileiras de estacas de pano. Sua heróica posição é ambígua: estágio inacabado ou destroço de naufrágio?

Cio, de José Bento, funde dois cães num só misto. O ser de oito patas concentra a energia sexual da dupla. A fotografia registra a entidade fantasiosa.

As quatro pilhas de tecido de Cristiano Rennó somam sete folhas cada uma, como os dias de cada fase lunar. A multiplicidade de estampado das folhas repete o mesmo padrão quadriculado: mudam tons e proporções, mas o resultado é sempre igual.

O mural com barbotina de Fernando Lindote traça o contorno da justaposição de figuras geométricas. Como só a periferia do conjunto é visível, perde-se a noção da origem regrada do todo.

O áudio de Zé Antonio Lacerda apropria-se de material publicitário televisivo para falar da forma ideal. A forma como pura idéia emerge como fundo inconsciente da publicidade sobre cuidados com o corpo.

O quadro de José Patrício figura círculo de claridade no meio de um emaranhado de esqueletos humanos. Como num tabuleiro de jogo ampliado, as peças encaixam-se na lógica mórbida.

O videoclipe de assume vivid astro focus figura o sonho do estrelato pop. O autor vive atualmente em Nova York, e as ondas prateadas de glamour norte-americano trazem-lhe uma nova identidade espumante.

Experiência de cinema, de Rosângela Rennó, projeta imagem de ciclos afetivos sobre tênue cortina de fumaça. Os anteparos aparecem e esvoaçam, qual incessante névoa na memória.

4.6 Emblema

As obras agrupadas neste núcleo abordam o emblema como processo de síntese de imagem e texto.

A proposta de ação de Mabe Bethônico envolve colar as partes de um texto fragmentado. As pessoas sentadas em torno da mesa de trabalho obterão uma grande página, contando a história de pessoas que se sentam em torno de uma mesa para juntar pedaços.

Ascensão foi o tema de Gilvan Samico para 2004. Produzindo apenas uma xilogravura por ano, ele chega à imagem perfeita após meticoloso trabalho de afinamento das partes.

A integridade da abstração, de Caetano de Almeida, tenta somar partes imiscíveis. A abstração construtiva e a informal geram contraste insolúvel ao escorrerem mutuamente, uma para dentro da outra.

Os áudios de Raquel Stolf transitam entre análise e síntese. Centenas de nomes de coisas brancas ora são monotonamente enumerados durante dez minutos, ora condensam-se numa superposição mixada em cinco segundos.

O auto-retrato de Yiftah Peled estava nos cartazes do Fórum Social Mundial de Porto Alegre, em 2003. A soma de imagens particulares de si produz a representação do coletivo.

Sala das preocupações, de Rodrigo Andrade, confronta volumes de tinta sobre um mesmo campo em branco. Como jogadores antes do início da partida, as cores contrastantes estranham-se mutuamente face ao desafio iminente.

4.7 Religiosidade

As obras agrupadas neste núcleo abordam a religiosidade como aspecto meditativo envolvido na produção artística.

Hagakure, de Miguel Chikaoka, dá o nome do código samurai ao ato de perfurar a foto da própria pupila do artista com espinhos pontiagudos. Como num *hai-kai* em três tempos, a automutilação simbólica é concentrada e simples.

Jardim dos anjos, de Francisco de Almeida, é modelado conforme a memória devocional das peregrinações do artista a Canindé. A xilogravura de grandes dimensões dá ao preto o domínio de sombra sobre as frágeis linhas de luz.

A intervenção com adesivos e espelho de Chiara Banfi tem formas orgânicas entrelaçadas, como se brotassem umas das outras. O mapa resultante é memória dos retiros meditativos da artista.

A experiência de Antonio K mostra o heterônimo de Tony Camargo. Ambos personagens longilíneos, homem e cão, unem-se por corda, qual o foco à superfície de uma esfera.

Os desenhos de Franklin Cassaro são produzidos pela mordedura de papel com folha de ouro.

Da experiência, emergem criaturas biomórficas, cujo volume é delineado pelo baixo-relevo, como sombras na superfície plenamente reflexiva.

O mural de Kboco e Herbert Baglione mostra a grafitação como experiência xamanista. A possibilidade de espalhar paredes douradas como elemento urbano dissemina o reflexo da luz pelo espaço fragmentado do cotidiano.

4.8 História

As obras agrupadas neste núcleo abordam a história como memória pública a respeito do Brasil ou da arte.

O *Cristo de rapadura*, de Caetano Dias, é moldado em tamanho natural, a partir do corpo de um modelo negro, deitado sobre a cruz de madeira de uma antiga igreja. O convite a comer o doce durante o tempo da mostra obriga à prostração sobre o passado açucareiro.

O projeto aberto *Gonper Museum*, de Fabiano Gonper, foi convidado a inserir obras do acervo do MAM de São Paulo nas perspectivas ilusionistas da instituição fictícia. Como num abismo, um museu mergulha no outro.

Pinturas gêmeas, de Julio Ghiorzi, retornam à pintura barroca espanhola como matriz de uma ação mutiladora. Os contrastes são borrados pela impressão de um duplo sobre o painel pintado, como se o quadro fosse apenas um estágio para uma monotipia reprodutiva.

O *Empossamento*, de Mauro Restiffe, registra em foto o dia da posse de Luiz Inácio Lula da Silva como presidente do Brasil. A grande ampliação mostra a praça dos Três Poderes tomada por militares, num preto-e-branco anos 1970.

Quem é Marcelo do Campo? Que significa o filme da sessão de tortura durante a ditadura militar? Por que o artista foi parar em Florianópolis?

5. NACIONALIDADE COMO PROJETO

A colaboração crítica entre artistas experimentais e instituições tem contribuído para academicizar a arte brasileira nas últimas duas décadas. O começo dos anos 2000 tem assistido a uma aceleração do processo, devido à quantidade crescente de mostras financiadas com recurso público, justificadas perante o Estado pelo seu caráter formador.

O ganho da reflexão sobre a amplitude do experimentalismo artístico emergido após a redemocratização será uma maior curiosidade sobre os espaços a serem ocupados no país pelo contemporâneo. O sentido nacional aqui proposto está em se tomar a responsabilidade por um processo cultural em desenvolvimento, consequência de políticas sucessivas que começam a frutificar. O investimento centrífugo da verba pública destinada ao experimentalismo artístico por meio do patrocínio privado demanda atenção contínua.

A nacionalidade está em projetar ideais de futuro. Nossa arte sempre foi mesmo utópica.

AGRADECIMENTOS

A Celso Fioravante, Cristiana Tejo, Daniela Bousso, Eduardo Brandão, Emanuel Araújo, Emanuel Franco, Gilmar Camilo, Jeanine Toledo, Karla Osório, Lauro Cavalcanti, Lourdes Rossetto, Magnólia Costa Santos, Marcelo Araújo, Maria Alice Milliet, Marisa Mokarzel, Moacir dos Anjos, Rejane Cintrão, Rodrigo Moura, Tadeu Chiarelli e a todos os artistas com quem conversei entre janeiro e julho de 2005.

À Casa das Onze Janelas, Centro Cultural São Francisco, Fundação Iberê Camargo, Fundação Joaquim Nabuco, Museu de Arte Contemporânea de Goiás, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte Sacra de Olinda, Museu Dragão do Mar, Museu Victor Meirelles, Paço das Artes, Paço Imperial e UNAMA.

À Galeria A Gentil Carioca, Galeria Amparo Sessenta, Galeria Arte em Dobro, Galeria Baró Cruz, Galeria Bolsa de Arte, Galeria Brito Cimini, Galeria Casa da Imagem, Galeria Casa Triângulo, Galeria Celma Albuquerque, Galeria Gesto Gráfico, Galeria Leme, Galeria Luisa Strina, Galeria Lurixs, Galeria Mariana Moura, Galeria Marília Razuk, Galeria Millan Antonio, Galeria Stella Isaac, Galeria Vermelho, Galeria Virgílio e Galeria Ybakatu.

Felipe Chaimovich

NOTAS

- 1 Cf. Saliba, *As utopias românticas*, São Paulo, Brasiliense, 1991.
- 2 Cf. Hobsbawn, *Nations and nationalisms since 1780: programme, myth, reality*, Cambridge UK, Cambridge University Press, 2004, 2a ed., pp. 14-45.
- 3 Cf. Hobsbawn, *A Era das Revoluções: 1789 – 1848*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, 9a ed., pp. 92-94.
- 4 Cf. Pevsner, *Academias de arte: passado e presente*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, pp. 236-285.
- 5 Cf. Bandeira, "Quadros Históricos: uma história da Missão Francesa", em Bandeira et al., *A Missão Francesa*, Rio de Janeiro, Sextante, 2003, pp. 15-63.
- 6 Cf. Taunay, *A Missão Artística de 1816*, Rio de Janeiro, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956, pp. 18-19.
- 7 Cf. Taunay, *A Missão Artística de 1816*, Rio de Janeiro, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956, pp. 240-41.
- 8 Cf. Bandeira, "Quadros Históricos: uma história da Missão Francesa", em Bandeira et al., *A Missão Francesa*, Rio de Janeiro, Sextante, 2003, pp. 57-63.
- 9 Ver Pontual, *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, pp. 435-36.
- 10 Cf. Ricupero, *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*, São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- 11 Cf. Miceli, *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- 12 Cf. Sala, "As origens históricas do acervo do Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro", em Lustosa (org.), *Acervo do Museu Nacional de Belas-Artes*, São Paulo, Instituto Cultural Banco Santos, 2002, pp. 26-27.
- 13 Cf. Cockroft, "Abstract Expressionism Weapon of the Cold War", em Frascina e Harris (eds.), *Art in Modern Culture*, Londres, Phaidon, pp. 82-90, e Grasskamp, "For example, Documenta, or, how is art history produced?", em Greenberg et al. (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, pp. 67-78.
- 14 Ver Charoux et al., "Ruptura", em Cocchiarale e Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Rio de Janeiro, Funarte, 2004, p. 219.
- 15 Cf. Alambert e Canhete, *As Bienais de São Paulo*, São Paulo, Boitempo, 2004, pp. 124-154.
- 16 Ver Oiticica "Esquema geral da Nova Objetividade", em Peccicini (org.), *Objeto: Brasil anos 60*, São Paulo, FAAP, 1980.
- 17 Cf. Lippard, *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Los Angeles, University of California Press, 1997.
- 18 Cf. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 243-77.
- 19 Cf. Beaussant, *Louis XIV artiste*, Paris, Payot, 1999, pp. 43-61.
- 20 Cf. Pevsner, *As academias de arte: passado e presente*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, pp. 143-163.
- 21 Cf. Dauzat, "Introduction", em Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle XXXV*, Paris, Belles Lettres, 2002.
- 22 Horacio, *The art of poetry*, Londres, Loeb, 1955, pp. 333-38.
- 23 Cf. Santos, *Nicolas Poussin: Idéia da paisagem*, Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1997, pp. 42-47.
- 24 Cf. Burke, *The fabrication of Louis XIV*, Londres, Yale University Press, 1994.
- 25 Cf. Irwin, *Neoclassicism*, Londres, Phaidon, 1997, pp. 249-96.

CONTEMPORARY ACADEMY

"When will the day dawn for Brazilians, that day when they understand that the glories of nations only reside in the religion of Literature, Science and the Arts?"
Jacques Arago, *Souvenirs d'un Aveugle: voyages autour du monde*, 1834

1. INTRODUCTION

What is Brazilian art?

This question has been asked by the Museu de Arte Moderna de São Paulo since 1969 by means of the regular exhibition of the institution called the Panorama da Arte Brasileira (Panorama of Brazilian Art). The aim of the curatorship of the 29th version of this show in 2005 was to reflect on the present possibility of Brazilian art being presented by a group exhibition of contemporary art.

The Panorama has been taken to other art museums in Brazil in the last ten years. The show's travels have made it unique in the sense that it constitutes a representation of the nation based in Sao Paulo that has already travelled to Fortaleza, Recife, Rio de Janeiro and Salvador, the only exhibition in the country to have done this.

The 2003 Panorama left Brazil for the first time to go to Vigo, in Spain. The plan is also to send it to South American countries in 2006. Thus MAM has sent a representation of Brazil abroad and marked a new stage in the show's development.

The question of the nationality of Brazilian art has been elaborated here from two points of view. On the one hand, as comprising a representation of the nation by including 50 artists from the 14 towns and cities I visited between January and July, 2005: Belém, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Florianópolis, Fortaleza, Goiânia, João Pessoa, Olinda, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador and São Paulo. On the other hand, the show has been organized in terms of an international debate on the situation of contemporary art, but focusing on the problem of nationality.

2. BRAZILIAN NATIONAL ART

National art appeared in the West 200 years ago together with the modern use of the term 'nation'. 'Nation' had come to mean no longer just a birthplace but a union of members of society brought about by obedience to a sovereign power arising from the revolutionary will of new grounds; with nationhood, sovereignty became abstract, since it was no longer incarnated in one of the sacred European monarchs. 'Nation' therefore means a utopia forged by rupture¹, hence the great variety of its definitions².

Historically, national art begins with the French Revolution, when the French Académie Royale de Peinture et de Sculpture was closed down, the labour laws on the practice of painting and sculpture were abolished and the royal collections were gathered in the royal palace of the Louvre, which was opened to the citizens as a public museum. However, the production of painting and sculpture began again with the Empire, ten years later, in the form of a Beaux-Arts section of the Institut de France. When Napoleon took the reins of the revolutionary process, his secular empire³ was represented by members of the old Académie Royale, brought together again in the Institut⁴. So the system was preserved that had lasted since the reform of the Académie Française by Lebrun in the 1660s, during the reign of Louis XIV, although at the beginning of the 19th century there were no more sacred princes in France. Napoleon ordered a new France to be painted, sculpted and architecturally designed according to the pattern of the old Bourbon kings.

The defeat of Napoleon in 1814 resulted in the Restoration of the Bourbon dynasty. The Institut de France was turned into the Académie des Beaux-Arts in 1815 by Louis XVIII.

During the confusion of the Restoration, Joachim Lebreton, the Director of the Louvre Museum during the Napoleonic regime, decided to negotiate for himself the post of organizer of a school of applied arts under the Regent of Portugal; although the Portuguese prince was a cousin of the Bourbons, he lived far from Paris and Lebreton would escape the retaliation of the restoration authorities if he were more than an ocean away⁵. Dom João lived in Rio de Janeiro, where he had fled from Napoleon's troops, taking his court there in 1808. After hurried negotiations, Lebreton acquired paintings to use for educational purposes in his distant destination, gathered assistants and landed in Rio in 1816. The national art of Brazil was thus founded.

The resistance of Dom João VI to actually setting up the Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (Royal School of Science, Arts and Crafts),

an institution that had arisen from his own decree in 1816⁶, shows the delicate situation of the monarch in relation to his Bourbon cousin who had been restored to the French throne, in gathering a group of Bonapartists in Brazil. In addition, the Portuguese crown itself had been forced to cross the Atlantic because of Napoleon, as members of the Court remembered.

However, Dom Pedro I, the heir of Dom João VI, was an admirer of Napoleon. He announced the independence of Brazil in 1822, and as the first Western Emperor in the Americas he finally inaugurated the Academia Imperial de Belas-Artes (Imperial Academy of the Arts) in 1826⁷. The French artistic system was implanted in Brazil and came to regulate the production of drawing, painting, sculpture and architecture in the country by means of the official education of artists according to the model of the Academy of Louis XIV, but with the representational aims of the new nations that had appeared as a result of the French Revolution. The flag of Brazil is a mark of this idea of empire: Debret designed it for Dom Pedro I following the model of the standards of Napoleon's armies⁸.

The contrast between the ancient and modern, the basic driving force of the Bourbon Academy since the 17th century, was installed in Brazil. The Academy of the Arts would teach its students to synthesize formulae of Graeco-Latin antiquity in order to depict new dynasties of governors and their dominions. But after the revolutionary experience of the Napoleonic Empire, the Imperial Brazilian school would also collaborate with the state to give shape to utopian national projects.

The French line of the Bonapartists remained in place during the second Brazilian Empire. Lebreton's heirs, such as Araújo de Porto Alegre⁹, tried to introduce reforms in teaching methods in the mid-19th century in order to bring them into line with applied arts and thus collaborate with the world of industry. But the situation in Brazilian society, in particular slave labour, upheld the conservative doctrine that blocked further progress¹⁰.

With the abolition of slavery, the end of the Empire and the beginning of the Republic, São Paulo began to lead the industrial revolution in Brazil. The activities of the São Paulo Republican Party created an elite that was interested in teaching art in conjunction with industrial progress. In 1905, the Liceu de Artes e Ofícios (School of Arts and Crafts) of the State of São Paulo was given a gallery with the works of eight painters, some of whom had been trained in the Academia Imperial de Belas-Artes in Rio de Janeiro and, in 1912, the first São Paulo scholarship for studying in Europe, the *pensionato artístico* was created.

From among the members of this elite of São Paulo republicanism, would emerge those who promoted artistic experimentation¹¹. The

revolutionary utopia was gathering aesthetic interpretations that had been associated with artists in the vanguard of the art worlds of Paris, Germany and Italy since the First World War. Thus, the plan of associating artistic experimentation to industrial culture gained the support of conservative forces in São Paulo, whose greatest symbol was the *Semana de Arte Moderna* (Festival of the Modern Art Week) in the palatial *Teatro Municipal* (Municipal Theatre) of São Paulo in 1922.

The revolutionary events of 1930 would bring consequences for the *Escola de Belas-Artes* in Rio that had been founded by the Bonapartists. In 1931, the architect Lucio Costa became director of the institution and introduced the teachings of the Bauhaus and Le Corbusier, which favoured functionalism and new technology. In the same year, Manuel Bandeira, a poet who had connections with the 1922 Modern Festival, was chosen to be President of the *Salão Nacional de Belas-Artes* (National Salon of the Arts). In 1937, the writer Mário de Andrade, the Adviser for Artistic Direction of the State of São Paulo, created the founding statutes of the *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Service for National Historical and Artistic Heritage), the meeting point of Brazilian modernists who were civil servants; in this same year, the *Escola Nacional de Belas-Artes* (National School of the Arts) was divided and the building went on to house the National Museum of the Arts which was founded at that time and inherited works brought by Lebreton's group, and the production of academic artists in Brazil. From that time on, the Modernists came to represent the Brazilian Academy in the 20th century¹².

In the 1940s the *Estado Novo* [New State – the dictatorship established by Getúlio Vargas, lasting from 1937 to 1945 – trans.] Modernists organized the promotion of painters, and sculptors who had developed their work according to the tenets of National-Modernism following the 1922 Festival and its rise to public prominence with the revolutionary government of Getúlio Vargas. To this end they launched a project to preserve sites considered to be landmarks in architecture or landscaping; the state increased its collection of formative elements, surpassing museum areas in order to secure the country's geoculture. This process led to the founding of the *Museu Imperial* in Petrópolis, the *Museu da Inconfidência* in Ouro Preto, the *Museu do Ouro* in Sabará, the *Museu Victor Meirelles* in Florianópolis, etc.

The Second World War and its immediate sequel, the Cold War, consigned the "avant-gard" artists of Paris, Germany and Italy to the history of 20th Century art for once and for all. On the one hand, the United States increased the influence of the New York Museum of Modern Art; this situation would ensure the re-direction of representation in North American art in the eyes of the world, since the USA reacted to Soviet realism with an international defence of abstraction during the 1950s. On the other hand, North American artistic

diplomacy supported the creation of museums and art shows that would spread the view that modern art was carrying on the Cold War in the form of abstract art¹³.

Conditions at the start of the Cold War helped the National-Modernist policy of increasing museum space. Since the 1930s, the Pinacoteca do Estado de São Paulo (the São Paulo State Gallery) and the Museu Nacional de Belas-Artes (National Museum of the Arts) had been acquiring works by Tarsila do Amaral, Candido Portinari and Lasar Segall. But, in addition, two modern art museums were created that were for the first time independent of the state because they were set up by associations of friends: the Museu de Arte Moderna (Modern Art Museum) in Rio de Janeiro, in 1947, and the Museu de Arte Moderna (Modern Art Museum) – MAM – in São Paulo, in 1948. Also in 1948, a third institution that was independent of the state, the Museu de Arte de São Paulo (São Paulo Art Museum) appeared, with the support of Assis Chateaubriand in particular, who, together with other donors, acquired an exemplary collection of works to inform the public about the history of western art. In 1951, the São Paulo MAM created its International Bienal, which would become a regular meeting-point for Brazilian and foreign art and also became an independent foundation in 1963. In 1959 the Museu de Arte Moderna da Bahia (Bahia Museum of Modern Art) was founded.

In one way, this specialization in modern art museums continues the trend of the Bonapartist project that was introduced to Brazil in 1816. Modern art museums took on the responsibility for contributing to an alliance between the arts and industry which had been an ideal since the days of the Empire, just as they had taken responsibility for education and progress in federative citizenship, an ideal since the founding of the Republic. There was also the promotion of the artistic experimentation of the young progressives¹⁴, whose older representatives were occupying public offices in Brazil.

From another point of view however, there is a change in the relationship with the state, which would lead to an increase of museological Bonapartism in Brazil. The statute concerning associations of friends or foundations created the autonomy to seek funding and providing other options than the constant change in the use of public resources that depended on national policy. The support of private patrons sealed the alliance with capital and industry.

This autonomy on the part of modern art institutions had ambivalent consequences during the period when the military dictatorship took control of the state. The São Paulo MAM remained neutral since it had transferred its collection to the University of São Paulo in 1963, passing

though a crisis in the 1960s, from which it emerged in 1969 with the creation of the Panorama da Arte Brasileira, whose prize-winning works were intended to form a new collection. The Bienal was boycotted between 1969 and 1980 by artists who felt it was linked to the image of the Brazilian dictatorial regime, so they stayed away as a form of protest¹⁵. But, while there was the chance of an internal protest against the dictatorship, the Rio MAM held the shows *Opinião 65* (*Opinion 65*) and *Nova Objetividade Brasileira* (*New Brazilian Objectivity*) in 1967.

The Nova Objetividade Brasileira group broke away from traditional forms of the art object such as the canvas on an easel and sculpture¹⁶. This change appeared in the international structure of protest against dominant institutions during that stage of the Cold War¹⁷. The question of whether or not those works belonged in museums became problematic, as is seen in the confrontation with the police that took place at the opening of *Opinião 65* when Hélio Oiticica exhibited his *Parangolés* [capes designed to be worn in a dance – trans.] in a ritual dance at the Rio MAM.

Any reference of Brazilian experimentalism to academic heritage is problematic. Independent strategies like Cildo Meireles' *Inserção em circuitos ideológicos* (*Insertion into ideological circuits*) of 1970 and 1975, escape from museums and dominant categories of art.

In 1979 the members of the original group left the senior posts in the Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. In the 1980s art was taken out of the control of the state by the creation of a Ministry of Culture, which was split off from the old Ministry of Education and Culture on the re-institution of democratic government.

The alliance between private capital and museums, which began in the modern art museums in the 1940s, has created in the last 20 years a number of areas in Brazil dedicated to experimental art. The policy of tax concessions as a means of directing part of the public budget to cultural purposes encouraged the private financing of shows approved by the organs of state. This new system of financing culture coincided with the increased number of areas in which to exhibit contemporary art.

The present criterion for approving the financing of art by official cultural organs is related to their level of public usefulness. It is, however, necessary to explain the state's parameters for evaluation. The educational function of art exhibitions has been indicated as one rule, encouraging setting up education departments in museums and organizing temporary events.

Institutions in Brazil that are founded for an artistic purpose and benefit from the new policy of tax concessions already start with educational programmes ranging from making sure to write instructive accompanying texts to hiring educational staff of exhibition content,

as seen in: the Casa das Onze Janelas in Belém, Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro and São Paulo, Centro Cultural São Francisco in João Pessoa, Museu de Arte Contemporânea in Niterói, Museu de Arte Moderna in Recife, Museu Dragão do Mar in Fortaleza, Museu do Estado in Pará, Museu Oscar Niemeyer in Curitiba, and the Paço das Artes in Rio de Janeiro.

Already established institutions are also continually moving to satisfy the same educational requirements in order to justify their public financing and the restoration of their buildings: the Museu de Arte Moderna in Bahia, Museu de Arte da Pampulha in Belo Horizonte, Museu Imperial in Petrópolis, Museu Victor Meirelles in Florianópolis and the Pinacoteca do Estado in São Paulo

Contemporary art has thus been given new areas and has recovered old one. It has been financed because of its potential for inspiring reflection on the present. For this reason, the most experimental artists, from members of *Nova Objetividade Brasileira* to the latest generation, have occupied these museums.

The pedagogical nature of art is an essential teaching of the academy. Approaching contemporary art from an academic point of view implies thinking about the recent impact the new financing system has had in Brazil on the country's experimental art when it is in alliance with public institutions.

3. THE SYSTEM OF GENRES

The division of the image into genres structured the hierarchy of the Parisian Académie Royale de Peinture et de Sculpture. This system of representing the world was divided in eight parts: landscape, portrait, costume, still life, allegory, history, religion and emblem (the latter was a mixture of painting or sculpture with written texts produced by writers of the Petite Académie¹⁸).

The system of genres was organized hierarchically by the government of Louis XIV, which produced the imagery of his reign in all possible ways. In 1661 the King forcibly removed his nobles from power in the kingdom of France¹⁹. In 1663, he ordered the reform of the Académie de Peinture et de Sculpture, which had been created during his minority in the previous decade. The idea was to organize an institution that would centralize the teaching of drawing in France, made a Crown monopoly in 1655²⁰. The reform of teaching methods led to the application of Cartesian methods of analysis and synthesis in the creation of manuals for the use of teachers and students. Among these writings, the

'Preface' to the 1668 lectures, by Le Brun, the King's principal painter and director of the Manufacture Royale des Meubles de la Couronne, called the Gobelins. In this discourse he methodically ranks all the themes and two-dimensional images of Greek and Roman antiquity for the first time, following Aristotelian and Stoic pedagogical parameters. The result, the genre system, decided the position of academics in the hierarchy, either high low or medium genre.

Le Brun's authority was Pliny the Elder. In the first century A.D. Pliny wrote his Encyclopaedia of Natural History, describing many techniques known to the Romans. In Book 35 he deals with painting, describing its Greek origins, its main exponents with biographical information, and the regional schools. The text was never lost and has been read continuously throughout the last two thousand years²¹. Everything was painted: garlands of flowers, portraits, boats, vegetables, heroes, etc.

However, Le Brun added to his re-reading of Pliny the rules of Horace, another Latin writer. In his *Ars Poetica* Horace compares painting to poetry, showing the uses of the one, and, by extension, the other. "Poets try to be useful, or either to delight or to speak words that are at the same time pleasant and fitting to our lives"²². For Horace there were differences in the measures of usefulness and delight offered by each poem or painting, between their suitability for the matters of daily life and the pleasure each provided.

Finally, the French academics respected Aristotle's *Poetics*, which divided dramatic poetry between the high, or noble in the case of tragedy, and the low or vulgar in the case of comedy. Painting, like poetry, could be noble or vulgar.

Taking all three authors together, Le Brun produced a hierarchy of images derived from representation, graded according to how much they teach and how they affect the senses to perform that task. The most educational, which relate to noble, were the paintings of historical, allegorical, religious and emblematic themes, are denoted as high-ranking; the less educational, still-life and landscape, are of low status; portrait and customs are medium-status²³. From that time onwards the Académie Française established the universal hierarchical model for all other institutions modelled on it.

Louis XIV was the first leader of a centralized state to represent his power in the whole system of genres²⁴, surpassing even his despotic Florentine relatives of the Medici family. Although he had broken with France's immediate past by removing the dukes from power after his coup, he had himself represented according to Graeco-Roman antiquity, in terms of which he portrayed the new government as an age illuminated by the Sun King. The more noble one's teaching concerning France after 1661, the higher one would rise in an academic career, according to the manuals.

The preserving of the academic system of genres by the Institut de France after the French Revolution is one of the most delicate topics in Western art. This was because the situation led to the permanence in the modern western world, after the defeat of the theocratic monarchy by the revolution, of the means of totalitarian representation of a political idea by co-ordinating all the genres by an aesthetically centralizing state²⁵.

Nevertheless, the modern concept of western art is still defined by the repertoire of images from antiquity mediated by Pliny the Elders descriptions. The fact of this inheritance coming to us through a potentially totalitarian system defines our contemporary situation.

If today art still consists of landscape, portrait, still-life, customs, allegory, history, religion and emblems, then the genre system can clarify simultaneously a universal contemporary situation and the nature of the representation of nationality.

4. THE SELECTION OF WORKS FOR PANORAMA 2005

In the many conversations I had with artists between January and July, 2005, I suggested a dialogue in terms of genres about the works analyzed. Sometimes I explained my curatorial idea, at other times I simply suggested a genre. But there was a unanimous reaction of acquaintance with the vocabulary of Pliny and Le Brun on the part of the artists. Many times creation processes concerning landscape, religion or still-life were explained this way. Is this proof that contemporary art has become academic?

Current Brazilian legislation concerning tax benefits has made it possible to create or to re-structure permanent institutions and temporary events involving experimental artists. Museums and cultural centres financed in this way make it possible to carry out individual projects and group meetings in a growing number of regions that strengthen dialogue in those locations and create an impulse for integration, such as the residence for one hundred artists from all over the country organized by Agnaldo Farias in Faixinal, Paraná state.

The educational element in these activities must be recognized by the state so that they can benefit from cultural legislation. The experimental artists who participate in this association, which is expanding in the country, have agreed to have their work evaluated according to the pedagogical criteria of the events they participate in. Thus, an academic meaning for contemporary art is preserved.

However, for the artists whom I spoke to, the non-existence in Brazil of an official aesthetic line leads to an absence of any collective perception of the decentralized production and the recent institutional circuit that has been set up with public funds. The effect of pulverising

financing with the tax concession laws creates a centrifugal cultural force that is fragmenting the image of Brazil. This lack of a corporate sense is incompatible with the hierarchical sense in the academic policy of totalitarian states. Therefore we are not talking here of an interpretation of 'academic' in the sense of propaganda for the Brazilian state.

On the other hand, I was introduced to most of the artists by museums and galleries. Official museums arranged my contact with artists in Belém, Florianópolis, Fortaleza, Goiânia, Recife and Salvador. Also, I was a representative of MAM. My contact had already come about with reference to these organizations, so there was an academic sense to the institutional nature of dialogues leading to selection for the Panorama.

There was also a problem of how to represent the nation. I could not see any predominant style that could lead to a uniform critical aesthetic of Brazilianness. Therefore, I am not proposing any empirical sense of academic art that is spontaneously Brazilian.

The selection of works for Panorama 2005 is an attempt to explain experimentalism by means of the eight genres taken in their classical definitions, independently of their typifying Brazilian themes. Any essentialism of nationality is denied, considered as the discovery of a given repertoire or reconsideration of it. The declared reference to genres by contemporary Brazilian artists is evidence of a historical heritage that extends beyond the use of the academies by the state. So firstly it is a case of recovering the genre system and its potential for a universal debate on art.

The works of the fifty artists selected were grouped in eight nuclei divided according to the genre system. They meet, therefore in the territory of each other's experimentalism: the experience of landscape, portrait, etc. The mixture of media and artistic generations in each nucleus reinforced the differences of points of view in the dialogue. But the universality of the genres suggests clear criteria for the groups that explain experimental processes to the public from the point of view of contemporary art.

4.1 Landscape

The works in this nucleus approach landscape from the point of view of construction based on the horizon.

Nuno Ramos' *Pionero* creates a horizontal focus for the floor of the exhibition area and also suggests a chain of mountains that breaks the view of the group of works.

Horizontalness is also a measure in Paulo Meira's rigid painting that is constructed like paper with white lines: an empty card with superimposed lines.

The horizon as a limit of the traverse of the sun appears in Marilá Dardot's video. The change of seasons does not adversely affect the point of view of the filming, which records the descent of the star until it dies at the end of each day.

The mountainous horizon appears in the drawings of Roberto Bethônico. The reserves of iron in the mountains provide the pigment to compose simultaneously drawings of mountains and circles of the material.

In Eder Santo's video the landscape trembles. The place of pilgrimage continually escapes from the horizon, alternately advancing and retreating.

The horizon is covered with rocks in Julia Amaral's photographs. However, the stones assume animal characteristics, opening mouths with teeth to roar.

Torreão's film shows the playful experimentalism of a study trip to the salt desert in Bolivia. The arid surroundings become the theme of an exercise that mixes the record of the adventure with videos of landscapes.

4.2 Customs

The works collected in this nucleus approach customs as an experience of expulsion.

A Casa (The House), by José Bechara, reverses the welcoming feeling of the home, throwing out furniture, which prevent entry into the room they are coming from. The disorder encroaches into the exhibition space.

João Loureiro's bed denies any sense of comfort or warmth to the user. The camp bed has a monastic hardness and is made of new and brilliant material.

Marco Paulo Rolla's performance tips over a breakfast table, and the debris is seen rotting during the exhibition period.

Paulo Bruscky takes a museum employee to do his work in the exhibition room. Taken out of his office, he reveals to the public the day-to-day work of the institution without the protection of his normal environment.

Diego Belda's theme is the bohemian life of the snooker hall. The social life of the bar and the urban stories woven around the game construct his pictorial field.

Walda Marques makes use of women's illustrated magazines to tell the story of a character who falls in love with a sailor. The heroine's consciousness of being only a photograph brings a strange liveliness to the photonovel.

Pitágoras tears pages of fashion editorials from magazines to deform the models with opaque markings on the shiny paper.

Luciano Mariussi invites those passing by outside the museum to come into the exhibition shouting to get a reduction on the entrance fee, showing their interest in enjoying art.

4.3 Still-life

The works in this nucleus approach still-life as an experience of acting on the inert.

Mário Simões' installation invites us to write on rose petals. The collective poetry formed by the scattered petals arrives at a certain limit before being substituted by fresh roses for the process to start all over again.

The photograph by Valdirlei Dias Nunes pictures the narrow space of the still-lives created with the camera obscura. Nevertheless, the hollow base emphasizes the artificiality of the arrangements that could potentially be pictured.

Luiz Sôlha's painting shows the artist's studio exploded by the photographic recording of a detail of oil paint on the palette. The image of the picture corresponds to the material of which it is made.

Elder Rocha's paintings superimpose abstract coloured patterns on banal images, making references to the experience of television as an aesthetic, static object.

4.4 Portrait

The works in this nucleus approach the portrait as the production of an uneasy likeness.

The performance of the Grupo EmpreZa shows two men systematically hitting each other. Face to face, they take the game to the limits of aggression but before losing their heads, they must propose a truce and finish the activity.

PaulaGabriela's photographs fuse the identity of the pair. The artists mix themselves up with dolls identical to themselves in situations that are squared and lived in a geometrical garden.

Pazé's doll, moulded from his own body in an ultra-realistic technique, is placed like a person walking through the museum in unusual, though strangely static, situations.

Walmor Corrêa's *Ondina* (*Ondine*) simulates the scientific dissection of the mythical creature. But the face chosen is that of a female friend of the artist, a real model for what does not exist.

The function of the items from Carlos Pasquetti's wardrobe is to absorb negative energy when they are worn. Made to measure, they do not actually fit anyone.

4.5 Allegory

The works in this nucleus approach allegory as a symbol of things that cannot be shown.

Mestre Didi's totem links modular parts in a rising symmetrical pattern that creates a slim structure held up by columns of palm tree ribs.

Daniel Senise's boat is motionless on the beach, supported by lines of stakes made of cloth. Its heroic position is ambiguous: is it unfinished or the remains of a shipwreck?

José Bento's *Cio* (*On Heat*) merges two dogs into a single mixture. The eight-legged creature concentrates the sexual energy of the pair. The photograph records the fantasy being.

Cristiano Rennó's cloth piles are composed of four groups of seven sheets each, like the days of each moon phase. The many prints on the sheets repeats the same squared pattern: their colours and sizes change but the result is always the same.

Fernando Lindote's mural with slip traces the outline of the juxtaposition of geometric shapes. It is as if the border of the assembly is visible and the notion of the moderated origins of the whole is lost.

Zé Antonio Lacerda's audio production takes television advertising material to speak of ideal form. The form of a pure idea emerges as the unconscious background of an advertisement about caring for the body.

José Patrício's picture draws a clear circle in the centre of a tangle of human skeletons. As if on a magnified card table, the pieces fit into the morbid logic.

The video clip by assume vivid astro focus features the dream of pop stardom. The artist currently lives in New York and the silver waves of North American glamour give him a new, sparkling identity.

Rosângela Rennós *Experiência de Cinema (Cinema Experience)* projects the image of affective cycles on a tenuous curtain of smoke. The screen appears and vanishes like the ceaseless fog of memory.

4.6 Emblems

The works in this nucleus approach the emblem as a process of synthesizing image and text.

Mabe Bethônico's plan of action involved gluing together fragments of a text. The people sitting around the work table will get a large page telling the story of people sitting around a table joining pieces together.

Ascension was Gilvan Samico's theme for 2004. He produces only one woodcut per year and achieves his perfect image by dint of meticulous work in perfecting the various parts.

Caetano de Almeida's *The Integrity of Abstraction* tries to bring together unmixable elements. Constructive and informal abstractionism create an insoluble contrast when they rub up against one another.

Raquel Stolf's audio works move between analysis and synthesis. Hundreds of names of white things are either monotonously spoken for ten minutes or are condensed into a superimposed mix lasting five seconds.

Yiftah Peled's self-portrait was on the posters of the World Social Forum in Porto Alegre in 2003. The total of self-images produces the representation of the collective.

The *Sala das preocupações (Room of Cares)* by Rodrigo Andrade makes areas of paint confront each other on a single white background. Like players before a game, the contrasting colours glare at each other before the imminent confrontation.

4.7 Religion

The works collected in this nucleus approach religion in terms of the meditation involved in artistic production.

Miguel Chikaoka's *Hagakure (Code of the Samurai)* gives the name of the samurai code to the act of perforating a photograph of the pupil of the artist's own eye with sharp thorns. As in a haiku in three-time, the symbolic self-mutilation is concentrated and simple.

Francisco de Almeida's *Jardim dos Anjos (Garden of the Angels)* was created in accordance with the artist's devotional memories of

pilgrimages to Canindé [centre of Catholic pilgrimage in the Northeast of Brazil – trans.]. In the large-scale woodcut, black is dominant and throws shadows over the fragile lines of light.

Chiara Banfi's intervention with stickers and mirror has interlaced organic shapes that seem to spring out of each other. The resulting map is a souvenir of the artist's meditative retreats.

O Grampo de Antonio K (Antonio K's Clip) shows Tony Camargo's *alter ego* whirling. Both elongated figures, man and dog, are joined by a rope as the focus is linked to the surface of a sphere.

Franklin Cassasaro's drawings are produced by biting paper with gold leaf on it. Out of this experiment emerge biomorphic creatures whose shape is delineated by the bas-relief like shadows on the fully-reflective surface.

The mural by Kboco and Herbert Baglione shows graffiti as a shamanistic experience. The possibility of scattering golden walls as an urban element disseminates the reflection of light through the fragmented space of daily life.

4.8 History

The works collected in this nucleus approach history as the public memory of Brazil or of art.

The *Cristo de rapadura (Christ of the Rapadura)* ['rapadura' is a raw block of brown sugar often eaten in Brazil as cheap confectionary – trans.] by Caetano Dias, has been moulded life-size from the body of black male model lying on the wooden cross. The invitation to eat the sugar while the exhibition is running involves prostrating oneself on the sugar-producing past.

The open project *Gonper Museum* by Fabiano Gonper, was invited to insert works from the São Paulo MAM into the illusory perspectives of the fictitious institution. As in an abyss, one museum sinks into the other.

Julio Ghorzi's *Pinturas gêmeas (Twin Paintings)* return to Baroque Spanish painting for the framework of mutilating action. The contrasts are smudged by the impression of an duplicate on the painted panel as if the picture were simply a step in the process of reproducing a monotype.

Empossamento (Taking Office) by Mauro Restiffe is a photographic record of Luiz Inácio Lula da Silva taking office as President of Brazil. The large-scale print shows the Praça dos Três Poderes taken over by the military in a black-and-white seventish shot.

Who is Marcelo do Campo? What is the meaning of the film of a torture session during the military dictatorship? Why did the artist to go Florianópolis?

5. NATIONALITY AS A PROJECT

The critical collaboration between experimental artists and institutions has contributed to making Brazilian art academic in the last twenty years. The beginning of the 21st century has seen an acceleration in this process because of the growing number of exhibitions financed by public money and justified to the state because of their educational value.

The advantage of reflecting on the breadth of artistic experimentation that has emerged since the restoration of democracy will be a greater curiosity in relation to the spaces contemporary art will occupy in Brazil. The national idea proposed here is to take responsibility for a developing cultural process which is the result of successive policies that are starting to bear fruit. The centrifugal investment of public funding directed towards artistic experimentation by private patronage requires continuous attention.

Nationality consists in projecting ideas of the future. Brazilian art has always been genuinely utopian.

ACKNOWLEDGMENTS

To Celso Fioravante, Cristiana Tejo, Daniela Bousso, Eduardo Brandão, Emanuel Araújo, Emanuel Franco, Gilmar Camilo, Jeanine Toledo, Karla Osório, Lauro Cavalcanti, Lourdes Rossetto, Magnólia Costa Santos, Marcelo Araújo, Maria Alice Milliet, Marisa Mokarzel, Moacir dos Anjos, Rejane Cintrão, Rodrigo Moura, Tadeu Chiarelli and to all the artist to whom I talked between January and July 2005.

To Casa das Onze Janelas, Centro Cultural São Francisco, Fundação Iberê Camargo, Fundação Joaquim Nabuco, Museu de Arte Contemporânea de Goiás, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte Sacra de Olinda, Museu Dragão do Mar, Museu Victor Meirelles, Paço das Artes, Paço Imperial e UNAMA.

To Galeria A Gentil Carioca, Galeria Amparo Sessenta, Galeria Arte em Dobro, Galeria Baró Cruz, Galeria Bolsa de Arte, Galeria Brito Cimino,

Galeria Casa da Imagem, Galeria Casa Triângulo, Galeria Celma Albuquerque, Galeria Gesto Gráfico, Galeria Leme, Galeria Luisa Strina, Galeria Lurixs, Galeria Mariana Moura, Galeria Marília Razuk, Galeria Millan Antonio, Galeria Stella Isaac, Galeria Vermelho, Galeria Virgílio e Galeria Ybakatu.

Felipe Chaimovich

NOTES

- 1 Saliba, *As Utopias Românticas*, São Paulo, Brasiliense, 1991.
- 2 Hobsbawn, *Nations and Nationalisms since 1780: programme, myth, reality*, Cambridge UK, Cambridge University Press, 2004, 2nd ed., pp. 14-45.
- 3 Hobsbawn, *A Era das Revoluções: 1789 - 1848*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, 9th ed., pp. 92-94.
- 4 Pevsner, *Academias de arte: passado e presente*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, pp. 236-285.
- 5 Bandeira, "Quadros Históricos: uma história da Missão Francesa", in Bandeira et al., *A Missão Francesa*, Rio de Janeiro, Sextante, 2003, pp. 15-63.
- 6 Taunay, *A Missão Artística de 1816*, Rio de Janeiro, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956, pp. 18-19.
- 7 Taunay, *A Missão Artística de 1816*, Rio de Janeiro, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956, pp. 240-41.
- 8 Bandeira, "Quadros Históricos: uma história da Missão Francesa", in Bandeira et al., *A Missão Francesa*, Rio de Janeiro, Sextante, 2003, pp. 57-63.
- 9 See Pontual, *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, pp. 435-36.
- 10 Ricupero, *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*, São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- 11 Miceli, *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- 12 Sala, "As origens históricas do acervo do Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro", in Lustosa (org.), *Acervo do Museu Nacional de Belas-Artes*, São Paulo, Instituto Cultural Banco Santos, 2002, pp. 26-27.
- 13 Cockroft, "Abstract Expressionism Weapon of the Cold War", in Frascina and Harris (eds.), *Art in Modern Culture*, London, Phaidon, pp. 82-90, and Grasskamp, "For example, Documenta, or, how is art history produced?", in Greenberg et al. (eds.), *Thinking about Exhibitions*, London, Routledge, 1996, pp. 67-78.
- 14 See Charoux et al., "Ruptura", in Cocchiarale e Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*, Rio de Janeiro, Funarte, 2004, p. 219.
- 15 Alambert e Canhete, *As Bienais de São Paulo*, São Paulo, Boitempo, 2004, pp. 124-154.
- 16 See Oiticica "Esquema geral da Nova Objetividade", in Peccicini (org.), *Objeto: Brasil anos 60*, São Paulo, FAAP, 1980.
- 17 Lippard, *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Los Angeles, University of California Press, 1997.
- 18 Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 243-77.

- 19 Beaussant, *Louis XIV artiste*, Paris, Payot, 1999, pp. 43-61.
- 20 Pevsner, *As academias de arte: passado e presente*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, pp. 143-163.
- 21 Dauzat, "Introduction", in Plin l'Ancien, *Histoire Naturelle XXXV*, Paris, Belles Lettres, 2002.
- 22 Horacio, *The Art of Poetry*, Londres, Loeb, 1955, pp. 333-38.
- 23 Santos, *Nicolas Poussin: Idéia da paisagem*, Ph.D. Thesis, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1997, pp. 42-47.
- 24 Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, London, Yale University Press, 1994.
- 25 Irwin, *Neoclassicism*, London, Phaidon, 1997, pp. 249-96.



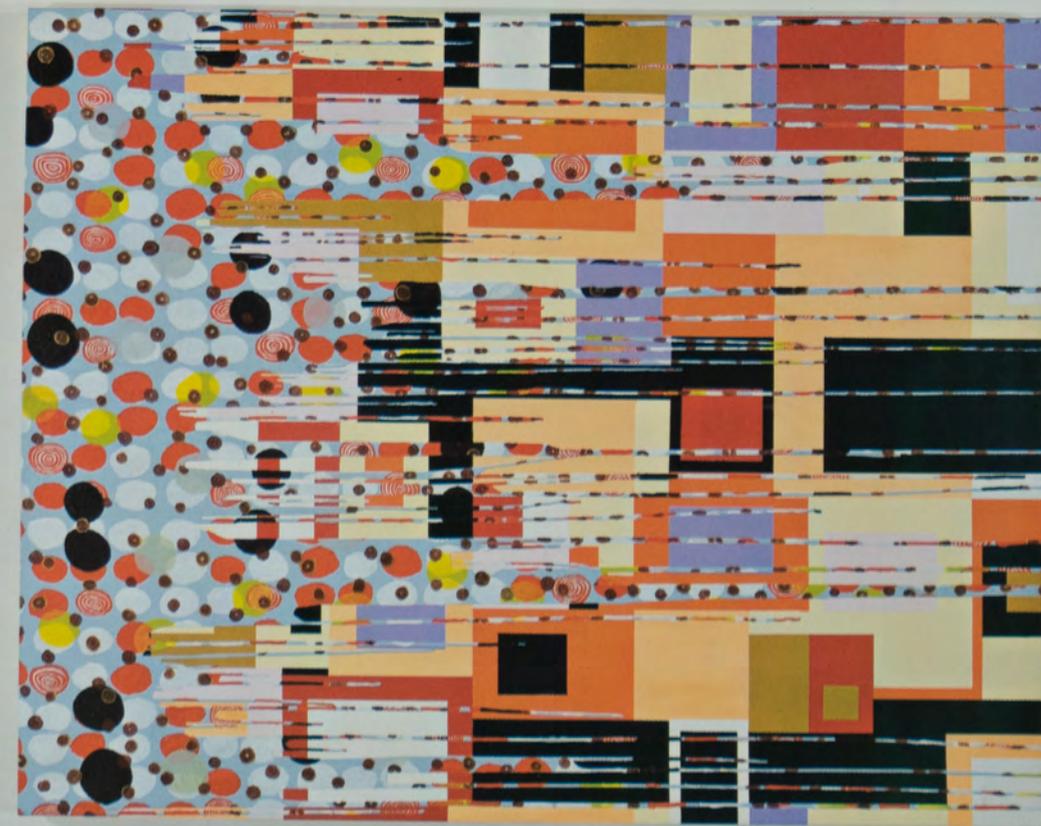
assume vivid astro focus

Nascidos em várias partes do mundo, entre os sécs. XX e XXI, em qualquer momento | São nômades

"Just like a movie star", 2000

DVD, cor, loop, 4'20"

Cortesia Galeria Triângulo, São Paulo; Peres Projects, Los Angeles; John Lonnely Presents, Nova York



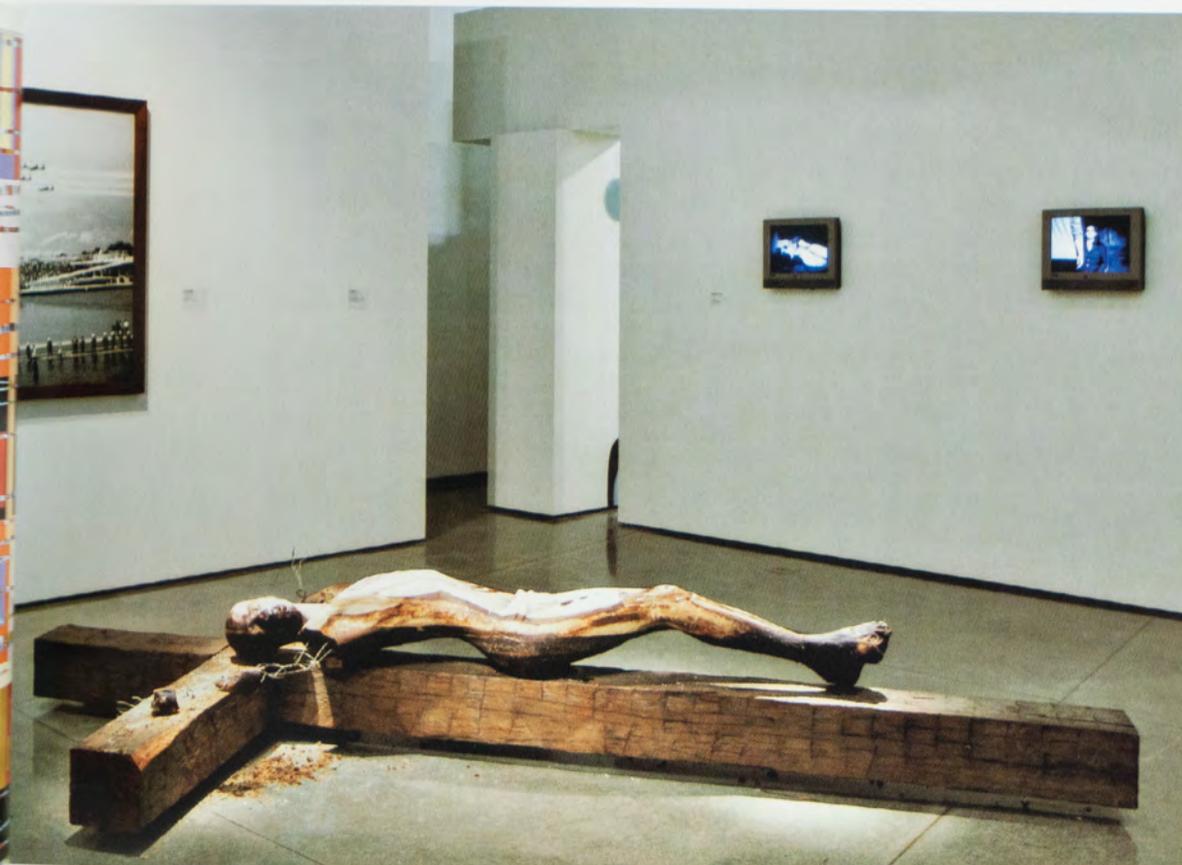
Caetano de Almeida

Campinas, SP, 1964 | Vive em São Paulo | Participou dos Panoramas da Arte Brasileira de 1989 e 1999

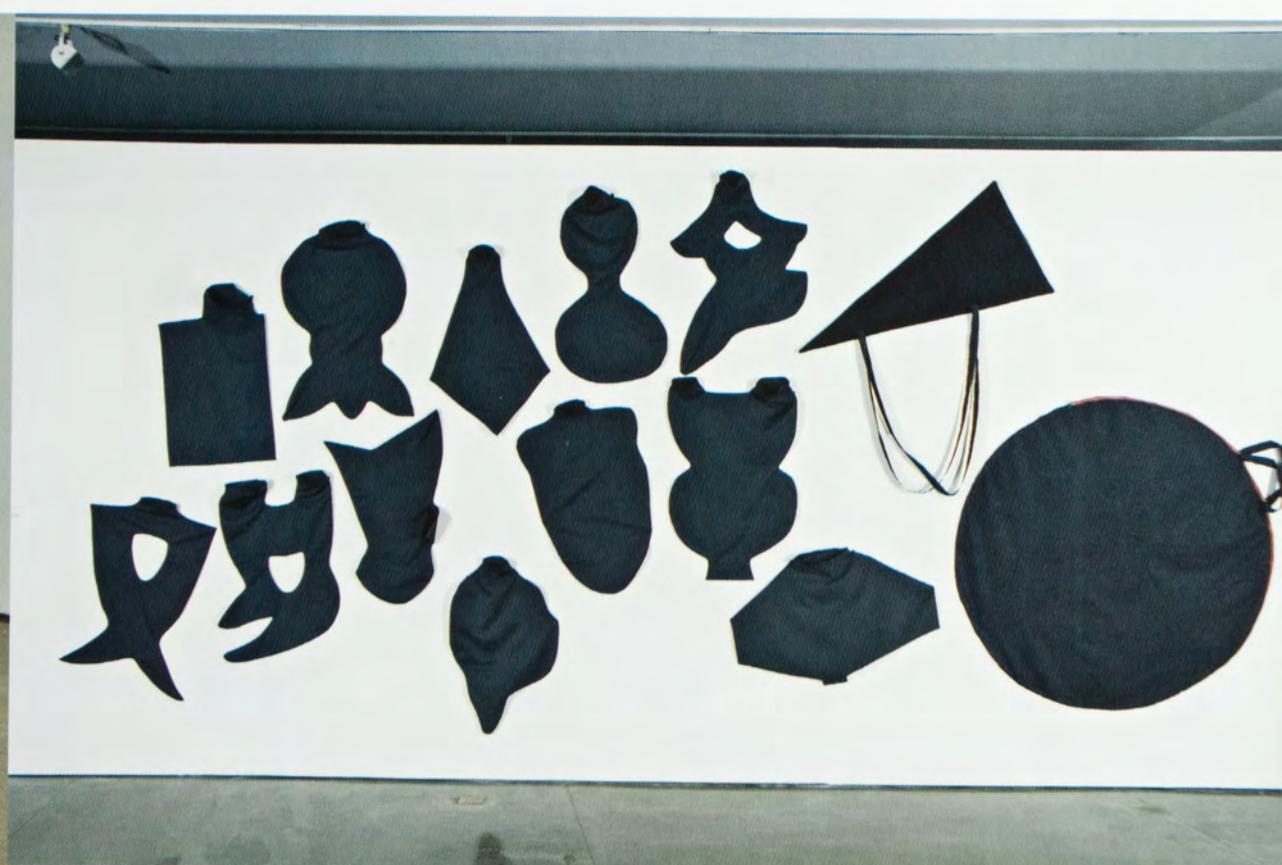
A Integridade da Abstração, 2005

têmpera vinílica sobre tela, 120 x 150 cm

Coleção Galeria Luisa Strina, São Paulo



Caetano Dias
Cristo de Rapadura, BA, 1959 | Vive em Salvador
Cristo de Rapadura, 2004
rapadura e madeira, 308 x 192 x 49 cm
Coleção do artista; Cortesia Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo



Carlos Pasquetti
Bento Gonçalves, RS, 1948 | Vive em Porto Alegre
Energizador Xorubu, 1999
instalação sobre painel (tecido e relevo), 300 x 700 x 5 cm
Coleção do artista



Chiara Banfi
São Paulo, SP, 1979 | Vive em São Paulo

Vitral, 2005

vinil adesivo e espelho sobre vidraça, gesso e chão do MAM e concreto da Marquise do Parque do Ibirapuera
Cortesia Galeria Vermelho, São Paulo



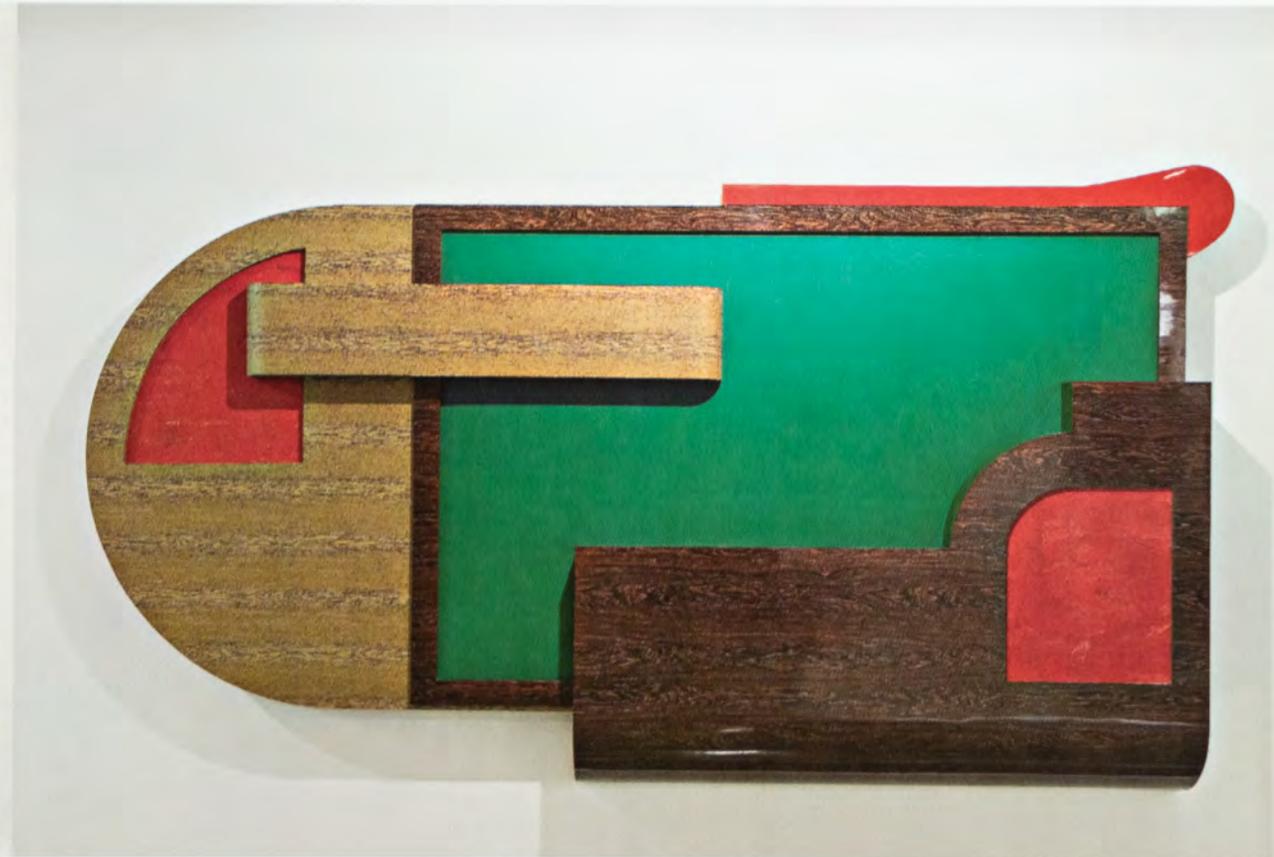
Cristiano Rennó
Belo Horizonte, MG, 1963 | Vive em Belo Horizonte | Participou do Panorama da Arte Brasileira de 1995

Semanário, 2005

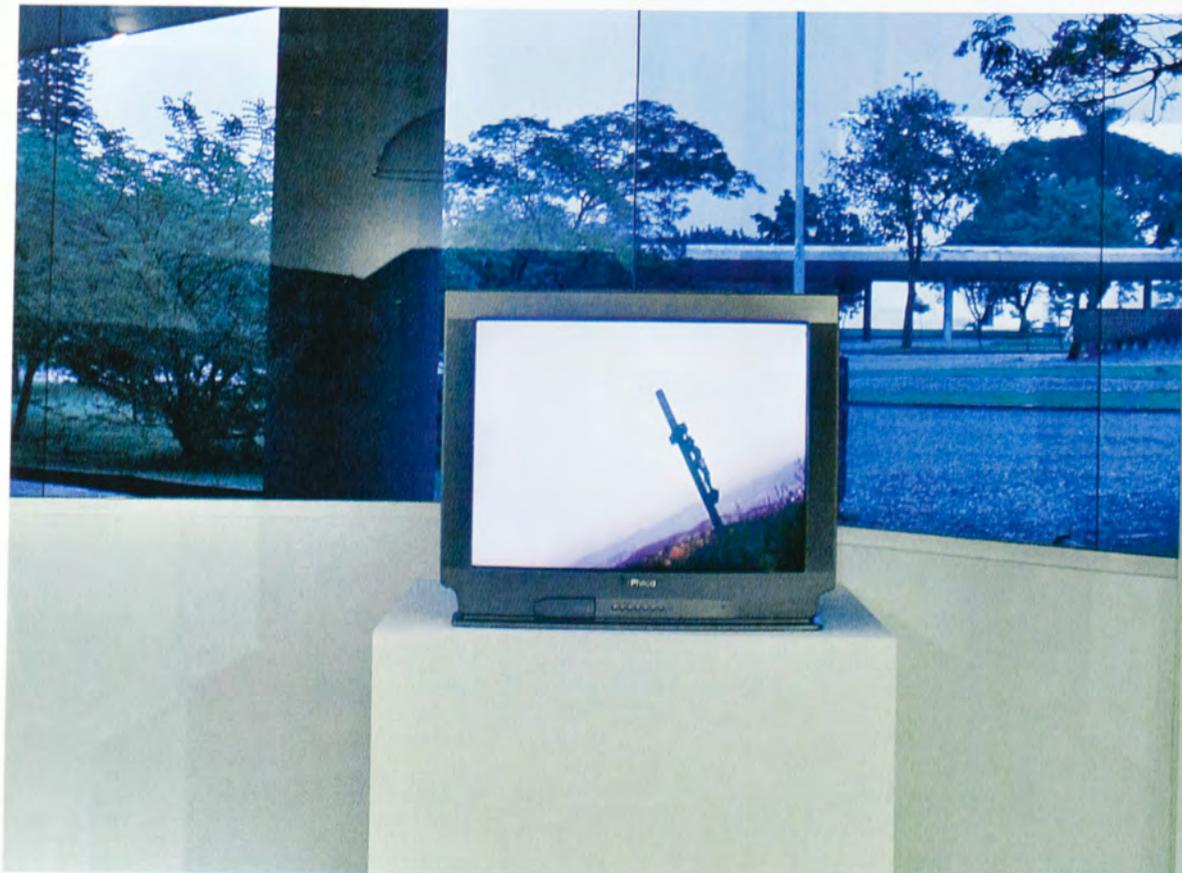
instalação (tecido)
Coleção do artista



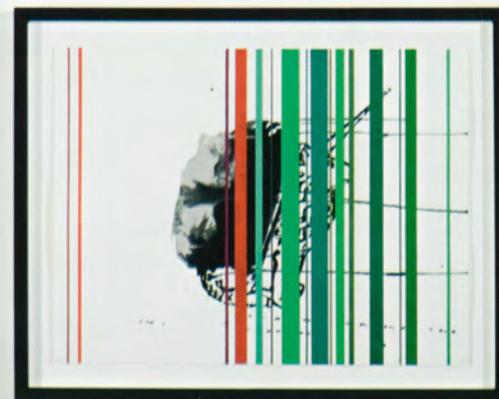
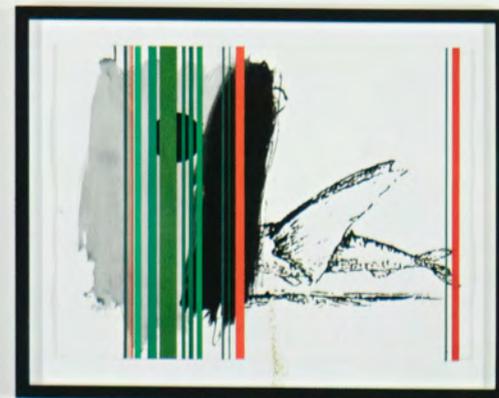
Daniel Senise
Rio de Janeiro, RJ, 1955 | Vive no Rio de Janeiro | Participou dos Panoramas da Arte Brasileira de 1986, 1989 e 1995
Arco, 2004/2005
crítica sobre tela sobre madeira, 200 x 300 cm
coleção Galeria Brito Cimino, São Paulo



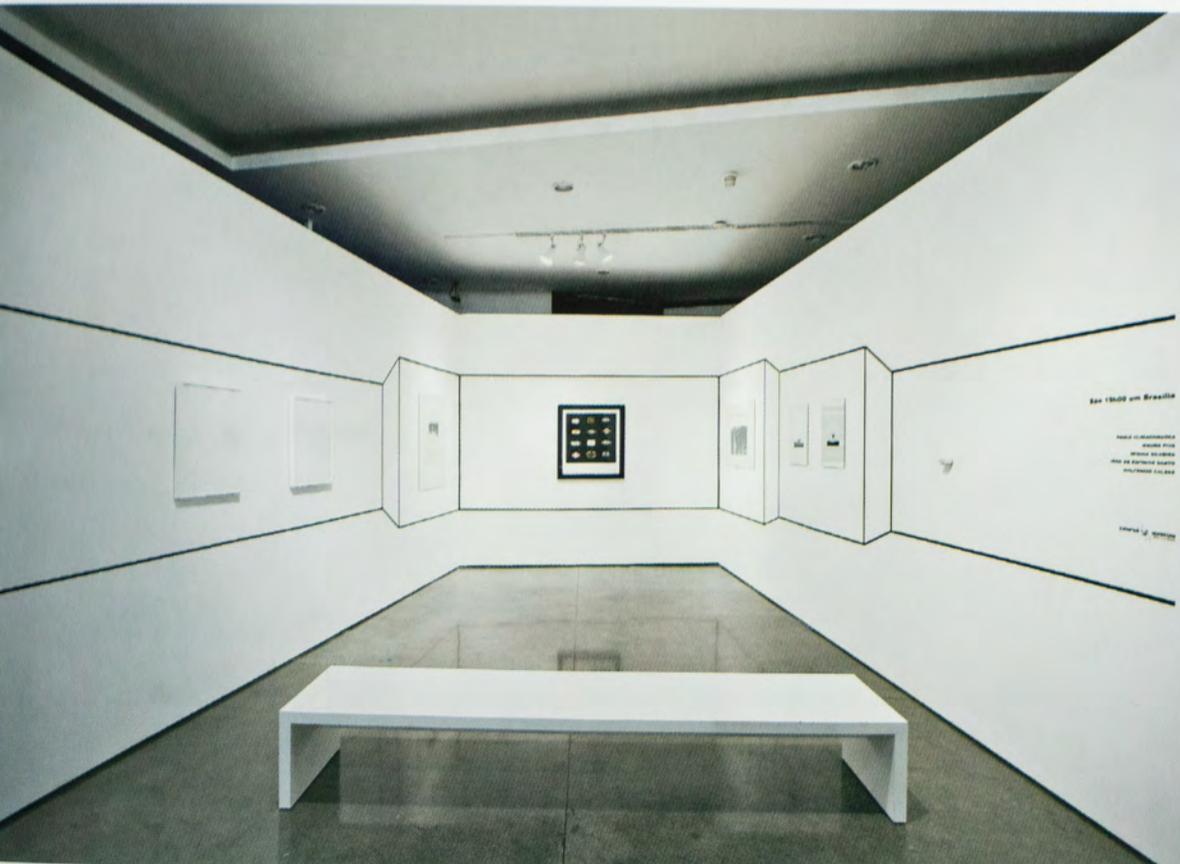
Diego Belda
São Paulo, SP, 1975 | Vive em São Paulo
Malagueta, Perus e Bacanaço, 2005
feltro, fórmica e óleo sobre madeira, 230 x 410 x 31,5 cm
Coleção do artista



Eder Santos
Belo Horizonte, MG, 1960 | Vive em Belo Horizonte | Participou do Panorama da Arte Brasileira de 1995
Altura, 2005
videoprojeção [Música de Paulo Santos], DV CAM, loop, 3'
Coleção Galeria Brito Cimino, São Paulo



Elder Rocha
Goiânia, GO, 1961 | Vive em Brasília, D.F. | Participou do Panorama da Arte Brasileira de 1997
A TV ligou só, 2005
série de 4 pinturas a guache e nanquim sobre papel, 49 x 65 cm (cada)
Coleção do artista



Fabiano Gonper
 João Pessoa, PB, 1970 | Vive em João Pessoa | Participou do Panorama da Arte Brasileira de 1999
Gonper Museum – Work in Progress, 2005
 vinil adesivo e apropriação de obras do MAM (Iran do Espírito Santo, Mauro Piva, Paulo Climachauska, Regina Silveira e Waltercio Caldas)



Fernando Lindote
 Santana do Livramento, RS, 1960 | Vive em Florianópolis | Participou do Panorama da Arte Brasileira de 1997
"Dito isso, cuspiu no chão, fez um pouco de lodo com a saliva e com o lodo ungiu os olhos do cego." (João 9:6), 2005
 barbotina e saliva sobre painel, 300 x 765 cm



Francisco de Almeida
Crateús, CE, 1962 | Vive em Fortaleza

Jardim dos Anjos, 2005

gravura sobre papel Canson (técnica mista), 222 x 125 x 6 cm
Coleção do artista



Franklin Cassaro
Rio de Janeiro, RJ, 1962 | Vive no Rio de Janeiro

Desenho mordido Série Ouro (?Biogênese?), 2005

papel, folhas de ouro e mordidas do artista, 41,5 x 58,5 cm | 58,5 x 41,5 cm | 41,5 x 58 cm
Coleção Galeria Luisa Strina, São Paulo



Gilvan Samico
Recife, PE, 1928 | Vive em Olinda | Participou dos Panoramas da Arte Brasileira de 1971, 1980
[Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Gravura] e 1987
Ascensão, 2004
xilogravura, 92,5 x 52,5 cm | Coleção do artista



Grupo Empreza
Alexandre Pereira, Babidu, Bia Miranda, Fábio Tremonte, Fernando Peixoto, Keith Richard, Mariana Marcassa
e Paulo Veiga Jordão | Vivem em Goiânia, São Paulo e Macapá
Sua vez, 2002
performance, 29.10.2005



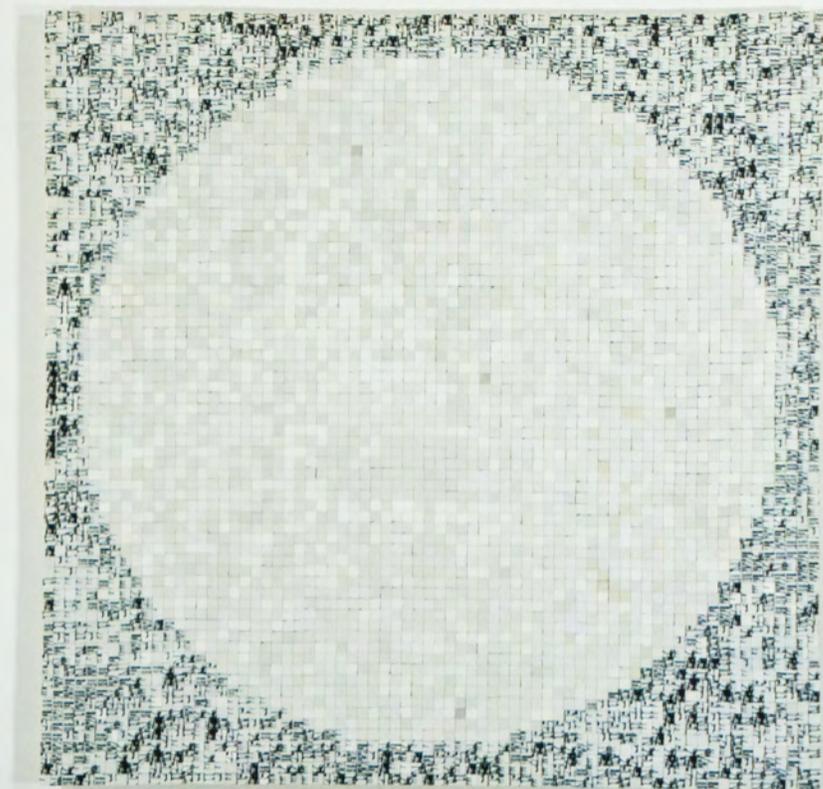
João Loureiro
São Paulo, SP, 1974 | Vive em São Paulo
Quarto dos troncos, 2005
madeira, fórmica, metal, cúpula e instalação elétrica, 283 x 235 x 243 cm
Coleção do artista



José Bechara
Rio de Janeiro, RJ, 1957 | Vive no Rio de Janeiro
A Casa, 2004
madeira e acumulação de mobiliário doméstico, 300 x 900 x 800 cm (aprox.)
Coleção do artista



José Bento
Salvador, BA, 1962 | Vive em Nova Lima
Cio II, 2002/2003
série de 3 fotografias P&B sobre alumínio, 80 x 120 (cada)
Coleção do artista



José Patrício
Recife, PE, 1960 | Vive no Recife | Participou do Panorama da Arte Brasileira de 2003
Vanitas, 2001
peças de quebra-cabeças de plástico sobre alumínio, 100,5 x 100,5 x 3,5 cm
Coleção da artista



Julia Amaral
São Paulo, SP, 1978 | Vive em Florianópolis

Pedras-Grito, 2002

fotografia, 39,5 x 60 cm | 30 x 45 cm | 30 x 45 cm | 100 x 150 cm

Coleção da artista

Julio Ghorzi

Porto Alegre, RS, 1962 | Vive em Porto Alegre

Pinturas Gêmeas (díptico), 2005

esmalte sintético sobre MDF, 137,5 x 183 [cada]

Coleção do artista; Cortesia Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre



Kboco [Marcio Mendanha]/Herbert Baglione
Goiânia, GO, 1978 | Vive em Goiânia/São Caetano do Sul, SP, 1977 | Vive em São Paulo
Raiz, 2005
spray e tinta látex sobre painel, 300 x 1000 cm



Luciano Mariussi
Tupãssi, PR, 1974 | Vive em Curitiba
sem título, 2005
recorte de texto de vinil adesivo sobre vidraça do MAM



Luiz Sólta
Santos, SP, 1958 | Vive em São Paulo
"Cerulean Blue", 2004
óleo sobre tela, 180 x 130 cm
Coleção do artista



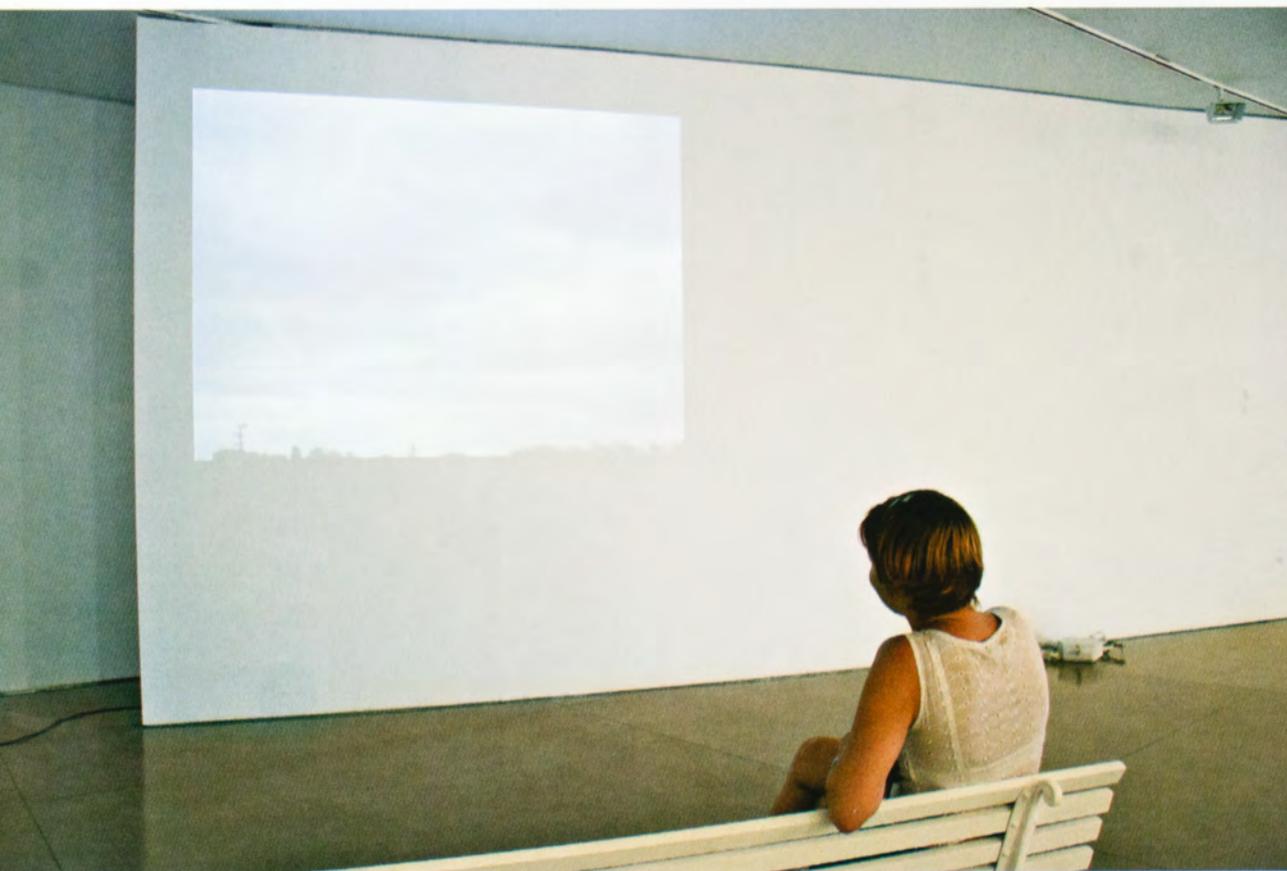
Mabe Bethônico
Belo Horizonte, MG, 1966 | Vive em Belo Horizonte
Entorno, 2005
papel impresso, mesa, banco e cola
Acervo Museu Museu



Marcelo do Campo
São Paulo, SP, 1951 | Vive em Florianópolis
Le Déjeuner sur l'herbe, 1974/2001
vídeo, mudo, P&B, 12'; coleção particular

Ambiência 2, 1971/2001
vídeo, P&B, mudo, 30'; coleção particular

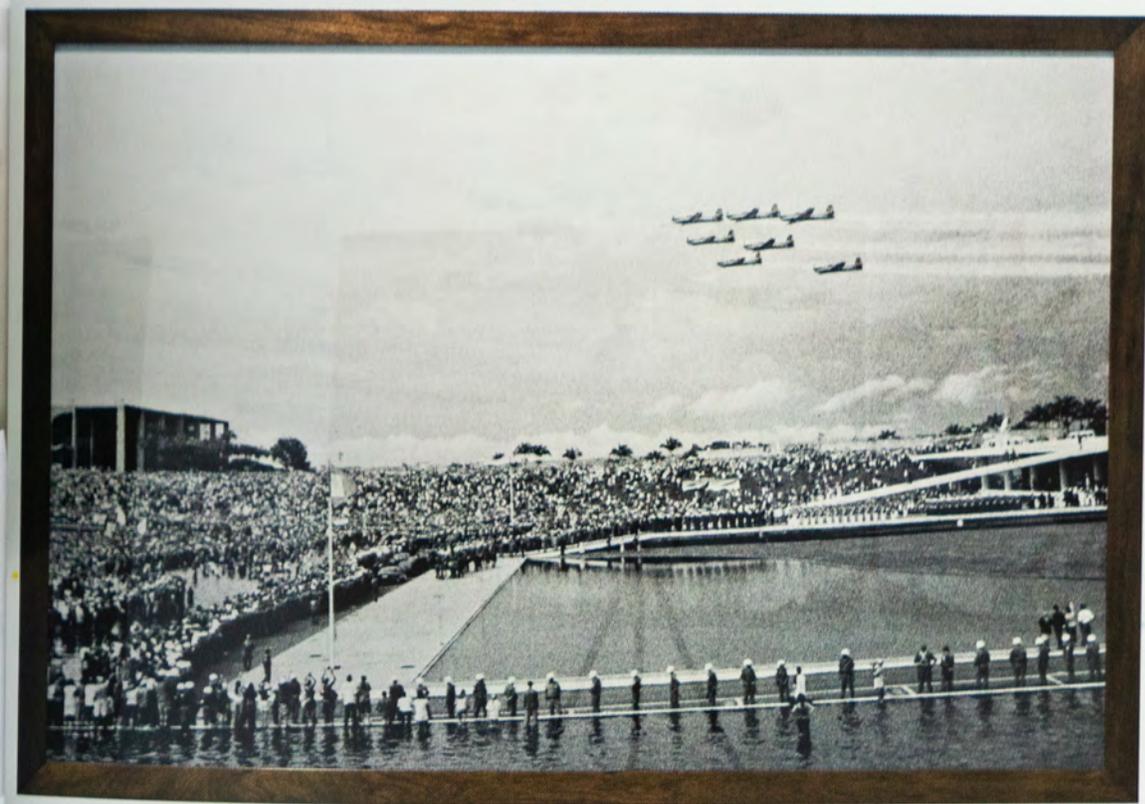
Marco Paulo Rolla
São Domingos do Prata, MG, 1967 | Vive em Belo Horizonte | Participou dos Panoramas da Arte Brasileira
de 1990 e 1993
Café da manhã, 2001
performance, 29.10.2005



Marilá Dardot
Belo Horizonte, MG, 1973 | Vive em Belo Horizonte
Roubar dele a caminhada de um dia, 2004
vídeo, DVD NTSC, 7', adesivo de vinil e bancos de jardim
Cortesia Galeria Vermelho, São Paulo



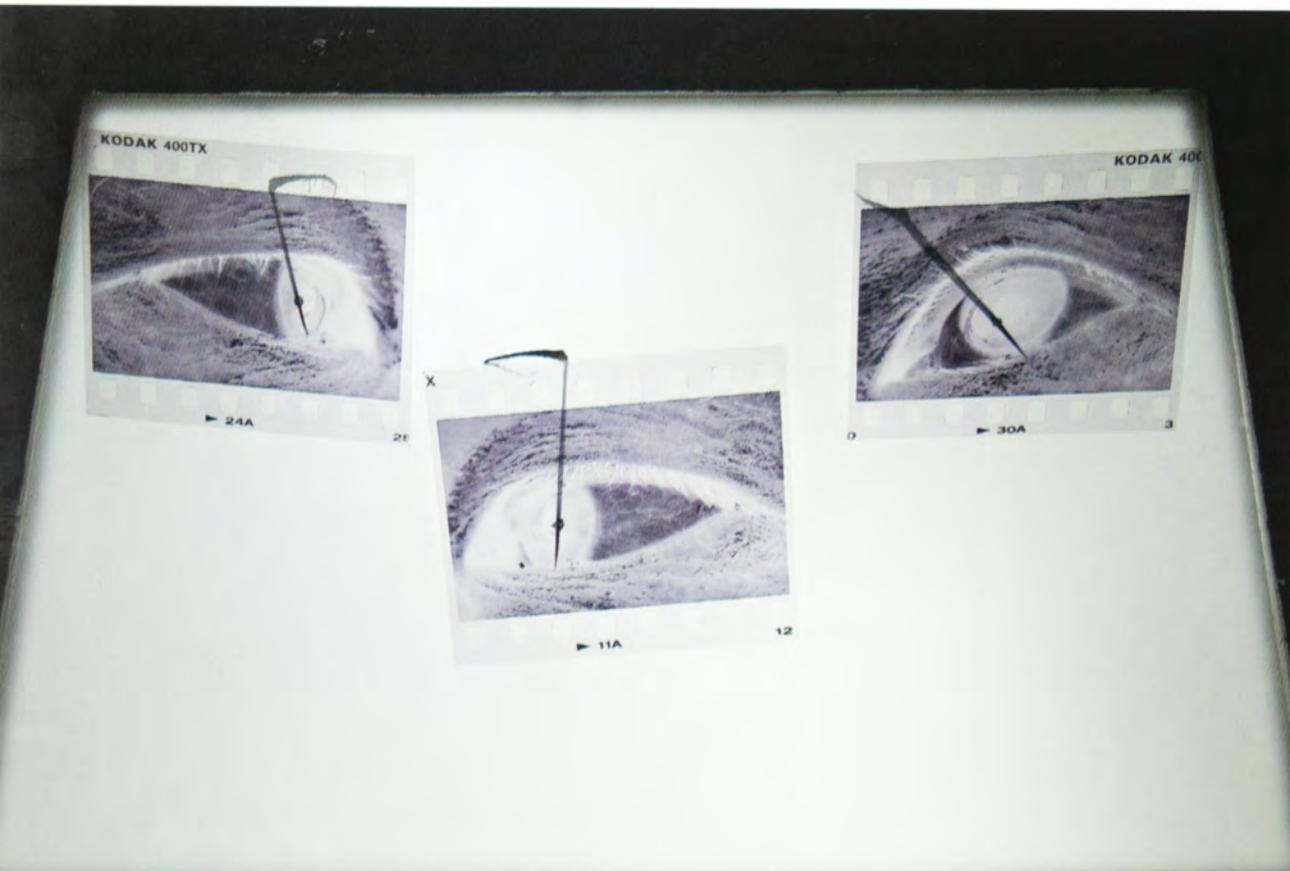
Mário Simões
Promissão, SP, 1964 | Vive em Cabedelo
Palavra Pétala – Mário Simões para colorir, 2004/2005
ação coletiva com rosas, canetas hidrocor, vaso e mesa



Mauro Restiffe
São José do Rio Pardo, SP, 1970 | Vive em São Paulo
Empossamento #2, 2003
fotografia, 117 x 175 cm
Cortesia Casa Triângulo, São Paulo



Mestre Didi
Salvador, BA, 1917 | Vive em Salvador
"Iya Agba – Agba Nilé – Mãe Ancestral da Terra", 2005
nervuras de palmeira, couro, búzios e contas, 175,5 x 43 x 19 cm
Coleção Cristina e Roberto Alban, Salvador



Miguel Chikaoka
Registro, SP, 1950 | Vive em Belém

"Hagakure", 2003

objeto com 3 fototransparências perfuradas por espinhos, em caixa de acrílico, 22 x 40 x 29,5 cm
Coleção do artista

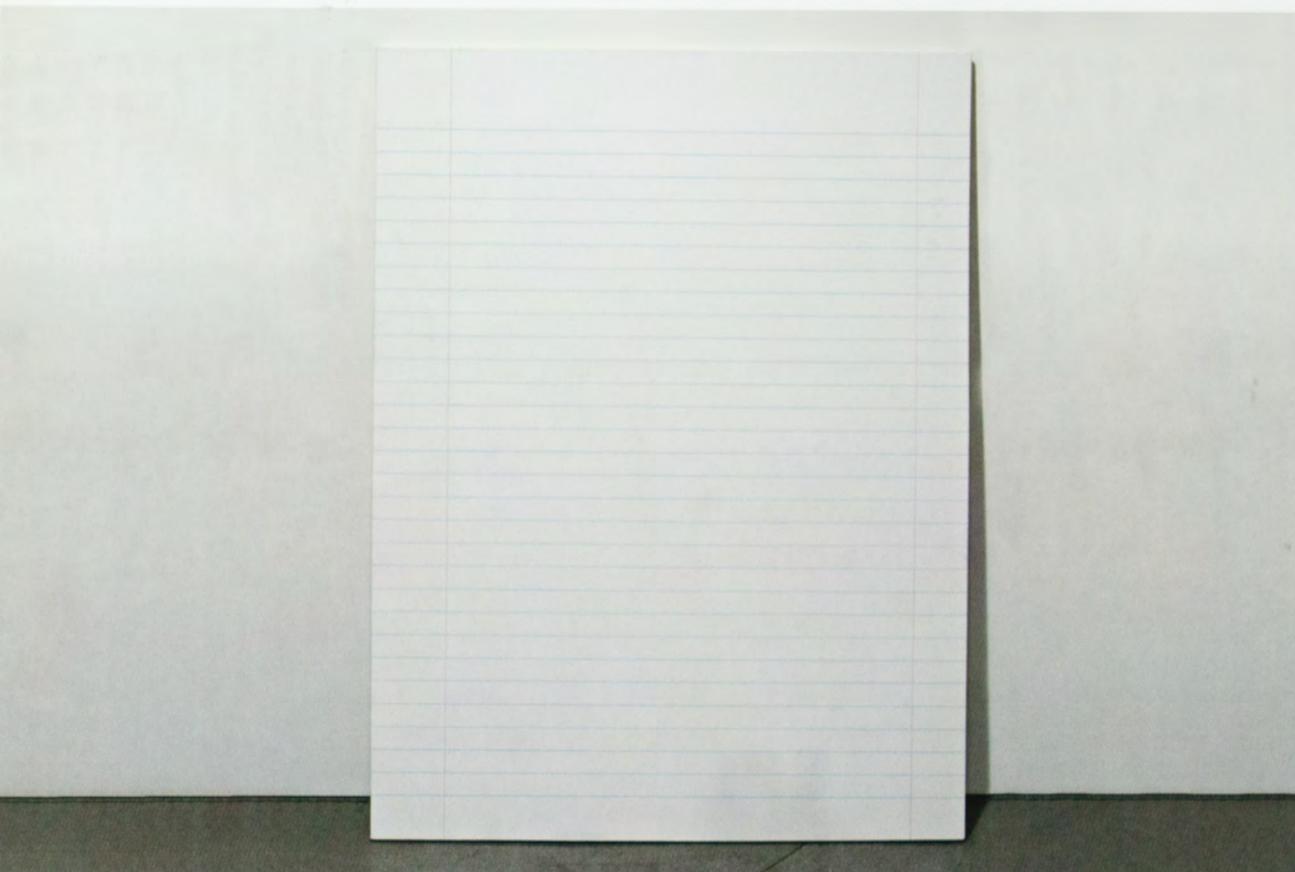


Nuno Ramos
São Paulo, SP, 1960 | Vive em São Paulo
Casco - Pionero, 2005 | Casco, 2004
areia, madeira e prego | vídeo, cor, 9'50"
Coleção do artista



PaulaGabriela [Paula Boëchat/ Gabriela Moraes]
 Rio de Janeiro, RJ, 1976/Porto Alegre, RS, 1975 | Vivem no Rio de Janeiro
"Spheres - Labyrinth", 2003
 impressão fotográfica [série de 6 fotografias], 74,7 x 53 x 3 [cada]
 Coleção particular

Paulo Bruscky
 Recife, PE, 1949 | Vive no Recife | Participou do Panorama da Arte Brasileira de 2001
Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco, 1978/2005
 instalação | acervo do artista



Paulo Meira
Arcoverde, PE, 1966 | Vive no Recife

Sábados, 2004

óleo sobre tela, 190 x 141 x 3 cm
Coleção Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife



Pazé
São Paulo, SP, 1962 | Vive em São Paulo

Transeunte, 2001

resina plástica e pintura policromada, 175 x 50 x 30 cm
Coleção do artista; Cortesia Casa Triângulo, São Paulo



Pitágoras
Goiânia, GO, 1964 | Vive em Goiânia
sem título, 2005
técnica mista sobre imagem impressa, 31 x 25 cm | 41,5 x 29,5 cm | 41,5 x 30 cm | 41,5 x 29,5 cm | 29,5 x 39,5 cm
Coleção do artista

LISTA DE COISAS BRANCAS – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas

arroz. açúcar. nuvem. sal. isopor. caderno novo. tontura. neve. pérola. céu nublado. sussurro. borracha de apagar. concha. minha geladeira. cabelo branco. vermes. pasta dental. eco. naftalina. dia de sol forte na praia. ovos. morte. tinta de parede. vômito. guarda-pó. cocaína. maionese. roupa de médico e dentista. larva de inseto. dados. pasta d'água. ramela. papel. nervo. página. palmito. branco do olho. máscara para pó. quando se esquece de repente. mingau. de aveia. dor de cabeça. melão aberto. tempo que não passa. papel toalha. dentro do pequi. sabão de côco. caneta quando falha. vôo. pedriscos de aquário. farinha de trigo. alho. dentro da barata. polpa de fruta-do-conde. franqueza. ossos. quase no fim de alguma coisa. metade da zebra. pelicano. glândula parótida. anseio. sofá. barba. arrepio. miolo de pão branco. sêmen. dentro da semente da fruta. esqueleto. rabo de macaco comodo. guardanapo. couve-flor. insônia. sulfato de bário. cimento branco. iceberg. dentro da maçã. falha. travesseiro. gaivota adulta. urso polar. máquina de lavar roupa. dentro da jabuticaba. magia branca. forno microondas. leveza. roupa de lutador de sumô. torre de marfim. entre a polpa da laranja e a casca. cabra-das-neves. flor da figueira-do-inferno. cegueira segundo saramago. quando a unha cresce. papel higiênico. leite. neblina. pus. dentro do travesseiro de penas. faixa de pedestres. saudade. instante antes do desmaio. saco de leite tipo a, b e c. ovos de siba. legenda de filme. shampoo. varinha de condão. plâncton. cano de esgoto. farinha de mandioca. pólo sul. mosquiteiro. nudez. copo plástico descartável. interruptor de luz. glândula mamária. cursor. talo de couve-chinesa. desejo. lacre do vidro de requeijão. pólo norte. borboleta. bola de golfe. gás lacrimogêneo. elefante branco. buda. barriga de pingüim. chuveiro de tv fora do ar. flor de heléboro. creme para cabelo. atrás da foto. algodão. paz. secreção nasal. vestido de noiva. pele de quem não toma sol. fumaça de cigarro. sabonete. chocolate branco. ovo de piolho. creme para espinhas. flocos de arroz. talco. bolor de pão. iglu. caspa. flash. nabo. areia da praia. cheque em branco. dente de leite. prédios públicos. leite de magnésia. filhote de urubu. gaze. avião. flor de feijão. coruja-das-neves. dunas. substância gelatinosa de ovos de rã. mancha de água sanitária. bolo de noiva. pó com antraz. glândula sublingual. deserto. cal. gato branco. pensar demais. protetor solar. espaço entre as linhas escritas. prato de porcelana. horizonte. requeijão. fantasma. gordura vegetal hidrogenada. lençol de hospital. coelhos. salada de repolho cru. saponáceo. luz. nosso carro. estrelas. animais albinos. carneiros. banana descascada. piso do meu banheiro. hóstia. diamante. envelope. espuma de sabão em pó. lua. vista da terra. dentro do grão de feijão. sacola plástica de supermercado. cerdas da escova de lavar o vaso sanitário. molho branco. cérebro. sol. manjar de côco. pessoa pálida. parede. comprimido. minha máquina de costura. broto de pinhão. lenço. carne do peixe. atadura. meia soquete. gelo seco. gesso. garça. sagu cru. carne da lagosta. balinha de 2 calorias. felicidade inesperada. saco de algodão. computador quando trava. cadarço de tênis. bola de pingue-pongue. leite materno. cocada. pano de louça. mármore. vela. galinha. poodle. túmulo. anemia. suspiro. filhote de foca. clara em neve. papel fotográfico antes de ser velado. queijo derretido. dente. pomada para assadura. vinho branco. vapor d'água. ricota. lâmpada fluorescente. rato branco. leucócitos. ruído. bocejo. gêiser. ovos de tarântula. nata. marfim. camisa-de-força. filhote de fragata. álbum branco dos beatles. bolo de queijo. surdez. rabanete descascado. ser o primeiro da fila do banco. esparadrapo. goiaba branca. filhote de águia. fralda descartável. pausa em gravação. ficar de cama. pipoca. gueroba. veneno para pulga. igualdade. flor de cicuta. fita virgem. xícara de porcelana. ovelhas. coisa nova. coisa usada. pedaços da bola de futebol. falta de cálcio. cegonha. vulto. eco. bicarbonato de sódio. vela de barco. absorvente feminino interno e externo. ovos de codorna cozidos. camiseta branca. espuma do mar. doce de leite. polvilho. linho. fim. cavalo. corretivo. camisa de garçom. placa de pvc. fita virgem. champignon. micose. respiração congelada. fundilho de calcinha. ouro branco. alcatraz. flor do café. susto. galinha-da-neve no inverno. etiqueta de roupa. lulu da pomerânia. crânio no encefalograma. ficar sozinha em casa. peça de dominó sem pontos. relâmpago. possibilidade. unicórnio. broto de feijão. ambulância. minha lixeira da cozinha. pétala de margarida. fim de madrugada. cartilagem. rendas. cálcio. tule. zero. coador de café. couro cabeludo. adoçante. cola branca. passagem para outro mundo. filhote de atobá. miolo do côco. múmia. vilitigo. fundo do relógio. raposa-do-ártico. falsidade. gordura de mortadela. casulo de bicho-da-seda. saliva seca. peruca de juiz. amnésia alcoólica. fio de luz. impossibilidade. paina. buraco branco. burburinho. fralda de tecido. palha de milho seca. tudo. nada. raiz de fio de cabelo. filtro de cigarro. faixa branca. teia de aranha. via láctea. filtro de café. passe-partout. começo. fio dental. tubarão branco. cambraia. cola em bastão. alpes. tampa de canetinha. cisne. creme hidratante. fita veda-rosca. vácuo. carta branca. desbotado. casca do ovo de jacaré. bola de vôlei. barriga de arminho. espirro. fundo dos buracos negros. toalha de banho. arroz-doce. roupa de pai-de-santo. pétalas de narciso. espuma da cerveja. teclas brancas do piano. listras de uniforme escolar. casulo de borboleta. pedra calcedônia. roupa para ano-novo. bactéria schizophyta. dentro da concha. glândula submandibular. vaso sanitário. seiva da planta pau pelado. espinha de peixe. pó-de-arroz. velocidade. relógio parado. kimono. saquinho de chá. lírio. espuma de raiva. mosca branca. penugem na roupa. erro de encadernador. jasmim. avalanche. toalha de mesa. samoieda. anã branca. lebre-do-ártico. aspirina adulta. flor copo-de-leite. dia frio com sol. férias. cana-de-açúcar. avental. barata branca. canjica. antúrio indiano. carneiro das montanhas. roll-on do desodorante. veneno para pulga. flor de nenúfar branco. soluço. céu com chuva. massa corrida. etiqueta. silêncio. sono. reflexo. cebola crua. medo. gelo. giz. comida mofada. bandeira branca.

As duas faixas são a mesma experiência sonora, partem do mesmo texto: numa delas, a LISTA DE COISAS BRANCAS é falada em "linha" (com duas sobreposições feitas na edição digital), sendo audível (faixa de 10'31"); na outra experiência, todas as coisas da LISTA DE COISAS BRANCAS foram empilhadas/sobrepostas (digitalmente), consistindo numa espécie de "branco sobre branco", como se todas as coisas da LISTA fossem faladas ao mesmo tempo.

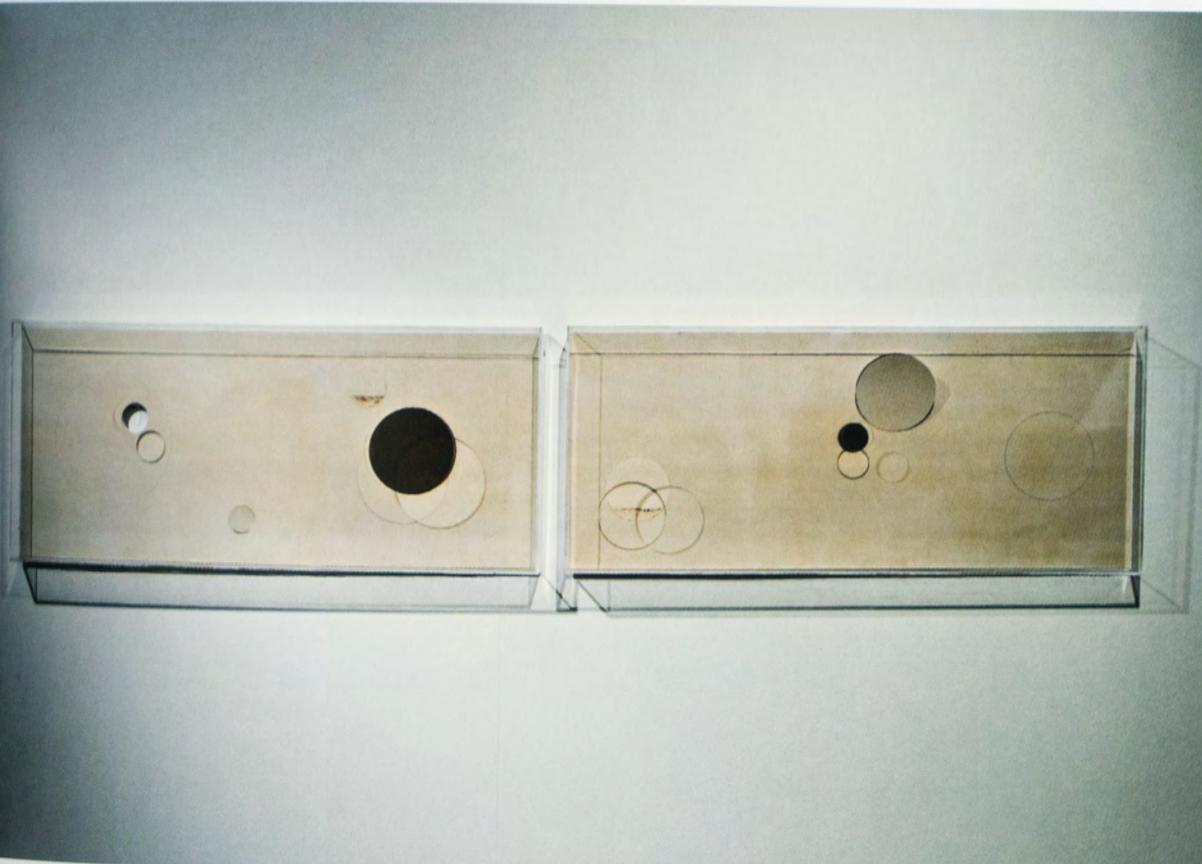
Raquel Stolf

Indaial, SC, 1975 | Vive em Florianópolis

Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas, 2000/2004

instalação sonora, 10'31" | 6"

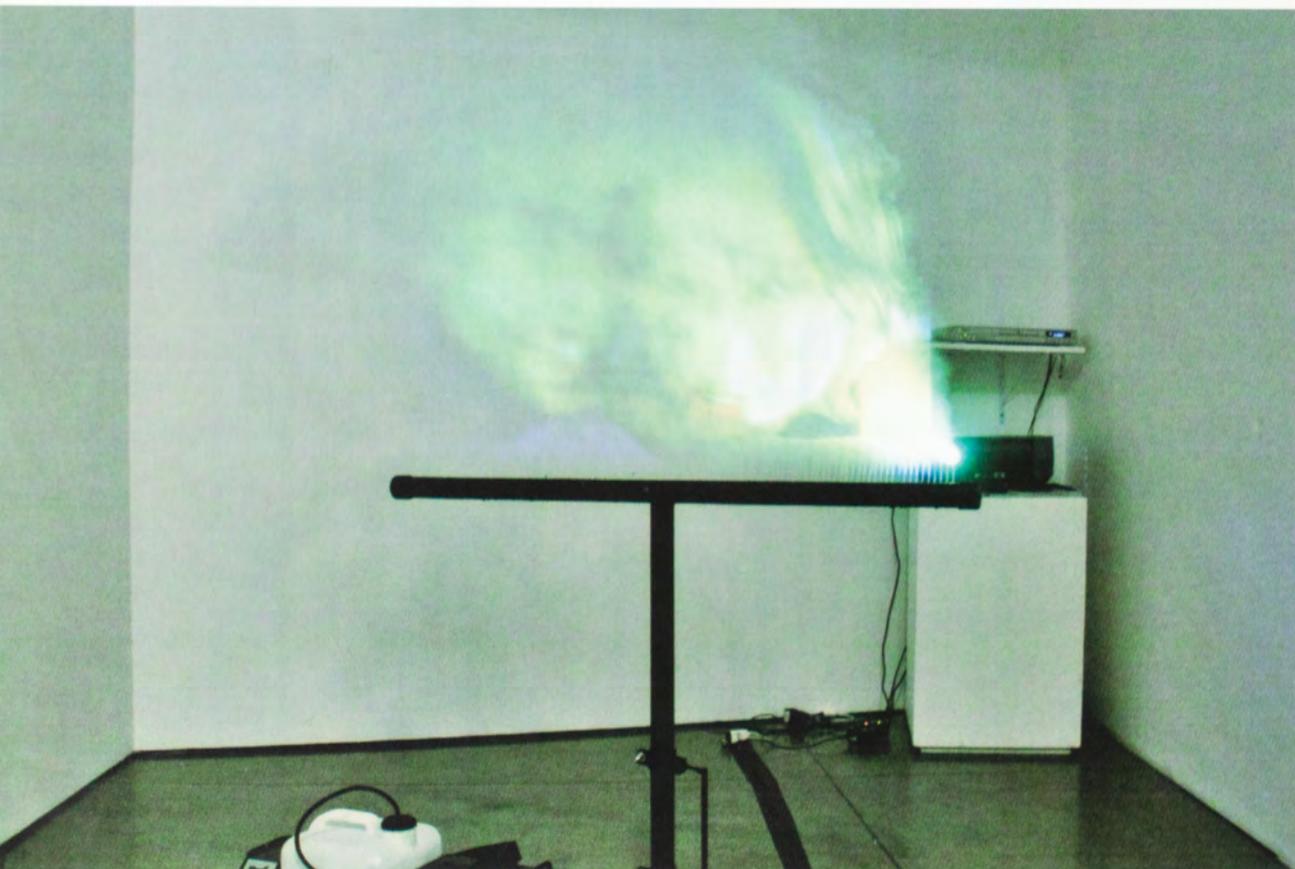
Coleção da artista



Roberto Bethônico
Itabira, MG, 1964 | Vive em Belo Horizonte
sem título, 2002 | sem título, 2002
ponta-seca e pó de ferro sobre papel, 41,2 x 95,5 x 5,3 cm
Coleção do artista; Cortesia Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo



Rodrigo Andrade
São Paulo, SP, 1962 | Vive em São Paulo | Participou do Panorama da Arte Brasileira de 1995
Sala das preocupações, 2005
óleo sobre tela, 185 x 220 cm
Coleção do artista



Rosângela Rennó

Belo Horizonte, MG, 1962 | Vive no Rio de Janeiro | Participou do Panorama da Arte Brasileira de 1997

Experiência de cinema, 2004/2005

edição de imagem em vídeo, 4 DVD-RS com 31 fotos, loop, cor, 31'

Coleção Andrea e José Olympio Pereira, São Paulo



Tony Camargo

União da Vitória, PR, 1979 | Vive em Curitiba

GRAMPO de Antônio Ka, 2003/2005

fotografia em Criclor, parafusos de aço e tinta automotiva, 98 x 111 x 1,2 cm

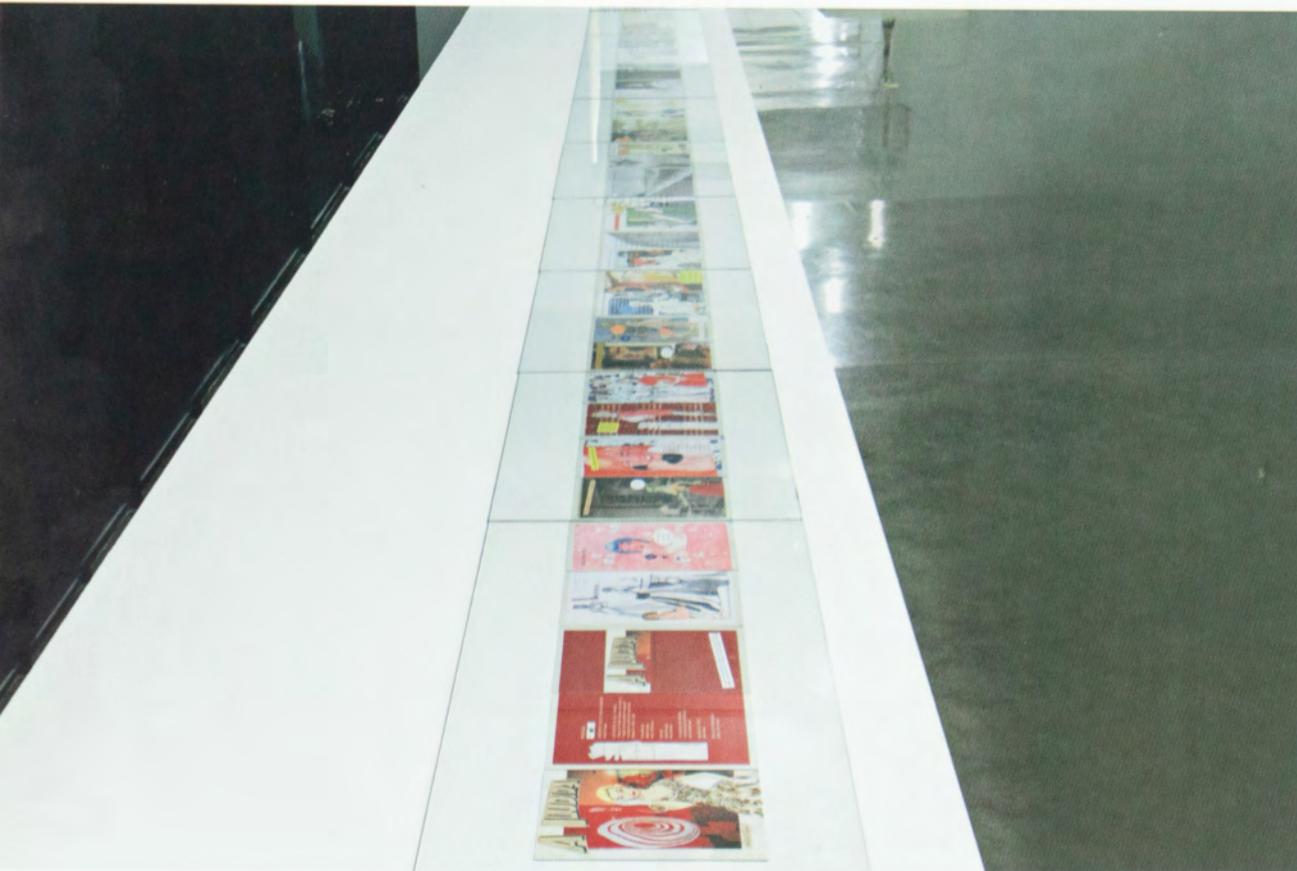
Coleção particular



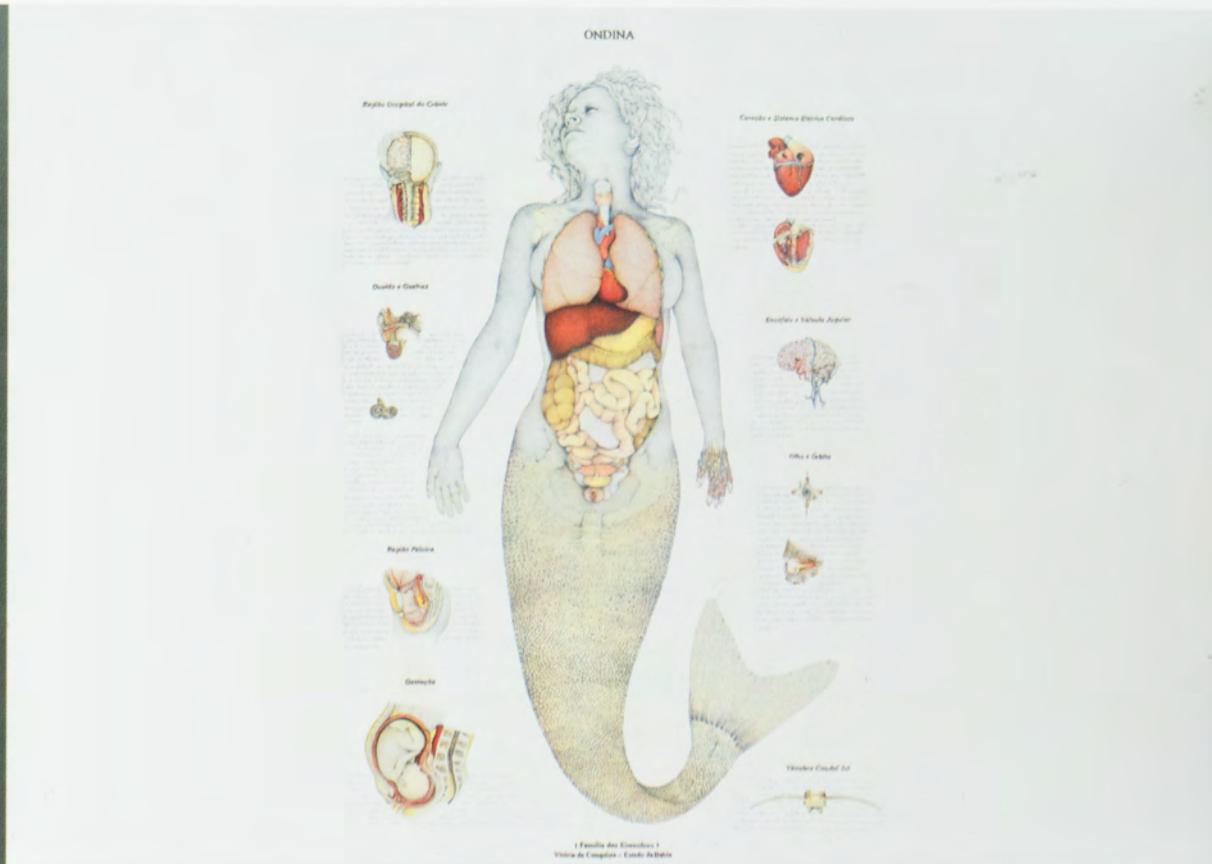
Torreão [Elida Tessler/Jailton Moreira]
Porto Alegre, RS, 1993 [Porto Alegre, RS, 1961/São Leopoldo, RS, 1960] | Vivem em Porto Alegre |
Torreão participou do Panorama da Arte Brasileira de 2001
Atelier Aberto III, 2002
vídeo, cor, 33' | Coleção Jailton Moreira, Porto Alegre



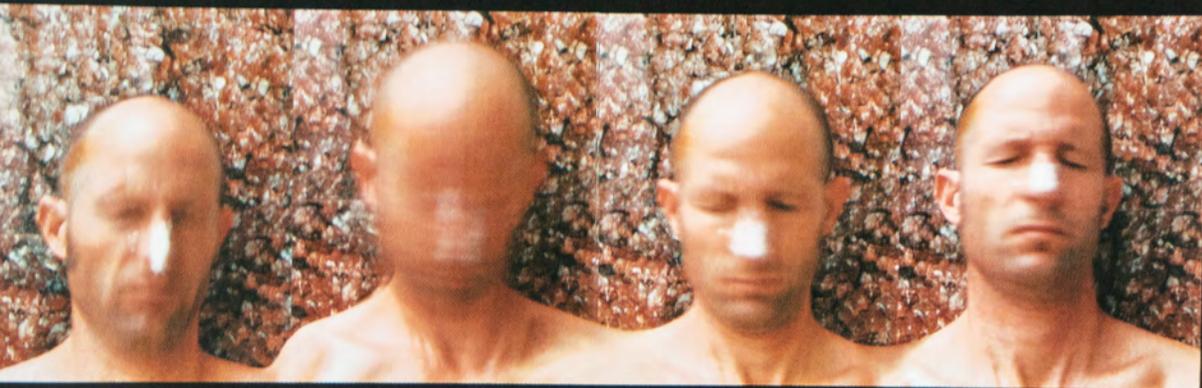
Valdirlei Dias Nunes
Bom Sucesso, PR, 1969 | Vive em São Paulo | Participou do Panorama da Arte Brasileira de 2001
sem título (caixa de madeira), 2002
fotografia colorida [edição 3/5], 120 x 153,5 x 5 cm
Cortesia Galeria Luisa Strina, São Paulo



Walda Marques
Belém do Grão Pará, PA, 1962 | Vive em Belém
A Iludida, 2004
álbum, 40 páginas, 19 x 26 cm
Coleção da artista



Walmor Corrêa
Florianópolis, SC, 1957 | Vive em Porto Alegre
Ondina – *Unheimliche* – Catalogação do Imaginário Popular, 2005
grafite e acrílica sobre tela, 195 x 130 x 4 cm
Coleção do artista



Yiftah Peled
Afula, Israel, 1964 | Vive em Florianópolis | Participou do Panorama da Arte Brasileira de 1999
Retrato do artista com carne moída e protetor solar / Projeto Fórum Social Mundial, 2003
impressão digital, 25 x 81 cm
Coleção do artista

O áudio que usei em "O Futuro da Boa Forma" partiu da digitalização do comercial para TV do "AB Tronic Fitness System", que promete a "boa forma" pela utilização de um aparelho.

"não importa se você é alto, baixo, gordo ou magro"
"o futuro da boa forma chegou"

Zé Antonio Lacerda
Vive em Porto Alegre
O Futuro da Boa Forma, 2003
intervenção sonora em sistema de som ambiente, 1'49"
Coleção do artista

MUSEU DE
ARTE MODERNA
mam
DE SÃO PAULO

DIRETORIA

Presidente Milú Villela

Vice-Presidente Executiva
Vera Lúcia dos Santos Diniz

Vice-Presidente Sênior
José Zaragoza

Vice-Presidente Internacional
Michel Claude Etlin

Diretor Jurídico
Eduardo Salomão Neto

Diretores Financeiros
Alfredo Egdio Setúbal,
Felipe Wright

Diretores Administrativos
Claudio Galeazzi,
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Diretores
César Giobbi, Eduardo Brandão,
Gisela Schmidt, Malú Pereira de Almeida,
Natalie Klein, Orandi Momesso,
Paulo Figueiredo, Tadeu Chiarelli

CONSELHO CONSULTIVO DE ARTE

Cauê Alves, Eder Chiodetto,
Eduardo Salomão Neto, Orandi Momesso

CONSELHO DELIBERATIVO

Presidente Alcides Tápias

Vice-presidente
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira

Conselheiros Adolpho Leirner, Ana Maria Lima de Noronha, Angela Gutierrez, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio João Abdala Filho, Beatriz Monteiro de Carvalho, Benjamin Steinbruch, Chella Safra, Claudio Haddad, Daisy Setúbal, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez Valente, Edmundo Safdié, Edô Rocha, Flávio Pinho de Almeida, Geraldo de Figueiredo Forbes, Gilberto Chateaubriand, Graziela Leonetti, Gustavo Halbreich, Henrique Luz, Idel Arcuschin, Israel Vainboim, Jens Olesen, João Carlos de Figueiredo Ferraz, João Rossi Cuppoloni, José Carlos Etrusco Vieira, José Ermírio de Moraes Neto, José Mindlin, José Olympio da Veiga Pereira, Lily Marinho, Luciano Amaro, Luiz Antonio Viana, Luiz de Campos Salles, Manoel Felix Cintra Neto, Marcos Arbaitman, Maria da Glória Ribas Baumgart, Mauro Salles, Michael Edgard Perlman, Nelson Kasinski, Otávio Maluf, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Antonácio, Paulo Malzoni Filho, Paulo Setúbal, Pedro Piva, Peter Cohn, Plínio Salles Souto, Roberto Mesquita, Roberto B. Pereira de Almeida, Roberto Giannetti da Fonseca, Roberto Mesquita, Roberto Teixeira da Costa, Rolf Gustavo R. Baumgart, Silvana Kertzer Kasinski, Thiago Varejão Fontoura

CONSELHO INTERNACIONAL

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

DEPARTAMENTO DE CURADORIA

Curadora Executiva Rejane Cintrão

Assistentes curatoriais Andrés Martín Hernández, Grace Kelly G. Bedin

Assistente de produção Cristiane Morine,
Cintia Cilene A da Cruz

Documentação e conservação do acervo
Ana Paula Montes (coord.),
Livia Maria Lira de Souza

Pesquisa e publicações
Margarida Sant'Anna

Biblioteca Maria Rossi Samora (coord.),
Leia Carmen Cassoni; Jandira Tatiane Souza, Viviane Alves Bolivar (estags.)

EDUCATIVO MAM

Coordenação Laima Leyton

Educadores Ana Claudia Bastos, Leonardo Polo Tavares, Luciana Pasqualucci,
Natália Monteiro, Patrícia Manhães Naka

Programa de visitação Ana Cristina Pinheiro Franco de Moraes

Produção de ateliê
Maria Iracy Ferreira da Costa

Programa Igual Diferente Daina Leyton

EQUIPE ADMINISTRATIVA

Superintendência geral Ronaldo Bianchi

Assistente Patrícia Passos Paulino

Assessoria da Presidência
Anna Maria Temoteo Pereira, Angela de Cássia Almeida, Bárbara L. G. Daniselli da Cunha Lima, Marta Oliveira de Andrade, Maria Lúcia Maciel, Valeria Moraes N. Camargo

Desenvolvimento Institucional
Helio Fukuda (coord.)

Relacionamento – Parceiros
Carolina Butolo

Assessoria Conselho e Diretoria
Roberta Alves

Captação Wilson Roberto Bueno Filho

Associados Roberta Alves (coord.), Lidiane Saraiva de Almeida, Maria Helena Duarte Reis, Maria Regina S. Lopes

Núcleo Contemporâneo
Alessandra Bresser Pereira (coord.),
Clarissa Morvillo Neves (estag.)

Marketing Aleandro Stazetto (coord.),
Michelle Danza Franco (estag.)

Negócios Ronaldo Bianchi (coord.)

Eventos Marina Magalhães

Shopmam Solange Oliveira Leite, Ana Carolina Beccari Gouveia, Ariane Renata Neto, Elaine Cristina Magalhães Lima, Elaine Tabanela Reis, Erik dos Santos, Filomena Pitta Pecego, Karina Lira Guelere, Margareth Ferreira dos Santos,

Maria Luisa Cimino, Núbia Manuella da Silva, Sematiel Silva Azevedo, Simone Oliveira, Thiago Marques Ramasine; Thiago da Silva e Lima (estag.)

Clube dos Colecionadores de Gravura e Clube de Colecionadores de Fotografia

Fatima Pinheiro (coord.), Nilma Rosa dos Santos

Cursos Celisa Maria Beraldo dos Santos

Licenciamento da Marca

Thiago Luz de Brito

Administração Nelma Raphael dos Santos Marques (coord.), Bianca Guedes Farias, Débora Farias da Silva, Fernando Marques Arão, Herbert Queiroz Melo, Leandro Tadeu Miranda, Luciana Pereira Silva, Luiz Vicente Timossi, Marcio José Pereira Souza, Marcio Martins Amorim.

Tecnologia Rogério Nascimento Soares, Michel Luiz Namura Cicolin (estag.)

Auditório Ailton de Araújo Teixeira, Cícero Monteiro Vieira

Serviços Gerais José dos Santos (coord.), Adilto Souza do Monte, Alekiçom Lacerda, Carlos Dias Bezerra

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO

Alessandra Bresser Pereira
Alexandre Fehr
Alfredo Américo Hertzog da Silva
Andrea Paula da Veiga Pereira
Antonio Carlos de Freitas Valle
Bassy N. Arcuschin Machado
Beatrice Esteve

Beatriz M.G. Pimenta Camargo
Berenice Villela de Andrade
Carla Penna Bandeira de Mello
Carlos Bier Gerdau Johannpeter
Carlos Mendes Pinheiro Jr.
Christina Haegler
Cleusa C. Garfinkel
Cristiane Cortês Rondon
Daniel Roesler
Deise Chiaradia
Eduardo Augusto Viera Leme
Elena Romero Pulpon
Fabiana Sonder
Fernanda D. Feitosa
Fernanda Fernandes
Fernando C. O. Azevedo
Flávia Quadros Velloso
Flavio Isaias Simonetti Cohn
Florence Curimbaba
Heloísa Desirée Samaia
Jayme Vargas da Silva
Jean Pierre Isnard
João Maurício Teixeira da Costa
José Antonio Esteve
José Olympio da Veiga Pereira
Juliana Ferreira Serra
Karina Nasser Pasmanik
Karla Meneghel
Laísa Dantas
Luisa Malzoni Strina
Luiz Antunes Maciel Müssnich
Marcelo Bandeira de Mello
Maria Cândida Amaral Lolato Tabet
Maria Clara B. Carvalho da Fonseca
Maria do Carmo Marchetti Berna
Maria do Mar Zarvos Guinle
Maria José Baró
Maria Manoela Soubihe

Maria Regina Pinho de Ameid
Maria Thereza Tabet
Marisa Biondo Paschoal
Martina Olga Schmidt
Miguel Wady Chaia
Nara Roesler
Patrícia Martinez
Paula Lefevre Medeiros
Paulo Augusto Vieira Leme
Paulo César Queiroz
Raphael de Cunto
Rodrigo Bresser Pereira
Rosa Amélia Marques Moreira
Sandra C. de Araújo Penna
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Susana Bacelete Gerber
Tânia C. de Freitas Valle
Tomás Gabriel Yazbek
Vera Lúcia M. Chaia

SÓCIOS PATROCINADOR

Alfredo Egydio Setúbal
Ana Maria P. Santos L. de Noronha
Assis Francisco Basso Junior
Cesar Giobbi
Daisy Salles Setúbal
Edo Rocha
Eduarda Duvivier
José Esteve [Fazenda S. Isidro]
Fernando de Arruda Botelho
Gustavo Amaral de Lucena
Helena M. V. Lara Nogueira
José Carlos Moraes Abreu
Luciano da Silva Amaro
Manoel Félix Cintra Neto
Mauro Salles
Michael Edgar Perlman

Michel Claude Etlin
Milú Villela
Minidi Pedroso
Patricia Scott Bonfiglioli
Paulo Setúbal Neto
Paulo Agnelo Malzoni Filho
Plínio Salles Souto
Raul Cortez
Roberto B. Pereira de Almeida Filho
Roberto Teixeira da Costa
Rolf Gustavo R. Baumgart
Rosana C. de Arruda Botelho
Serena Ucelli Di Nemi
Simone M. Lopes Izidoro
Suzana Pereira Lopes de Medeiros

SÓCIOS PATRONO

Antonio J. Zillo
[Açucareira Zillo Lorenzitti S.A]
Chella Safra
Fernão Carlos B. Bracher
Henrique Luz [PricewaterhouseCoopers]
Roger Ian Wright
Vera Lúcia dos Santos Diniz

PARCEIRO MAM

Sênior Plus

Banco Bradesco
Banco Itaú
Credit Suisse First Boston
CSN-Companhia Siderúrgica Nacional
Grupo CMS Energy
Imprensa Oficial
Levy e Salomão advogados
Ministério da Cultura
Pires Serviços de Segurança
Prefeitura do Município de São Paulo
Secretaria de Estado da Educação

Sênior

Abril
Banco Itaú
BBA S.A.
Bank Boston
CartaCapital
CDHU
Deca e DuraFloor
Diário de São Paulo
DPZ
Folha de S. Paulo
IstoÉ Gente
Publicrono
Shopping Jardim Sul
Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente – Pq Ibirapuera
Serasa
Sodexo Pass
Virgolino de Oliveira S.A. – Açúcar e Álcool

Pleno

Almanaque Brasil
Alpha Vision
Banco Safra
Bloomberg do Brasil

CMA
Credicard
DM9DDB
Farol Filmes
Grupo VR
Itaú Seguros
Itautec Philco
Petroquímica União
Revistas Simples e Latitude
Santher
Seal
Souza Cruz
TV Globo
Xerox

Master

Amesp Saúde
Camargo Corrêa
Carta Editorial
Elemidia
Fundação Roberto Marinho
Gusmão & Labrunie – Prop. Intelectual
Ibmec
Linklaters
Pirelli
Proximidia
Rádio Bandeirantes
Rádio CBN
Rádio Eldorado
Revista BRAVO!
Revista Cult
Seara Alimentos
Shopping Paulista
TRIP Editora e Propaganda
Votorantin

Apoio Cultural

Century Consulting
Companhia Paulista de Outdoor
Consulte Arte & Decoração
Dtcom Direct to Company
FIAP

Flores Online
Itaú Cultural
James Lisboa Escritório de Arte.com
Junior Mackenzie Consultoria
KPMG Auditores Independentes
Len Design
Millenium
Paulista S.A. Empreendimentos
Presence
Revista Ocas
Revista Simples
Saeco Brasil
Sejabixo.com
Seven English Español
Shopping Center Norte
Skill Inglês e Espanhol
Tintas International
Unibanco
Vedacit/Otto Baumgart
Vinhos Salton
Yázigi

Patrocínio de Exposições

BEA Systems
CCR
EDP Brasil
JP Morgan
VIVO
Votorantim
Telefônica

Parceiros Institucionais

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

PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2005

De 30.10.2005 a 8.1.2006

Realização

Museu de Arte Moderna de São Paulo

FICHA TÉCNICA DA EXPOSIÇÃO

Curadoria Felipe Chaimovich

Projeto cenográfico

Daniela Thomas e Felipe Tassara

Assistente Marcia Moon

Produção e montagem Equipe do MAM

Programação visual

Carlito Carvalhosa e Ana Basaglia

FICHA TÉCNICA DO CATÁLOGO

Coordenação Carlito Carvalhosa,
Equipe de Curadoria do MAM
e Felipe Chaimovich

Texto Felipe Chaimovich

Projeto gráfico

Carlito Carvalhosa e Ana Basaglia

Fotografias Luigi Stavale

Revisão

Victoria Murat e Margarida Sant'Anna

Versão para o Inglês Graham Howells

Capa sem título, 2005

Luciano Mariussi

Data de produção Outubro de 2005

O Museu de Arte Moderna de São Paulo agradece as instituições Fundação Rômulo Maiorano e Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães; os colecionadores Andrea e José Olympio Pereira, Cristina e Roberto Alban, Fábio Szwarcwald; e as galerias Brito Cimino, Casa Triângulo, John Lonnolly Presents, Luisa Strina, Marília Razuk, Peres Projects e Vermelho. O MAM agradece também a colaboração da Família Cunha Lima, de Ana Paula Biondo e de Rômulo Frões durante a produção da exposição.

O artista Paulo Meira agradece a galeria Amparo Sessenta.

















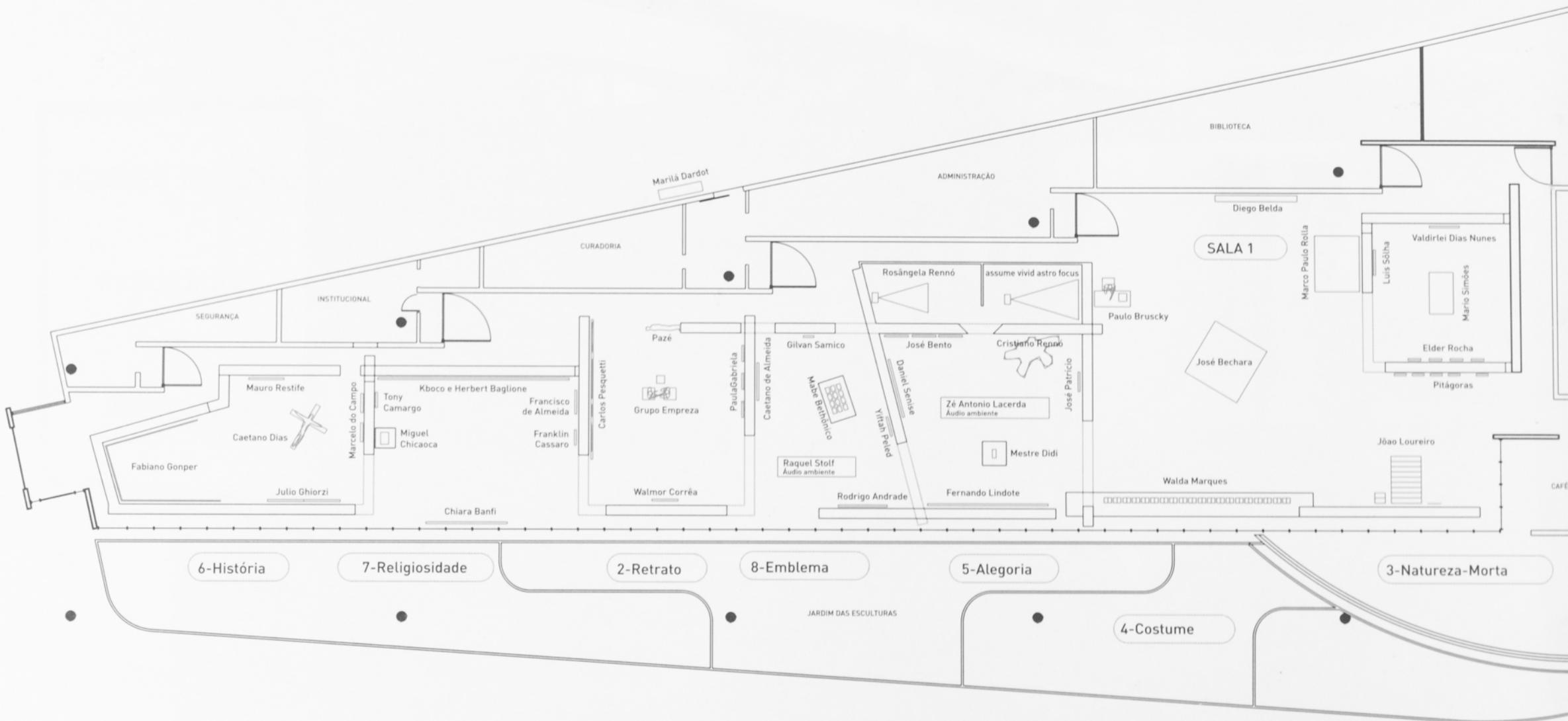
acesso restrito

exposição

em

montagem





6-História

7-Religiosidade

2-Retrato

8-Emblema

5-Alegoria

3-Natureza-Morta

JARDIM DAS ESCULTURAS

4-Costume

SALA 1

BIBLIOTECA

ADMINISTRAÇÃO

CURADORIA

INSTITUCIONAL

SEGURANÇA

Marco Paulo Rolla

Valdirlei Dias Nunes

Luis Sôlha

Mário Simões

Elder Rocha

Pitágoras

Jôao Loureiro

José Bechara

Walda Marques

Paulo Bruscky

Cristiano Rennó

José Patrício

Zé Antonio Lacerda
Audio ambiente

Mestre Didi

Fernando Lindote

José Bento

Daniel Senise

Ytiani Peled

Mabe Britânico

Raquel Stolf
Audio ambiente

Rodrigo Andrade

Gilvan Samico

Caetano de Almeida

Paula Gabriela

Grupo Empreza

Walmor Corrêa

Francisco de Almeida

Franklin Cassaro

Kboco e Herbert Baglione

Tony Camargo

Miguel Chicaoca

Marcelo do Campo

Mauro Restife

Caetano Dias

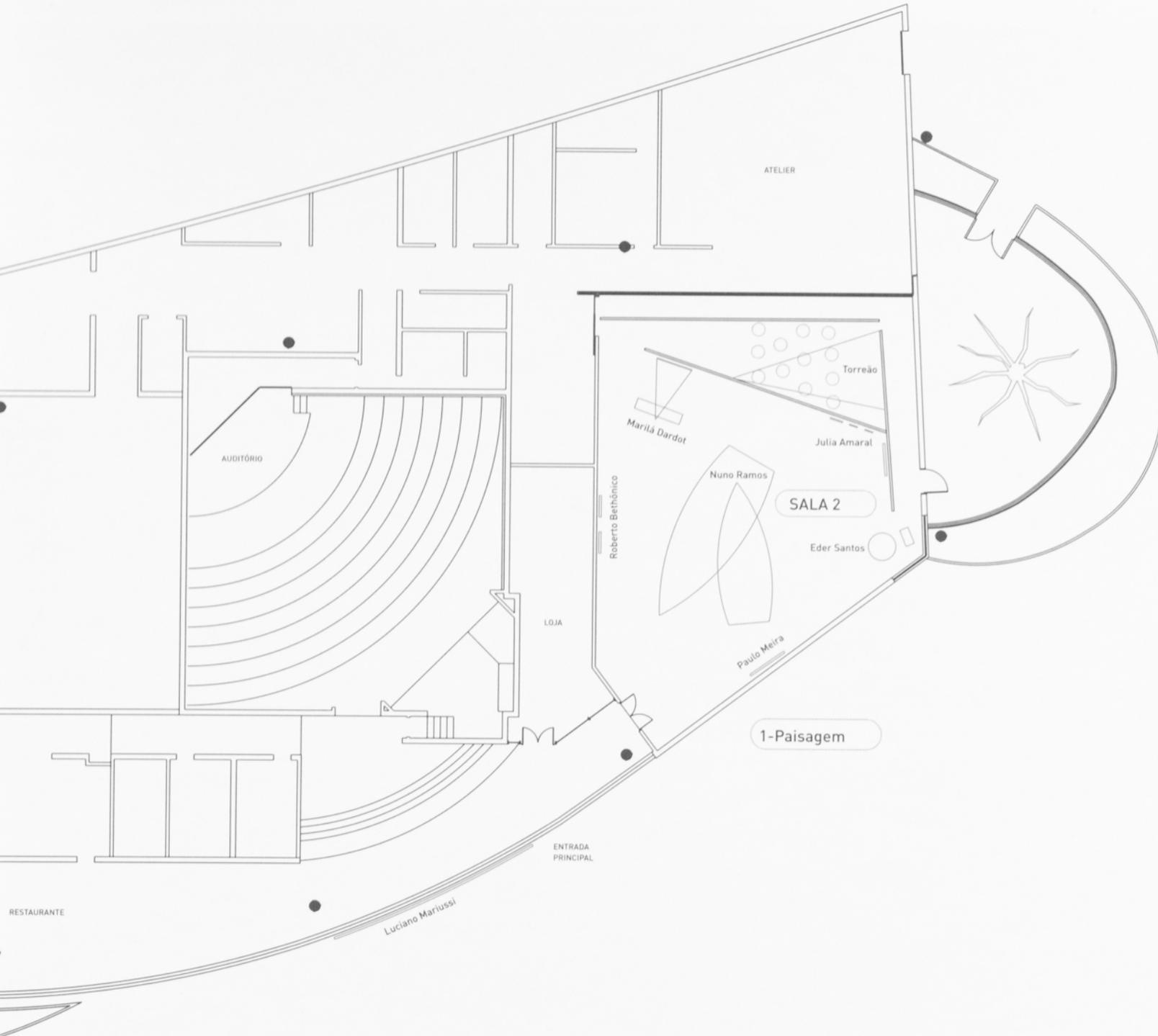
Julio Ghorzi

Fabiano Gonper

Marilá Dardot

Diego Belda

CAFÉ



assume vivid astro focus
 Caetano de Almeida
 Caetano Dias
 Carlos Pasquetti
 Chiara Banfi
 Cristiano Rennó
 Daniel Senise
 Diego Belda
 Eder Santos
 Elder Rocha
 Fabiano Gonper
 Fernando Lindote
 Francisco de Almeida
 Franklin Cassaro
 Gilvan Samico
 Grupo Empreza
 João Loureiro
 José Bechara
 José Bento
 José Patrício
 Julia Amaral
 Julio Ghorzi
 Kbcoc e Herbert Baglione
 Luciano Mariussi
 Luiz Sôlha

Mabe Bethônico
 Marcelo do Campo
 Marco Paulo Rolla
 Marilá Dardot
 Mário Simões
 Mauro Restiffe
 Mestre Didi
 Miguel Chikaoka
 Nuno Ramos
 Paula Gabriela
 Paulo Bruscky
 Paulo Meira
 Pazé
 Pitágoras
 Raquel Stolf
 Roberto Bethônico
 Rodrigo Andrade
 Rosângela Rennó
 Tony Camargo
 Torreão
 Valdirlei Dias Nunes
 Walda Marques
 Walmor Corrêa
 Yiftah Peled
 Zé Antonio Lacerda



museu de arte moderna